

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова
Міністерство освіти і науки України

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Бельдій Оксана Вячеславівна

УДК 27-528-276.63:535.6

ДИСЕРТАЦІЯ

СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ В РЕЛІГІЙНИХ КУЛЬТУРАХ

09.00.11 – релігієзнавство

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,

результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Бельдій О. В.

Науковий керівник: Дорога Алла Євгенівна, кандидат філософських наук,
доцент

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Бельдій О.В. Символіка кольору в релігійних культурах. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.11 – релігієзнавство. – Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова Міністерства освіти і науки України. – Київ, 2019.

Дисертаційне дослідження відображає комплексний релігієзнавчий аналіз кольорового зрізу релігійної символіки у світлі феноменологічного потрактування кольору. Інтерпретація кольору-якості як кольору-функції в екзистенціальній феноменології М. Мерло-Понті дозволила переосмислити цей феномен в площині релігійної культури не атрибутивно, а як невід'ємний аспект навколишнього світу, що здатен залучити людину до відкриття інших вимірів на межі "видимого і невидимого". Кольоропереживання, таким чином, пропонується розуміти як вагому компоненту цілісного досвіду людини.

Попри те, що інтерпретація кольору завжди є контекстуально обумовленою, колір залишається одним із універсальних символів людства. Будучи невід'ємною частиною видимого світу, як і багато століть тому, колір привертає увагу людини, що є "вплетеною" в тканину феноменального світу й у такий спосіб пов'язаною зі світом, Іншим, минулим, майбутнім "невидимими інтенціональними нитками".

Фізичні прояви кольору, його психологічний вплив та символічні виміри є предметом наукового інтересу дослідників різних галузей знання. Активне вивчення кольору в релігійній площині, що вибудовується на здобутках кольорознавства, на наше глибоке переконання, потребує узагальнення чим і пояснюється актуальність даного дослідження. Вдаючись до феноменологічних розвідок, дисертант мав на меті прояснити світоглядні підвалини символіки кольору в релігійних культурах та здійснити експлікацію релігійних смислів в культурологічній символіці кольору. Враховуючи різноплановість форм побутування кольору в релігії, в роботі пропонується розглядати даний феномен

згідно трьох рівнів функціонування. В контексті вербально-текстуального рівня функціонування кольору в релігійних культурах, на перший план виступає теорія кольору, розробка якої здійснюється в межах метафізики й теології кольору, та кольорова метафора як складова віровчення в найширшому розумінні слова. На вербально-текстуальному рівні ми маємо справу з абстрактним аспектом барви. Зображувальний рівень функціонування кольору дає уявлення про хроматичний вимір візуальних образів, символів, широко представлених в сакральному мистецтві окремих релігійних культур. Аналітика функціонування кольору в релігійних практиках дозволяє прояснити символіку кольорів у їх просторово-хронологічній взаємодії на рівні ритуалу чи на рівні внутрішнього життя релігійної свідомості. Подальша синхронізація даних різнопланового прояву феномену кольору в релігії сприяє всебічному вивченню символіки кольору в релігійних культурах.

Дисертаційна робота переконливо доводить справедливість тези про те, що поєднання кольору з формами, графічними символами чи сакральними предметами певної релігійної традиції утворюють стійкі асоціативні сполуки, які створюють унікальний художній образ релігійної традиції, увиразнюють її з поміж інших. Нерідко саме предметний вияв кольору в сакральному зображенні задає смисловий вектор для інтерпретації його символіки. Насичений колорит образно-символічного вираження релігійних змістів в площині матеріальної культури робить їх привабливими для сприйняття, визначаючи тим самим іміджевість релігії в соціокультурному контексті. З часом релігійні символи здатні втрачати свій сакральний флер, але кольоровий аспект уможливорює деконструкцію релігійного символу навіть нерелігійною свідомістю.

В тексті дисертації наголошується, що змістовна складова кольоросимволу постязичницьких релігійних культур формується не лише під впливом релігійних уявлень та догматів, але й значною мірою обумовлюється пануючими в конкретному суспільстві філософськими ідеями та практикою кольоровжитку: живопис, фарбувальна, ювелірна справа, архітектура.

В дослідженні акцентується увага на здатності кольору створювати на площині відчуття глибини, що привертає увагу релігійних мислителів (П. Флоренський), містиків (Діонісій Ареопагіт, Лама Анагаріка, Согьял Рінпоче), які вдаючись до теми кольору осмислюють проблеми самопізнання, світопізнання, богопізнання. На переконання М. Мерло-Понті, глибина - це вищою мірою вимір прихованого. Ключові поняття екзистенціональної феноменології: "глибина", "товща феноменального світу", "інтенціональні нитки" дозволили представити людський досвід світу у всій складності та багатогранності зв'язків, де кожен акт не розглядається як такий, що "відбувається у вакуумі", має наперед задану мету і завжди досягає запланованого. Світ постає таким, що в ньому всі пов'язані зі всіма і з усім, де люди, речі і явища уявляються як відкриті трансценденції, де у сприйнятті можлива цілісна трансформація людини, яка, тим не менш, ні нівелює попередній досвід, а преображає його. Подібним чином мислять і християнські містики, що прагнуть преобразити власну плоть, перебуваючи у цьому фізичному світі. Ідея преображення через колір втілюється в християнському іконописі.

Звернення до "неофеноменології" Ж. Ваарденбурга, в межах даної наукової розвідки, дозволило розглянути релігію як сферу смислів, в основі якої лежить сітка основних інтенцій людини. Стрижнева ідея "неофеноменології" полягає в тому, що людина не може існувати без значень. Вона постійно прагне пошуку сенсу власного життя, світу, в якому живе, світу і життя, якими вона хоче їх бачити. Однією з сутнісних характеристик людини є її здатність виражати і сприймати значення чи шукати значення.

В контексті нашого дослідження наголошується на такому аспекті феноменології релігії, як феноменологічне дослідження людських виражень, розпорошених локально і в часі, що мають чи мали релігійне значення. Інтерес феноменології релігії полягає у з'ясуванні релігійних значень, релігійності та релігійних внутрішніх універсумів, які створили люди протягом історії. Згідно феноменологічної настанови, за всім масивом релігійних артефактів та культової атрибутики стоїть коло проблем, пов'язане зі світоглядними орієнтирами, духовними запитами особистості, сенсом людського існування, що розглядаються

в світлі релігійно налаштованої свідомості. Така постановка проблеми покликана актуалізувати для дослідника категорію «Іншого» і дозволяє уникнути поверховості та надмірних узагальнень в контексті інтерпретації символіки кольору в релігійних культурах.

Ключові слова: колір, символіка кольору, семантика кольору, релігія, релігійна культура, релігійний досвід, релігійна практика, релігійне мистецтво, феноменологія, інтерпретація, тіло, сприйняття, досвід, символ, образ, віровчення, ікона, танка.

ABSTRACT

Beldy O. Symbolism of color in religious cultures. - Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for the degree of Candidate of Philosophy in specialty 09.00.11 – Religious Studies.– National Pedagogical Dragomanov University of the Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2019.

The dissertation research reflects a complex religious analysis of the color section of religious symbols in the light of the phenomenological interpretation of color. The interpretation of color-quality as color-function in the existential phenomenology of M. Merleau-Ponty allowed to rethink this phenomenon in the plane of religious culture not attributive, but as an irremediable aspect of the world, is able to attract people to the discovery of other dimensions on the limits of "visible and invisible". The color experiences, thus, proposes to understand as an important component of the holistic human experience.

Although the interpretation of color is always contextually conditioned, color remains one of the universal symbols of humanity. Being an integral part of the visible world, as well as many centuries ago, the color attracts the attention of a person that is "woven" into the fabric of the phenomenal world and thus connected with the world, the Other, the past, the future "invisible intentional threads".

Physical manifestations of color, its psychological influence and symbolic dimensions are the subject of scientific interest of researchers in various fields of

knowledge. The active study of color in the religious plane, built on the achievements of color science, in our deep conviction, requires generalization, which explains the relevance of this study. Resorting to phenomenological research, we seek to clarify the ideological foundations of the symbolism of color in religious cultures and to carry out the explication of religious meanings in the cultural symbolism of color. Given the diversity of forms of existence of color in religion, the thesis proposes to consider this phenomenon in connection with the three levels of functioning. In the context of the verbal-textual level of color functioning in religious cultures, the theory of color is at the forefront, the development of which is carried out within the framework of metaphysics and theology of color and color metaphor as a component of the creed in the broadest sense of the word. At the verbal-textual level, we are dealing with an abstract aspect of paint. The visual level of color functioning gives an idea of the chromatic dimension of visual images, symbols, widely represented in the sacred art of individual religious cultures. The analysis of color functioning in religious practices makes it possible to clarify the symbolism of colors in their spatio-chronological interaction at the level of ritual or at the level of the inner life of religious consciousness. Further synchronization of the data of diverse manifestations of the phenomenon of color in religion contributes to the comprehensive study of the symbolism of color in religious cultures.

The text of the thesis convincingly proves the validity of the thesis that the combination of color with forms, graphic symbols or sacred objects of a certain religious tradition form stable associative connections that create a unique artistic image of the religious tradition, emphasizing it among others. Often it is the subject manifestation of color in the sacred image that sets the semantic vector for the interpretation of its symbolism. The rich color of the figurative and symbolic expression of religious meanings in the plane of material culture makes them attractive for perception, thereby determines the image of religion in the socio-cultural context. Over time, religious symbols can lose their sacred flair, but the color aspect enable the deconstruction of the religious symbol even non-religious consciousness.

In the text of the thesis notes that the substantive component of color symbols after pagan religions cultures is shaped not only under the influence of religious beliefs and dogmas, but also largely depends on prevailing in a particular society philosophical ideas and practice of color using: painting, dyeing, jewelry, architecture.

The study focuses on the ability of color to create a sense of depth on the plane, which attracts the attention of religious thinkers (P. Florensky), mystics (Dionysius Areopagite, Lama Anagarika, Sogyal Rinpoche), resorting to the theme of color comprehend the problems of self-knowledge, world knowledge, knowledge of God. Conviction by M. Merleau-Ponty, the depth is in the highest degree the dimension of the hidden. The key concepts of existential phenomenology: "depth", "thickness of the phenomenal world", "intentional threads" allow us to present the human experience of the world in all the complexity and diversity of connections, where each act is not considered as such that "occurs in a vacuum", has a predetermined goal and always reaches the intended. The world appears in such a way that everything in it is connected with everyone and everything, where people, things and phenomena are presented as open transcendences, where in perception a complete transformation of a person is possible, which, nevertheless, neither levels the previous experience, but transforms it. Such is the way of thinking of Christian mysticism, seeking to transform his own flesh, while in this physical world. The idea of transformation through color is embodied in Christian iconography.

An appeal to the "new phenomenology" of J. Waardenburg, within the framework of this scientific investigation, allowed to consider religion as a sphere of meanings, which is based on the grid of basic human intentions. The main idea of "new phenomenology" is that a man cannot exist without values. He is constantly trying to find the meaning of his own life, the world in which he lives, the world and life, how he wants to see them. One of the essential characteristics of man is his ability to express and perceive meanings or to seek meaning.

In the context of our study, there is important such an aspect of the phenomenology of religion as a phenomenological study of human expressions scattered locally and in time, having or had religious significance. The interest of the

phenomenology of religion is to clarify the religious meanings, religiosity and religious inner universe that people have created throughout history. Thus, there is an actualization in our worldview of the category "the Other", which causes interest in the meanings that they appear to others other than us. And this is an important factor in any interest in discovering another culture, religion, experience.

Keywords: color, color symbolism, color semantics, religion, religious culture, religious experience, religious practice, religious art, phenomenology, hermeneutics, body, perception, experience, symbol, image, beliefs, icon, tank.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових наукових виданнях України:

1. Матюшко О.В. Ідея амбівалентності зла в контексті психології релігії. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія №7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: Зб. наукових праць*. К.: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2009. № 19 (32). С. 51–59.

2. Матюшко О.В. Психофізіологічні засади сприйняття кольору. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія №7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: Зб. наукових праць*. К.: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2009. № 20 (33). С. 68-74.

3. Бельдій О.В. Ідея кольору в контексті феноменологічної концепції сприйняття. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал*. К.: Міленіум, 2010. №4. С. 20–25.

4. Бельдій О.В. Феноменологічна версія сприйняття в межах дихотомії «тіло-дух». *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал*. К.: Міленіум, 2010. №3. С. 18–22.

5. Бельдій О.В. Людина як суб'єкт сприйняття у «феноменологічному полі» Моріса Мерло-Понті. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць; вип. XXV]*. К.: Міленіум, 2010. С. 42-49.

6. Бельдїй О.В. Символіка кольору в контексті людського досвіду. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія. Збірник наукових праць*. Маріуполь, 2017. Вип. 13. С. 8-15.

Стаття в іноземному періодичному виданні:

7. Бельдїй О.В. Религиозное искусство Востока сквозь призму феномена цвета. *Modern Science – Moderní věda*. Praha. Českárepublika, Nemoros. 2017. № 2. С.70–80.

Опубліковані наукові праці апробаційного характеру:

8. Матюшко О.В. Значення символу в релігійних традиціях: на прикладі праць М.Еліаде. *Візуальність в умовах культурних трансформацій. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції*. Черкаси, 2009. С.44-46.

9. Матюшко О.В. Роль тіла у сприйнятті кольору (через призму феноменологічного підходу М. Мерло-Понті). *Шевченківська весна, матеріали Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції молодих вчених*. К.: Логос, 2010. Вип. VIII. С. 420–422.

10. Бельдїй О.В. Культурологічна символіка кольору: релігієзнавчий аспект дослідження. *Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри: Зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф.* К.: НАКККіМ, 2010. С. 200–202.

11. Бельдїй О.В. Актуальність прекрасного та піднесеного в контексті релігійного світогляду. *Традиція і культура. Прекрасне у духовному потенціалі людства. Матеріали міжнародної наукової конференції*. К., 2010. Частина 1. С. 2-4.

12. Бельдїй О.В. Цвет в религиозном искусстве: сквозь призму феноменологического подхода. *Религия. Культура. Человек: сборник научных статей*. Вип. VIII/IX/ [сост., науч. ред. А.В. Здор]; ред.кол.: Г.В. Алексеева, М.П.

Арутюнян, О.П. Еланцева, А.В. Здор, В.В. Зинченко, Т.И. Липич, Л.Н. Толстова. Владивосток: Дальневост. федерал. ун-т, 2014. С. 283-286.

13. Бельдїй О.В. Релігїєзнавчий аспект осмислення досвіду символізуючої діяльності людини. *Національне виробництво й економіка в умовах реформування: стан і перспективи інноваційного розвитку та міжрегіональної інтеграції: зб. наук. праць міжнар. наук.-практ. конф. 28 жовтня 2016 р.* (ПДАТУ, м. Кам'янець-Подільський). Тернопіль: Крок, 2016. С. 330-331.

14. Бельдїй О.В. Взаємовплив релігії та мистецтва: історико-культурний контекст. *Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур: зб. тез доповідей наук.-теорет. конф. з міжнар. участю.* К.: ІК НАМ України, 2016. С. 16-18.

15. Бельдїй О.В. Феноменологічна версія взаємовпливу природного і культурного у мові. *Культура – текст – особистість: українські перспективи: зб. тез доповідей Всеукр. наук.-теорет. конф.* К.: ІК НАМ України, 2017. С.28-30.

16. Бельдїй О.В. Актуальність герменевтичного підходу у сучасному релігїєзнавстві. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету: матеріали звітної науково-практичної конференції викладачів, докторантів та аспірантів факультету філософської освіти і науки 15-19 травня 2017 року / Ред. рада І.І. Дробот (голова) та ін. К.: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2017. С.84-87.*

17. Бельдїй О.В. Религиоведческий аспект когнитивистской метадигмы познания цвета. *Национальная философия в глобальном мире: тезисы Первого белорусского философского конгресса / Национальная академия наук Беларуси, Институт философии; редкол.: В. Г. Гусаков (пред.) [и др.]. Минск: Беларуская навука, 2017. С. 151-152.*

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЄЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА КОЛЬОРУ	21
1.1. Феномен кольору як об’єкт наукової та філософської рефлексії.....	21
1.2. Релігієзнавчий аспект дослідження кольору в досвіді символізуючої діяльності людини.....	47
РОЗДІЛ 2. ФУНКЦІОНАЛЬНІ РІВНІ ВИЯВЛЕННЯ СИМВОЛІКИ КОЛЬОРУ В РЕЛІГІЙНИХ КУЛЬТУРАХ	67
2.1. Семантичне смисловантаження символіки кольору на вербально-текстуальному рівні функціонування.....	67
2.2. Колір як репрезентант релігійно-філософських концепцій давніх культур Китаю та Японії на зображувальному рівні функціонування.....	91
2.3. Кольорова кодифікація буддійського вчення в іконографії.....	102
2.4. Маніфестація теології кольору в християнському іконописі.....	121
РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СИМВОЛІКИ КОЛЬОРУ У РЕЛІГІЙНИХ ПРАКТИКАХ	143
3.1. Екстравертивний аспект аналітики кольоровжитку в релігійних практиках.....	143
3.2. Інтровертивні прояви переживання кольору в релігійних практиках.....	177
ВИСНОВКИ	206
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	215

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В світлі пошуку нових методологічних підходів до вивчення феномену релігії, її візуально-матеріальний вимір пропонується розглядати як символічне вираження інтенцій, смислів, що детермінуються як релігійні окремими особистостями чи спільнотами. Кілька останніх десятиліть демонструють зосередження дослідницької уваги на аналітиці матеріальних проявів релігії в культурній сфері, що, в свою чергу, актуалізувало коло питань, пов'язане з проблемами тілесності, гендерного символізму, досвіду чуттєвого та візуального в релігії. У зв'язку з цим, зростає інтерес до феномену кольору, що різнопланово розгортається в площині релігійних культур. Причому, зацікавленість викликають не лише його експресивний потенціал та психологічний вплив, але й семантика репрезентованих смислів.

Попри те, що інтерпретація кольору завжди є контекстуально обумовленою, колір залишається одним із універсальних символів людства. Будучи невід'ємною частиною видимого світу, як і багато століть тому, колір привертає увагу людини, що є "вплетеною" в тканину феноменального світу й у такий спосіб пов'язаною зі світом, Іншим, минулим, майбутнім "невидимими інтенціональними нитками". Фізичні прояви кольору, його психологічний вплив та символічні виміри є предметом наукового інтересу представників різних галузей знання.

Незважаючи на значний масив дослідницьких робіт, присвячених символіці кольору в окремих релігіях, кольоровому аспекту релігійного мистецтва, культової атрибутики та архітектури, бракує цілісного підходу до аналізу феномену кольору в релігії, що дозволив би узгодити та систематизувати різногалузеві набутки з даної теми. Потреба в загальній теоретичній моделі та комплексі методологічних підходів для розв'язання вищезазначеної проблеми з необхідністю вимагає звернення до філософської царини. Перспективною, в цьому відношенні, є феноменологічна філософія у різних її варіаціях: екзистенціальна феноменологія, класична, герменевтична феноменологія релігії, "неофеноменологія" релігії. Послугуючись напрацюваннями Ж. Ваарденбурга,

М. Мерло-Понті, М. Еліаде, дисертант має на меті прояснити світоглядні підвалини символіки кольору в релігійних культурах та здійснити експлікацію релігійних смислів в культурологічній символіці кольору.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах наукових досліджень кафедри культурології «Дослідження проблем гуманітарних наук», що входить до Тематичного плану науково-дослідної роботи Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, який затверджений Вченою Радою НПУ імені М. П. Драгоманова (протокол №5 від 22 грудня 2006 року) та комплексної наукової програми НПУ імені М. П. Драгоманова «Актуальні проблеми розвитку духовної культури України». Окрім того, дана робота виконується у межах науково-дослідної теми кафедри культурології «Сертифікатні програми як складова в системі підготовки науково-педагогічних кадрів» № 8/10-11.

Мета дисертаційного дослідження впливає з актуальності теми і полягає у здійсненні комплексного релігієзнавчого аналізу теоретичного підґрунття та практичних проявів кольорової компоненти в символічному вимірі релігійних культур.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання наступних завдань:

- обґрунтувати методологічні засади дослідження символіки кольору в контексті гуманітарної парадигми пізнання;
- визначити релігієзнавчий аспект дослідження символіки кольору в досвіді символізуючої діяльності людини та виокремити функціональні рівні виявлення символіки кольору в релігійних культурах;
- охарактеризувати семантичне смислонавантаження кольоросимволів та розкрити релігійні конотації кольорономінацій на вербально-текстуальному рівні функціонування;
- здійснити аналіз зображувального рівня функціонування символіки кольору;
- розкрити специфіку інтерпретації символіки кольору у релігійних практиках;

- проаналізувати екстравертивні вияви кольоровжитку та інтровертивні прояви переживання кольору в релігійних практиках.

Об'єкт дослідження – феномен кольору в релігії.

Предмет дослідження – символіка кольору в релігійних культурах.

Методи дослідження. Своєрідністю і багатогранністю феномена кольору взагалі, а також багатоплановістю виявів символіки кольору у релігійних культурах зокрема, пояснюється різноманітність методологічної бази дисертаційної роботи. У даному міждисциплінарному дослідженні ми керувались загальнонауковими методами аналітичним, аналогії, індукції, дедукції, а також принципами об'єктивності, світоглядного плюралізму, позаконфесіональності та толерантності. Цінними для аналізу природи походження та метафізики кольору були твори Аристотеля, Е. Бенца, І.-В. Гете, Р. Гроссетеста, Діонісія Ареопагіта, О. Ісаєва, О. Лосєва, Платона, П. Флоренського. Тему символізації кольору, яка бере початок у метафізиці світла, розвинуто на основі праць Б. Базими, І. Іттена, М. Пастуро. Експлікацію релігійних конотацій культурологічної символіки кольору окремих етносів, державних утворень дисертант здійснила, базуючись на роботах Я. Балеки, Я. Обухова, М. Серова.

При встановленні методологічних засад дисертаційної роботи автор послуговувався аналітичним та антропологічним методами. Філософсько-теоретичним підґрунтям розгляду проблеми інтерпретації символіки кольору в релігії слугував науковий доробок М. Мерло-Понті. Звернення до герменевтичного підходу надало можливість змістити акцент з модусу пояснення на модус інтерпретації феномену кольору в релігії. Проблеми діалектики розуміння та інтерпретації, цілісності досвіду, сенсу, герменевтичне осмислення теми символів розкриваються у творах П. Рікера та А. Богачова.

Аналіз релігієзнавчого аспекту дослідження символіки кольору в досвіді символізуючої діяльності людини з необхідністю викликав потребу застосування методів та конкретних методологічних прийомів філософії релігії, дескриптивної, класичної та герменевтичної феноменології релігії, розробку яких здійснювали Є. Арінін, І. Богачевська, Ж. Ваарденбург, Д. Кірюхін, М. Коденєва, К. Колкунова,

О. Сарапін, Н. Смарт, А. Человенко. Процеси релігійної символізації в контексті людського досвіду вивчалися на базі наукових розвідок М. Еліаде, М. Єресько, Е. Ліча, М. Мінакова, А. Прилуцького, І. Остащука.

Визначення рівнів функціонування символіки кольору в релігійних культурах, аналіз кольоросимволів у релігійних традиціях здійснювались за допомогою дескриптивного, компаративістського методів та методу культурологічного аналізу. Типологічним, семіотичним методами та різними видами методу історизму (генетичний, актуалізм, порівняльно-історичне дослідження) автор послуговувався для виявлення окремих релігійних контекстів та груп символів активного кольоровжитку. Розкриття теми символіки кольору в контексті релігійних практик вимагало звернення до напрацювань К. Герасимової, М. Гімбутас, А. Голана, А. Гури, Дж. Кіддера, Л. Леві-Брюля, К. Леві-Строса, М. Луркера, А. Накорчевського, В. Тернера, Дж. Фрезера. Кольоровий аспект символіки тканин і вбрання, що логічно продовжує тему антропоморфного символізму в релігії, вивчався на основі досліджень Н. Кошубарової, Ю. Матвєєвої, О. Мухи, О. Тюліної, А. Ткаченко, С. Яценко. Кольорові метафори та кольорономінації у релігійному віровченні досліджувались у роботах Н. Бахліної, В. Кульпіної, О. Мерекіної, В. К. Роу, М. Фрумкіної, О. Южакової. Основні принципи застосування та комбінації кольорів у християнському іконописі аналізувались на підґрунті напрацювань М. Алпатова, В. Бичкова, М. Голейзовського, А. Івінської, Л. Євсєєвої, І. Кочеткова, В. Лазарева, В. Лепакіна, В. Овсійчука, А. Овчиннікова, О. Селаса, В. Сергєєва, Є. Трубецького, Л. Філіндаш, Д. Хлебнікова, І. Язикової. Розгляд кольоросимволів у буддійській іконографії здійснювався на базі праць А. Баркової, Р. Біра, Ю. Кужель, І. Овчаренко, Є. Торчинова, М. ван дер Хорст. Твори О. Завадської, Т. Ізуцу, А. Шиманської виступили підґрунтям для аналізу особливостей далекосхідного релігійно-мистецького синкретизму.

Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні комплексного релігієзнавчого аналізу символіки кольору в релігійних культурах і конкретизується у наступних положеннях:

Вперше:

- обґрунтовано, що кольоровий зріз релігійної символіки доцільно аналізувати у світлі феноменологічного трактування кольору. Інтерпретація кольору-якості як кольору-функції в екзистенціальній феноменології М. Мерло-Понті дозволила переосмислити цей феномен в площині релігійної культури не атрибутивно, а як невід'ємний аспект навколишнього світу, що здатний залучити людину в нове контекстуальне поле - відкриття інших вимірів на межі "видимого і невидимого". Відтак кольоропереживання стає необхідною складовою цілісного досвіду людини, конструюючи систему смислотворення та смислоперетворення;

- встановлено, що релігієзнавче осмислення кольору як складової гуманітарної парадигми пізнання акцентує увагу на смисловиразальних функціонально-специфічних властивостях кольору. На основі виокремлених та задекларованих Й. Іттеном, Б. Базимою, М. Серовим, А. Шиманською властивостей і функцій кольору в дисертації розробляється авторська модель функціонування кольору в релігійних культурах на трьох взаємопов'язаних структурних рівнях: вербально-текстуальному, зображувальному, практичному. В контексті вербально-текстуального рівня на перший план виступає теорія кольору, розробка якої здійснюється в межах метафізики й теології кольору, та кольорова метафора як складова віровчення. Зображувальний рівень функціонування кольору дає уявлення про хроматичний вимір візуальних образів, символів, широко представлених в сакральному мистецтві окремих релігійних культур. Аналітика функціонування кольору в релігійних практиках дозволяє прояснити символіку кольорів у просторово-хронологічній взаємодії на рівні ритуалу чи на рівні внутрішнього життя релігійної свідомості.

Уточнено:

- правомірність розгляду релігії як сфери смислів, що ґрунтується на сітці основних інтенцій. Іntenції людини, що виражаються символічно, неможливо зрозуміти безпосередньо, лише шляхом інтерпретації елементів її вираження. Символічна функція кольору в релігійних культурах значною мірою обумовлена властивостями самого кольору, що зводиться врешті-решт до характеристик

окремих "кольороносіїв": явища і предмети оточуючого світу, включаючи увесь спектр матеріалів для фарбувальної, ювелірної, малярської справи. Іншим визначальним фактором для символічної функції кольору є спосіб "бачення" предметних й апертурних кольорів представниками конкретної релігійної культури;

- що в досвіді символізуючої діяльності людини колір актуалізується як фізично-психологічно-смісловий феномен, який різнопланово розгортається та функціонально закріплюється в релігійній культурі, зокрема, зовнішня форма вияву кольоросимволу відстежується у релігійних практиках та сакральних зображеннях; натомість внутрішній прояв пов'язаний з його психологічними переживаннями. Своєрідною ланкою, що поєднує зовнішні прояви кольору в матеріальних релігійних артефактах та сприйняття й переживання кольору на рівні релігійної свідомості, є вербально-текстуальна форма побутування кольорової символіки, яка презентується та закріплюється в усній традиції і писемних пам'ятках релігійних традицій;

- що, на вербально-текстуальному рівні набувають актуальності інформативна і маркувальна функції кольору (репрезентована у космологічних уявленнях про структуру всесвіту) та контекст його соціальної історії (взаємовідношення практики кольоровжитку та пануючих у суспільстві релігійних уявлень; презентація дуальної та багаторівневої картини світу у численних міфологіях через контрастні зіставлення та певні кольорові комбінації; трансформаційний характер символічного навантаження кольорів, що проявляється в процесі переходу від одних релігійних вірувань та уявлень до інших);

- що колір активно використовується для творення художньо-образного виміру релігійних вірувань та уявлень. Численні приклади в історії окремих релігійних традицій та уявлень демонструють важливість експресії релігійних змістів через колір. Але способи кольоропрезентації ідей у зображеннях різняться, що простежується на прикладі явищ поліхромності і монохромності. Надання переваги одному з принципів обумовлене світоглядними настановами релігійної

традиції чи конкретними доктринальними положеннями, що проявляється при репрезентації теологічних ідей в іконічному вимірі через смислову взаємодію семантично-навантажених кольорових шарів чи через символічне змішування основних кольорів;

- що колір варто розглядати як суттєву екстравербальну компоненту релігійної комунікації та як вагому компоненту релігійних практик. Смислові відношення між кольорами вибудовуються на загальній матриці, що передбачає дуальність світу. У розмаїтті кольорових комбінацій репрезентоване протистояння «добра» і «зла», «світла» і «морочу», «чоловічого» і «жіночого» тощо. В релігійних практиках архаїки, язичництва, а, згодом, і в практиках монотеїстичних релігій та вчень досить часто простежується усталеність певної кольорової гами, притаманної саме конкретним видам ритуалів, переважно соціально-побутового циклу. Зберігається, так би мовити, "зовнішній колорит" ритуалів попередніх вірувань та уявлень. При цьому актуалізація певних семантик кольорів та їх подальша інтерпретація залежить від зміщення аксіологічних акцентів у світоглядно-релігійних настановах конкретної спільноти, культури. Справедливість даних спостережень засвідчує наявність "священних", "божественних" кольорів, до яких відносять переважно червоний, помаранчевий, жовтий, золотий та білий кольори, що є "священними" для переважної більшості релігійних культур;

- що переживання кольору є значимими для "внутрішнього" життя релігійної свідомості та розвитку релігійної уяви. Присутність переживання колірності як такої в містичному досвіді, одкровеннях, видіннях, медитаціях свідчить про те, що колір не є зайвою атрибутивною ознакою сакральних явищ чи предметів, а є вагомою компонентою релігійного світосприйняття. Обґрунтовано, що колір відіграє важливу роль у вираженні релігійного досвіду та в образному конструюванні царини божественного.

Набуло подальшого розвитку:

- положення про те, що в архаїчних та язичницьких віруваннях колір цілком слушно розглядати як відносно самостійну символічну одиницю, що не є строго

підпорядкованою світловим явищам. Розгляд символіки кольору в східних релігійних культурах на зображувальному рівні та в контексті переживань релігійної свідомості також спонукав до висновку про відсутність чіткого ієрархічного підпорядкування системи кольоросимволів у символіці світла. Водночас символіку кольору в християнській культурі, особливо в добу західноєвропейського, візантійського та руського середньовіччя, доречно розглядати крізь призму метафізики світла.

Теоретичне значення отриманих результатів. Дисертація являє собою комплексне дослідження символіки кольору у просторі релігійних культур. Положення та висновки, обґрунтовані у дисертаційному дослідженні, утворюють теоретичну основу для здійснення подальшої релігієзнавчої аналітики символіки кольору у конкретних релігійних традиціях/віруваннях. Вперше запропоновано виокремлювати рівні функціонального виявлення символіки кольору в релігійних культурах.

Практичне значення дослідження. Окрім науково-теоретичної значущості, результати дослідження мають виразне практичне застосування. Узагальнення дисертаційної роботи можуть бути використані при викладанні релігієзнавчих, філософських та культурологічних дисциплін у вищих навчальних закладах, а також для підготовки відповідної навчально-методичної літератури.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою роботою автора. Висновки, положення наукової новизни одержані автором самостійно.

Апробація результатів дослідження систематично здійснювалася дослідницею у процесі її участі у міжнародних та всеукраїнських науково-теоретичних і науково-практичних конференціях: Міжнародна наукова конференція «Молодь у сучасному світі: філософсько-культурологічні виміри» (Київ, 26-27 березня 2009 р.), Звітна науково-практична конференція викладачів, докторантів та аспірантів Інституту філософської освіти і науки НПУ ім. М.П. Драгоманова (Київ, 5-6 лютого 2009 р.), Всеукраїнська науково-практична конференція «Візуальність в умовах культурних трансформацій» (Черкаси, 14-15 жовтня 2009 р.), VIII Міжнародна міждисциплінарна науково-практична

конференція «Шевченківська весна» (Київ, 22-26 березня 2010 р.), Всеукраїнська науково-практична конференція «Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри» (Київ, 27-28 травня 2010 р.), Міжнародна наукова конференція «Традиція і культура. Прекрасне у духовному потенціалі людства» (Київ, 11-12 червня 2010 р.), IX Всероссийская молодежная научно-практическая конференция "Религия. Культура. Человек" (Владивосток, 2-5 квітня 2013 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Національне виробництво й економіка в умовах реформування: стан і перспективи інноваційного розвитку та міжрегіональної інтеграції» (Кам'янець-Подільський, 28 жовтня 2016 р.), Науково-теоретична конференція з міжнародною участю «Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур» (Київ, 30 листопада 2016 р.), Звітна науково-практична конференція викладачів, докторантів та аспірантів факультету філософської освіти і науки НПУ ім. М.П. Драгоманова «Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету» (Київ, 15-19 травня 2017 р.), Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Культура – текст – особистість (українські перспективи)» (Київ, 1-2 червня 2017 р.), Первый Белорусский философский конгресс «Национальная философия в глобальном мире» (Мінськ, 18-20 жовтня 2017 р.), Міжнародна наукова конференція «Теоретико-методологічні засади дослідження історичної пам'яті» (Київ, 31 травня 2018 р.).

Публікації. Основні положення дисертаційної роботи представлено у п'яти статтях в українських фахових виданнях, затверджених ВАК України, одній статті в українському виданні, включеного до міжнародних наукометричних баз («Index Copernicus International», РІНЦ та електронної бібліотеки Cyberleninka), одній статті в іноземному періодичному науковому виданні, а також у десяти публікаціях – у матеріалах наукових конференцій.

Структура дисертації. Структура дисертації обумовлена поставленою метою і завданнями. Відповідно до цього робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (414 найменувань). Обсяг основного тексту роботи становить 202 сторінки.

РОЗДІЛ 1 МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЄЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА КОЛЬОРУ

1.1. Феномен кольору як об'єкт наукової та філософської рефлексії

В дисертаційному дослідженні обстоюється теза про те, що колір є одним з універсальних засобів вираження. Кольорова кодифікація культурно значимої інформації здійснювалася людством ще з доісторичних часів про що свідчать археологічні (викопні) культури та найдавніші петрогліфи. Більшість релігійних культур характеризуються наявністю в них розвиненої системи символіки кольору. Поняття кольорової символіки передбачає сукупність усіх значень, що надаються кольорам для вираження тих чи інших настроїв, почуттів, ідей [185]. Інтерпретація символіки кольорів в релігійних культурах є вагомою складовою міжкультурного та міжрелігійного діалогу. Попереднім необхідним етапом для інтерпретації символіки кольорів в релігійних культурах є з'ясування сутності, властивостей та функцій кольору. Зважаючи на філософсько-релігієзнавче спрямування дослідження, нас в першу чергу цікавлять принципові підходи, класифікація методів аналізу кольору, що в подальшому сприятиме саме філософсько-релігієзнавчій експлікації кольору як константи релігійного сприйняття.

Ми солідаризуємося з О. Ісаєвим, який на базі парадигмального аналізу пропонує об'єднати увесь масив дисциплін, предметом вивчення яких є різні аспекти кольору, під поняттям когнітивістська метадиґма пізнання кольору. В межах вказаної метадиґми вирізняються метафізична, природничо-наукова та гуманітарна парадигми пізнання кольору.

Історично першою виокремлюється метафізична парадигма пізнання кольору, що була започаткована в античній філософії (Платон [257], Арістотель [17; 180]) та значною мірою розвивалася в корпусі "Ареопагітик" [103], у релігійних метафізиків Середньовіччя (Р. Гроссетест [90; 91], Бонавентура), в богословських працях Е. Бенца [41], Є. Трубецького [341], П. Флоренського [351];

352; 353; 354] та ін., мислителів Нового часу (І. Гете [75; 209], І. Іттен [125]) [122, с. 19].

Оскільки аристотелівська теорія кольору значною мірою вплинула на численних філософів та релігійних мислителів, а також стала визначальною для інтерпретації кольору в християнській культурі, коротко зупинимося на основних її положеннях.

Аристотель виходить з поняття світла, але він мислить його в деякому середовищі, яке взяте саме по собі, позбавлене будь-якого світла і тому невидиме. Це середовище мислиться Аристотелем як таке, що має різний рівень доступності його для світла. Світло здатне проникати певне середовище безперешкодно чи, долаючи перепони, утворені вказаним середовищем. Дане називається мірою прозорості. Фіксуючи той, чи інший рівень прозорості, межу, до якої середовище здатне бути прозорим, ми отримуємо той чи інший колір. Дія світла в його інобутті за виникнення кольору мислиться динамічно, енергійно. Це є становленням світла в прозорості, що активно рухається в той чи інший бік (від темряви чи до неї). Колір постає як двоплановий та має осмислено-динамічний характер. Колір є та чи інша смислова система двох сил, що борються, світла та його інобуття. Перемога світла над інобуттям полягає в ступені внутрішньої пронизаності світлом інобуття. Це і є колір [180, с. 342].

На переконання О. Лосева, Аристотель уникає твердження, що колір - це втілення світла у своєму інобутті. Це пов'язано з тим, що при визначенні кольору, античний мислитель не вважає за потрібне виходити з передумови світла безпосередньо. Оскільки світло є ідеальним як таким, принципово невидимим началом [180, с. 344]. Аристотель говорить не про саме світло, але про його функції в матеріальному середовищі, про прозорість, що уможлиблюється завдяки світлу. Ця прозорість береться у вигляді ентелехійно-вираженого буття, що і є світлом [180, с. 345]. Іншими словами, крім світла іншою умовою видимості кольору має бути наявність деякого прозорого середовища [180, с. 346]. На переконання Аристотеля, колір не здатен діяти на органи чуття (око) безпосередньо. Між видимим і тим, хто споглядає, повинне бути середовище, для

того, щоб видиме побачити. О. Лосев відмічає, що найважливішим у міркуваннях Аристотеля є те, що колір вбачається ним не як дещо пласке, однопланове. Колір постає двоплановою предметністю, в якій світло стало деякою вираженою предметністю завдяки участі у феномені кольору "прозорого середовища". Саме світло у вказаній теорії також набуває рис рельєфності а не площинності. Світло теж передбачає прозоре середовище, хоча і взяте в абсолютному вигляді [180, с. 347].

Грунтовно вивчає напрацювання Аристотеля та розробляє власне "Вчення про колір" І.-В. Гете. З впевненістю можна стверджувати, що теорія кольору німецького дослідника є однією з найбільш цілісних. Шляхом синтезу даних різних галузей теоретичного та практичного знання, реалізації численних дослідів І.-В. Гете закладає підвалини для філософського та, зокрема, феноменологічного осягнення кольору. Різнобічний аналіз фізичних та хімічних кольорів, фізіології та психології сприйняття являє собою перший, необхідний етап для подальшої інтерпретації кольору у феноменологічному ключі, тобто переживання кольору в досвіді. Колір, з точки зору Гете, являє собою динамічне явище, що перебуває в постійному розвитку. Барва легко переходить з однієї частини кольорового кола в іншу, оскільки два начала, відповідальні за її виникнення та опосередковані каламутним середовищем, - світло і темрява - знаходяться в постійному протиборстві, а їх співвідношення завжди мінливе [209, с. 434]. Коли світло помітно переважає над темрявою чи п'ятьма отримує рішучу перевагу над світлом, ми бачимо жовтий і блакитний кольори. Підсилення протистояння між означеними протилежними принципами сприяє поступовому перетворенню жовтого та синього в червоний. Гете вводить поняття підвищення (*Steigerung*) для означення процесу переходу жовтого і блакитного в якісно новий стан пурпура, що характеризується рівновагою світла і темряви. Підвищення супроводжується появою у обох вихідних кольорів червонуватого відтінку й переходом жовтого у жовтогарячий, а блакитного - у фіолетовий. Інший спосіб переходу з однієї частини кольорового кола в іншу зумовлений миттєвим перетворенням кольору в комплементарний, що відбувається в органі зору. В обох випадках діють

протилежності, протиборство яких тяжіє до появи деякого гармонійного цілого. У цих двох способах розвитку кольорового явища Гете вбачає проявлення фундаментальних природних законів (прафеноменів) і називає їх законами полярності та підвищення [209, с. 434].

У "Вченні про колір" Гете прагне вказати на хибність розуміння світла як деякої абстракції, що є самодостатньою і діяльнісною. На його переконання, світло не є сутністю, що в певному сенсі сама себе обумовлює і за найменшого приводу виробляє із себе кольори. У результаті спостережень Гете дійшов висновку, що у призматичних та інших явищах мова йде не про необмежене самообумовлене світло, але про обмежений і обумовлений світловий образ. Метою дослідження Гете є аналіз образів світла і темряви в контексті дослідження кольорових феноменів [209, с. 189].

Вирішення завдання наближення кольорознавства до рівня філософського аналізу Гете вбачає у проясненні умов виникнення кольору як такого та виокремленні кольорів, що їх неможливо утворити в будь-який інший спосіб. Ці основні барви і будуть прафеноменами, котрі *являються* у повному смислі слова. Автор "Вчення про колір" виходить з передумови, що колір, як феномен природи, повинен проявляти себе таким чином, щоб вказати на першопочаткове подвоєння здатне до поєднання, або як первинну єдність здатну до подвоєння. Адже життя природи полягає в подвоєнні поєданого та в поєднанні подвоєного [209, с. 335]. Колір проявляється на тлі взаємодії двох кардинально протилежних начал: світла і пільми (не-світла). Дві чисті вихідні протилежності (жовтий і блакитний) утворюють базис всього цілого. Потім починається підвищення (*Steigerung*), протягом якого обидві протилежності наближаються до чогось третього. Колір у найсвітлішому своєму стані є дечим темним. В процесі згущення барви вона має стати темнішою, але при цьому набуває відтінку, що ми його означуємо словом "червоний". Даний відтінок, наростаючи у жовтому і блакитному, на вищому ступені починає превалювати. На наступному етапі відбуваються два поєднання, змішування протилежностей: простих і першопочаткових (зелений) та тих, що

відчули підвищення (пурпур). У такий спосіб Гете описує утворення кольорового кола та обставини його виникнення.

Суть феномена кольору полягає, таким чином, у повноті розмаїття проявлення зафіксованих на різних рівнях відтінків, що розглядаються поряд один із одним та утворюють цілісність. Фактично перед нами постає кольорове коло. Колір безупинно і легко інвертується з одного боку кола на інший. Важливо, що для людського ока ця цілісність постає як гармонія. Кольорове коло замикається у людському оці. Прості досліди дозволили Гете відкрити "прямий" і "зворотній" спектри [222, с. 17]. Намалювавши білу крапку на чорному тлі, за звичайного денного освітлення, подивившись через призму на неї, Гете зафіксував кольоровий порядок ньютонівського спектра (по центру крапки - зелений, від зеленого вгору йдуть блакитний, синій, фіолетовий, вниз від зеленого - жовтий, оранжевий, червоний). Зобразивши чорну крапку на білому аркуші, вчений отримав дещо інакший вигляд спектра: у "зворотній веселці" з'явився по центру крапки пурпур, від нього вгору пішли червоний, оранжевий, жовтий, а вниз - фіолетовий, синій, блакитний. Таким чином, Гете дійшов висновку, що ньютонівська теорія розглядає лише половину кольорових явищ. З цієї позиції явище веселки неможливо розглядати як приклад кольорової цілісності. Йому бракує чистого, червоного пурпуру [209, с. 363]. Взагалі в природі, як зауважує Гете, ми не знайдемо феномена, що наочно демонстрував би нам кольорову цілісність, представлену у дослідах [209, с. 365]. Але досліди із фізіологічними кольорами доводять, що цілісність кольорових явищ існує в нашому зоровому апараті.

Фізіологічні кольори по-різному проявляють себе на темному та світлому тлі [209, с. 323]. На кольорових таблицях бачимо, що "основними" на темному тлі проявляються червоний, зелений, синій, на білому тлі - блакитний, пурпуровий, жовтий [222, с. 19]. Зауважимо, що дані кольорові комбінації співпадають з основними кольоровими моделями, що застосовуються в поліграфії СМУ (Cyan - блакитний, Magenta - пурпур, Yellow - жовтий) + К (Key color - чорний) та для

виводу інформації на монітори RGB (Red - червоний , Green - зелений, Blue - синій) [222, с. 43, с. 45].

Споглядання цілісності справляє на око гармонійне враження. Важливо розмежовувати фізичну протилежність та гармонійне протиставлення барв. Фізична протилежність ґрунтується на чистій, вихідній подвійності, допоки ця подвійність сприймається як дещо роздільне. Гармонійне протиставлення базується на похідній, розвиненій та наочній цілісності [209, с. 321]. Для фізика достатньо двох відтінків, жовтого і блакитного, з яких можна розвинути чи скласти інші. Через те, що пурпур як пігменти не виникає зі змішування чи поєднання фарб, але - внаслідок фіксації тілесності у найвищій точці кольорової кульмінації, художник небезпідставно приймає три основні кольори: блакитний, жовтий, пурпуровий, з яких потім утворює всі інші барви [209, с. 321]. Для живописця проблема синього-блакитного не стоїть так принципово, адже кольори традиційних художніх фарб не співпадають зі спектральними кольорами. Підбираючи компоненти суміші для конкретного відтінку маляр керується досвідом, а не закономірностями, що базуються на принципах кольорового кола [222, с. 15].

Світло із загальною байдужістю являє нам себе та предмети, створюючи враження не значимої присутності, навпаки, колір завжди постає специфічним, характерним. Де є барва, на глибоке переконання Гете, там вже присутня значимість, вираження, ставлення, сенс, означення певної позиції [209, с. 317]. Колір подібно до магнетизму та електрики пронизує та оживляє увесь світ, але він один вивищується на рівень людини, використовується нею з естетичною метою [209, с. 339]. Барва не просто суб'єктивно сприймається людиною, а переживається нею в досвіді, що опосередковує суб'єкт-об'єктні відношення [222, с. 28]. Це переконання дозволяє Гете вибудувати перехід між фізикою та метафізикою кольору. Досліджуючи фізіологічні, фізичні, хімічні кольорові явища, німецький вчений зіставляє виявлені закономірності з даними історії, філософії, приділяє увагу моральнісно-естетичному впливу кольору. Окремо Гете не зупиняється на розробці теми символіки кольорів в тій чи іншій сфері життя,

але зазначає при цьому, що алегоричне, символічне, містичне використання та витлумачення кольорів є культурно-історично обумовленим [209, с. 399]. В контексті нашого дисертаційного дослідження, вважаємо доцільним послуговуватися окремими положеннями "Вчення про колір" Гете для прояснення інтерпретації символіки барви в конкретних феноменах релігійних культур.

Ключові ідеї теорії кольору І.-В. Гете вплинули не лише на художників, фізіологів, але й на філософів та релігійних мислителів. Зокрема П. Флоренський у праці "Небесні знамення" переосмислює окремі положення концепції Гете у релігійно-метафізичному ключі. Флоренський наголошує, що метафізичний сенс символіки не надбудовується над чуттєвими образами, а міститься в них, визначаючи собою перші. В даному випадку неперервність в переході від чуттєвого до надчуттєвого настільки поступова, що промовляючи: світло, пітьма, колір, речовинність - не знаєш напевне, якою мірою маєш справу з фізичним, а якою - з метафізичним виміром. Слова карбують метафізичне та фізичне, що постійно перебувають у живому співвідношенні, лишаючись при цьому весь час паралельними. Відношення між початками світу фізичного мають символічні відповідники у співвідношенні начал буття метафізичного [352, с. 312].

Вираз "Бог є світло", на думку Флоренського, слід розуміти не морально, а як судження сприйняття - духовного, але конкретного безпосереднього сприйняття слави Божої: споглядаючи її ми бачимо єдине, неперервне, неподільне світло. Світло не має подальшого визначення, крім того, що воно є і не містить в собі ні крихти пітьми. У відношенні до кольорів ми називаємо світло білим. Дане визначення дозволяє уникнути позитивного чи негативного. Вираз "біле світло" - це лише означення світла, аналітичний спосіб підкреслити світлову цілісність [352, с. 313].

На ідеальній межі між божественною енергією та тварною пасивністю стоїть Софія. Якщо світло - діяльність Божа, то колірність як така виникає за умови співвідношення Божества як світлової діяльності та Софії як першо-тварі, першо-матерії. Софія - "метафізичний пил", перший згусток буття. Споглядаючи її від Бога у напрямі ніщо, небуття як виступаючу наперед пітьму, вбачаємо Софію

блакитною чи фіолетовою [352, с. 314]. Софія як передова хвиля божественної енергії, та, що йде долати пітьму сила Бога, споглядається у напрямі від світу до Бога і постає як рожева чи червона. Визначаючи три метафізичні напрями: від Бога, до Бога, біля Бога, П. Флоренський каже, що Софія вбачається блакитною чи фіолетовою як світова душа, як духовна сутність світу, як блакитне покривало, що завішує природу. Рожевою чи червоною Софія вбачається як образ Божий для тварі, як явлення Бога на землі. Софія поза її визначенням чи самовизначенням до Бога постає як золотисто-зелена, прозоро-смагдава. Цей третій духовний аспект буття - райський, де ще відсутнє пізнання добра і зла, відсутні напрями, а є лише вільний рух біля Бога.

Три аспекти метафізичного відношення першотварі до Бога, за П. Флоренським, визначають три основні кольори християнської символіки - блакитний (фіолетовий), червоний (рожевий), зелений, - решта барв можуть вважатися проміжними [352, с. 315]. Все розмаїття кольорів у світі чуттєвому обумовлюється фізичними початками - сонцем, найтоншим пилом, пітьмою пустоти, у світі духовному барви визначаються відношенням Бог, Софія, Пітьма метафізичного небуття. Таким чином, передумова інтерпретації символіки кольорів вибудовується на повній відповідності кольорів метафізичних та фізичних [352, с. 316].

В іншому творі "Столп и утверждение истины" П. Флоренський окрему увагу приділяє релігійній символіці синього та близьких до нього кольорів. Символічне навантаження різних відтінків синього мислитель не розрізняє, оскільки виходить з передумови, що різні варіанти синьо-зеленого репрезентують ідею повітря й неба, барва якого у різних країнах варіюється від темно-синього до блідо-бірюзового. Блакить, ототожнена із повітрям та небом, символізує присутність Божества у світі через Його сили, творчість - Духа Святого [355, с. 429].

Значну увагу приділяє Флоренський проблемі зв'язку різних відтінків синього та Премудрості Божої. Спектр блакитних кольорів та Софія не пов'язані між собою через розсудкове "тому що", а через безпосереднє переживання "так є" [355, с. 429]. Більшим онтологічним статусом наділяється Софія як істинне Небо,

а софійні переживання супроводжуються кольоропереживанням блакиті. Подібно до того, як сонячне світло - природний символ Трипостасного, блакитне прозоре покривало - природний символ Софії. Духовне споглядання, викриваючи речі невидимі, не умовно наділяє їх образною оболонкою, а втілює їх у символічне тіло, співмірне, адекватне духовній суті, хоча й пристосоване до нашої земної "затемненої" здатності пізнання. Для Флоренського важливо було сфокусувати увагу саме на "кольоровому" аспекті "софійних" споглядань та окремих видінь, що супроводжуються переживанням блакитного кольору [355, С. 436 - 440].

При викладі теми релігійної символіки синього, П. Флоренський послуговується напрацюваннями Ф. Порталю. Показово, що останній також дотримується теорії походження кольорів від світла та темряви [412, с. 28]. У переліку спектральних кольорів Ф. Порталю: фіолетовий, індиго, блакитний, зелений, жовтий, жовтогарячий, червоний [412, с. 27]. Ф. Порталь співвідносить Бога в собі, божественну любов, бажання, волю з червоним та білим кольорами; маніфестацію в житті з жовтим та блакитним; реалізацію в дії із зеленим [412, с. 29]. Флоренський вказує, що Бог в собі - це Отець, Триєдине, маніфестація в житті - Логос і Софія у світі, реалізація в дії - твар, що оживляється Духом Святим [355, с.429].

П. Флоренський акцентує увагу на теорії Порталю про потрібне розуміння символу. Дана теорія повинна прояснити полісемантичність в символіці кольорів. Суть її розкривається через існування трьох мов: божественної, священної, мирської. Мірою сходження від божественної до мирської символ грубішає, вироджується. Вказаний процес висвітлюється на прикладі символіки блакитного. Блакитний у божественній мові означає вічну Божественну Істину, Мудрість, у священній мові - це колір людського безсмертя й водночас скорботи, жалоби, печалі, у мирській - символ вірності. Як символ божественної Істини та Премудрості блакитний/синій фігурує в численних космогоніях [355, с.429]. Розробленою П. Флоренським символікою кольорів в православній культурі часто послуговуються інтерпретатори іконописних творів.

Природничо-наукова парадигма пізнання кольору орієнтована на опис механізмів кольорового сприйняття (І. Ньютон [234], Г. Гельмгольц [73], Л. Сівік [317], Р. Івенс [115], Ч. Педхем [254], Б. Шашлов [381], Ч. Ізмайлов, Є. Соколов, О. Чорноризов [117] та ін.). Згідно цієї парадигми, колір тлумачиться як чуттєво-оптичний (фізико-фізіологічний) феномен, що виникає в процесі впливу на зоровий аналізатор людини світлових променів різної довжини і є результатом біологічної еволюції [122, с. 45].

Після висновків фізіолога Е. Герінга, який встановив, що колір є тим, що ми бачимо і може бути описаний властивостями, що в ньому вбачаються, бере початок аналітика кольору як феномена сприйняття. Описування явищ таким чином, як вони являються, без спроб з'ясування причинних залежностей, і є феноменологією [337, с. 6]. Феноменологія кольору зароджується як своєрідна альтернатива фізиці кольору.

Предметом інтересу в межах гуманітарної парадигми постає не колір-стимул, а колір-перцепт. «Перцепт – це результат процесу сприйняття» [337, с. 7]. Останній існує у сприйнятті людини у вигляді предметного образу, який відрізняється від сенсорного. Кольоровий стимул визначається як адекватний стимулу сприйняття кольору чи світла, але він є не єдино можливим (наприклад, бачення кольору уві сні, або під дією наркотичних речовин) [337, с. 10].

З огляду на змістовно-сміслову наповненість феномена кольору, в основу гуманітарної парадигми покладено метод інтерпретації, в якому наявні дві процедури тлумачення «мови кольору». Перша - смислопокладаюча – надавання значення кольоровим перцептам [122, с. 52]. Друга процедура пов'язана зі зчитуванням смислів у процесі встановлення, прояснення прихованих значень-смислів кольорових перцептів [122, с. 53].

Для зручності класифікації інтерпретованих значень кольорів в межах гуманітарної парадигми пізнання кольору здійснюється диференція та структурування різних функцій кольору, враховуючи його багатоаспектність. Дослідниками демонструється доцільність всебічного підходу до феномена кольору.

І. Іттен вважає, що тенденція до суто візуально-матеріального інтересу по відношенню до кольору ігнорує смислові і духовні переживання. На його глибоке переконання, колір не лише сприймається зором, але й психологічно та символічно переживається людиною. В контексті теоретичного осмислення сутності та особливостей впливу кольору, І. Іттен пропонує власний методологічний прийом. Суть його полягає в тому, що взаємодія з кольором може розглядатися у трьох напрямках: чуттєво-оптичному (імпресивному), психічному (експресивному), інтелектуально-символічному (конструктивному). Акцентуючи увагу на одному з вказаних аспектів кольору (з метою прояснення сенсу кольору чи його впливу), ми повинні мати на увазі постійну присутність двох інших аспектів [125].

В теорії хроматизму М. Серов висноує, що дані фізиків і фізіологів (розгляд кольору як стимула) виявляються дзеркальним відображенням даних психологів і художників (розгляд кольору як перцепта). Взаємодоповнюваність обох груп даних відображається у працях філософів. М.Серов зазначає, що «хроматизм» походить від давньогрецького поняття «хрома», під яким античні автори розуміли три основні значення: колір як ідеальне, психічне, розпредметнене; фарба як матеріальне, фізичне, фізіологічне, опредметнене та енергія, емоції, почуття як інформаційно-енергетичне відношення між першим і другим. Інформаційно-енергетична взаємодія кольору з людиною здійснюється водночас на трьох рівнях: свідомому, підсвідомому, безсвідомому [315, с. 24]. Онтологічна матеріалізація ідеального образу кольору здійснюється у фарбах чи словах (кольороназви, кольорові метафори) [313 с. 57].

Найбільш ранні способи застосування кольорів були пов'язані саме з їхньою символічною функцією в ритуальній практиці (про що свідчать наскельні зображення та поховання кам'яної доби) [122, с. 60]. З моменту виникнення кольоровий символізм був тісно пов'язаний з магією та релігією [21; 122, с. 60]. З часом кольори почали символізувати абстрактні поняття та цілі сегменти реальності [214; 315; 333 та ін.].

Автор праці «Колір і психіка» (Базима, 2001) пропонує виокремлювати три основні типи кольорової символіки. Колір сам по собі представляє перший тип кольоросимвола, що вирізняється багатозначністю та суперечливістю [21; 22]. Перелік семантик абстрактного, "неоформленого" кольору в контексті релігійної культури не дає сутнісного уявлення про те, як колір спрацьовує в конкретному ритуалі чи зображенні. Комбінація двох або більше кольорів являє собою другий тип кольоросимвола. Поєднання кольорів обмежують семантичні поля кожного, а змісти, що ними виражаються, ієрархічно субординуються та поєднуються в смислове ціле. Поєднання кольорів із формами та конкретними предметами і явищами утворюють третій тип кольоросимвола. Крім наочно-чуттєвих, візуальних форм побутування кольорового символу, вирізняється мовленнєва форма представлена переважно «кольоровими метафорами» [21].

Беручи до уваги вищезазначену типологію кольорової символіки, зауважимо, що в історії релігії прослідковуються випадки, коли першочергового сакрального статусу набував предмет, але, інколи, сакралізувався саме колір певного предмету. Символіка кольорів у поєднанні з іншими групами символів (антропоморфні, зооморфні, рослинні, геометричні, ієрогліфічні, мінеральні, ландшафтні, архітектурні, побутові й культові атрибути, символи просторової орієнтації) може підсилювати або змінювати їх значення. Разом з тим, існують випадки, коли у символізаційному процесі колір виходить на перший план (певні об'єкти/явища набувають сакрального статусу з огляду на їх забарвлення). Наприклад, червоний колір яблука, вишні, кизилу, або білий колір солі, молока обумовили їх символічне навантаження у міфах та ритуальній практиці численних народів [23, с.116; 82, с. 172, с. 201 та ін.]. В контексті зооморфної символіки колір опірення птахів чи вовни тварин визначає їх особливий статус та вказує на приналежність до певного божества [82, с. 195, с. 199; 94; 217 та ін.].

Заслуговує на увагу функціональний підхід до кольору А. Шиманської, застосований до аналітики кольору в традиційній японській культурі. Дослідниця виокремлює три функції кольору: виражальну, інформаційну, символічну.

Виразальна функція поділяється на емоційно-експресивну та естетичну підфункції. Наголошується, що кольоровій візуалізації інформації властиві значні інтонаційно-виразні можливості інтерпретації. Сформовані кольорові зорові образи функціонують в уяві і є активними стимулами, що корегують сприйняття на рівні свідомості. Емоційна дія кольору пов'язана, по-перше, з психофізіологічним впливом, а, по-друге, з асоціаціями, які виникають у людей відносно певного кольору. Емоційний вплив кольору ускладнюється також фізичними умовами сприйняття та соціально-культурним контекстом.

Інформативна функція поділяється на пізнавальну та комунікативну підфункції. Символічна функція кольору поділяється на сакральну та нормативну підфункції [387, С. 24 - 27]. У сакральній підфункції колір більшою мірою репрезентує певні ідеї та уявлення, пов'язані зі сферою сакрального чи релігійного [387, с.28]. В первісних та традиційних суспільствах релігійні уявлення та цінності значною мірою впливали на всі інші сфери діяльності та побуту. Відтак, нормативна підфункція кольору постає тісно пов'язаною із сакральною. Виходячи з певної інтерпретації кольору (в релігійному ключі) регулюються правила кольоровжитку (наприклад, правила носіння одягу).

З огляду на те, що основоположним у межах гуманітарної парадигми постає не колір-стимул, а колір-перцепт, з необхідністю слід звернутись до феноменологічних розвідок задля поглиблення знань щодо механізму сприйняття.

Феноменологія, без перебільшення, є однією з найбільш знакових філософських течій сучасності. Вона виникає у ХХ столітті не лише як альтернативний комплекс філософської методології, але й як нова спроба потрактування проблеми світовідчуття і світовідношення. Феноменологія робить центральним об'єктом дослідження свідомість людини, вказує на інтенціональний характер останньої.

Рання німецька та сучасна французька феноменологія розуміється значно ширше і має справу зі смислами речей у нашому досвіді. Зокрема, із значеннями об'єктів, подій, інструментів, плину часу, самості та тією мірою, якою ці речі виникають і переживаються у нашому «життєвому світі». По суті, феноменологія

досліджує структуру різних видів досвіду – від сприйняття, мислення, пам'яті, уяви, емоції, бажання, воління до тілесної свідомості, втіленої дії, соціальної дії, мовної дії.

Досвід свідомості – це відправний пункт феноменології, але цей досвід градується до менш експліцитно усвідомлених феноменів. Як напрям думки феноменологія намагається прийти до розуміння людини в межах філософської антропології. Як напрям дослідження феноменологія намагається класифікувати особливі групи феноменів (в тому числі – релігійних феноменів) таким чином, аби якомога повніше показати виражені цими феноменами значення. Звісно, представники феноменології багато в чому розходяться в думках, але вони всі мають справу з розумінням, яке набуває людина відносно світу, інших, самої себе, з розумінням способу, яким людські вираження, в тому числі релігійні, можуть розумітися на тлі цих фундаментальних стосунків (людина-світ-інший) [59, с. 112].

Буття людської суб'єктивності, різноманітність її стосунків зі світом та іншими людьми є центральною проблемою філософських пошуків М. Мерло-Понті. Французький мислитель зробив значний внесок у розвиток філософських та психологічних аспектів міждисциплінарної теорії смислу, теорії «тілесності», або «феноменального тіла», як зосередження культурних смислів. Причину кризи у філософії та психології (в контексті аналізу філософсько-методологічних засновків і способів дослідження у науках про людину) вбачає у пануванні об'єктивувального підходу до проблем людського існування та переваги натуралістично-детерміністської форми раціоналізації над ціннісною та смисловою формами [139].

Відтворимо вузлові моменти феноменологічної концепції сприйняття М. Мерло-Понті (особливу увагу зосереджуючи на проблемі цілісного потрактування людського досвіду та символізуючої компоненти в людській поведінці). Обсяги нашого дослідження не дозволяють відтворити ідеї французького мислителя у деталях. Розгорнуто вказана тема подається нами в окремих публікаціях [29; 33; 35; 36; 37; 38; 39; 200].

У процесі викладу власної теорії феноменолог здійснює послідовну критику однобічних підходів до тлумачення людини та її взаємодії з оточуючим культурним та природним світом. «Емпіризм, вкотре визначаючи те що ми сприймаємо через фізичні чи хімічні властивості стимулів, які впливають на наш сенсорний апарат, тим самим виключає зі сприйняття гнів чи страждання, які я можу вбачати в обличчі людини, релігію, яку я, все ж таки, можу досягнути у чиемусь ваганні чи стриманості, державу, структуру якої я можу вбачати у поведінці поліцейського чи стилі якогось постаменту» [207, с. 50; 35 с. 44]. Першим власне філософським актом має стати повернення до життєвого світу, відшукати той шар життєвого досвіду, через який нам вперше даються Інший і речі, вся система «Я-Інший-речі» в момент її зародження [207, с. 89; 35 с. 47].

Природа передує досвіду всіх культурних об'єктів, або, швидше, є одним з них. Нам, відповідно, належить по-новому відкрити природний світ і його модус існування, який потрібно відрізнити від існування наукового об'єкту [207, с. 51; 35 с. 44].

Перед поглядом рефлексії немає і не може бути повного світу чи множинності розгорнутих і об'єктивованих монад, рефлексія має в своєму розпорядженні лише часткове бачення і обмежені можливості. Саме тому феноменологія і є власне феноменологією. Вона досліджує явленість буття свідомості, не передбачаючи, що можливість свідомості дана раніше.

Розкриваючи суть поняття феноменального поля, Мерло-Понті представляє нам своє бачення людини, суб'єкта сприйняття. Під «Я» людини як мислячого суб'єкта знаходиться природне «я», яке є нерозлучним із земною ситуацією. «Я» людини не вичерпується поняттями: «жива істота», «свідомість», й тими визначеннями різного ґатунку, які надає йому психологія, соціологія та інші науки.

Моріс Мерло-Понті розробив «феноменологію сприйняття», смисловим осередком якої стала «феноменологія тіла». «За словами про те, що я володію тілом, криється те, що я можу бути видимим як об'єкт, але прагну бути видимим як суб'єкт» [207, с. 220; 35 с. 48]. Наше тіло постає водночас тим, чим можна

відгородитися від світу і тим, що відкриває нас світу, розміщує нас у ситуацію. Більше того, тіло, яке виривається з ланцюгу існування, не поринає в себе повністю. Ми ніколи не перетворюємося без залишку у річ, нам весь час бракує повноти існування в якості речі, наша власна субстанція зсередини полишає нас і в будь-який момент вимальовується якась інтенція.

«Я» - це психологічна та історична структура. Оскільки, маючи однаковий принцип тілесної організації, люди у різних культурних регіонах по-різному виражають і реагують на ті самі емоції чи кольори. Разом з існуванням, нам дісталася і манера існування, і стиль. Всі наші дії і помисли пов'язані з цією структурою. Нас нічого не детермінує ззовні: не в розумінні, що нас нічого не зачіпає, навпаки, вся справа в тому, що ми – вже назовні себе і відкриті світу [35 с. 49].

Рефлексивна позиція очищає загальноприйняті поняття тіла і душі, визначаючи тіло як суму частин без внутрішнього змісту, а душу – як буття, яке повністю присутнє в собі, не маючи жодних прогалин. Об'єкт є об'єктом від початку до кінця, так само – свідомість є лише свідомістю. Досвід власного тіла, навпаки, відкриває нам форму двозначного існування. Єдність тіла завжди неявна і заплутана. Воно завжди є чимось іншим, ніж воно є. Воно закорінене в природі в той самий момент, коли преображається культурою, воно ніколи не замикається на собі і ніколи не долається. Таким чином, досвід власного тіла протистоїть рефлексивному підходу, який відокремлює суб'єкт від об'єкта і який надає нам лише розмисли про тіло, або тіло в ідеї, а не досвід тіла, чи тіло в реальності.

Мислячий суб'єкт чи свідомість бачать себе в якості людини, втіленого чи історичного суб'єкта, і не слід тлумачити цю апперцепцію як вторинну операцію, яку суб'єкт здійснює, виходячи зі свого абсолютного існування. Мислячий суб'єкт сам представляє собою поле присутності – присутності для самого себе, для іншого і для світу. Оскільки ця присутність закидає людину в природний і культурний світ, виходячи з яких вона себе розуміє [207 с. 571].

З вищесказаного можемо підсумувати, що тіло людини тією мірою, якою йому властиві різні типи «поведінки», виступає неоднозначним «об'єктом», що

використовує свої власні частини в якості загальної символіки світу і завдяки якому ми здатні, власне кажучи, «вриватися» у цей світ, «розуміти» його і знаходити йому значення [207, с.303]. Тіло людини, наділене здатністю відчувати і будучи носієм свідомості (розуміння), уможливорює світовідчуття і світорозуміння.

Важливо звернути увагу, що інтерпретуючи таким чином тіло, автор не вдається до емпіризму. Мерло-Понті вказує на те, що перцептивний синтез виступає для людини як рід часового синтезу. Суб'єктивність на рівні сприйняття – це часовість: остання дозволяє закріпити за суб'єктом сприйняття непрозорість та історичність. Перцептивний синтез знаходить опору в дологічній єдності тілесної організації, цей синтез не володіє таємницею об'єкта, так само як і не знає секрету власного тіла. Саме тому об'єкт сприйняття завжди виглядає як трансцендентний і здається, що синтез відбувається в самому об'єкті, у світі, а не в тій метафізичній точці, яка є мислячим суб'єктом. Цим відрізняється перцептивний синтез від синтезу, отриманого за допомогою мислення [207, с. 298; 39 с. 19].

Людську поведінку М. Мерло-Понті визначає як «символічну». Тобто таку, що розгортає власні значення, які неможливо однозначно редукувати до фізичних, біологічних, психологічних детермінацій (подібно до того як ціле не зводиться до суми частин). Ця поведінка як вищий тип цілісності та інтеграції сама породжує смисл, завдяки якому людина спроможна створювати другу природу – економічну, соціальну, культурну над природою біологічною. А також долати межі створених структур, орієнтуючись не лише на ближнє оточення, а і на можливі стосунки [147].

Виникнення смислу прослідковується на трьох взаємопов'язаних рівнях: індивідуально-особистісного існування, інтерсуб'єктивної комунікації і колективної історії та культури. Смеслотворення починається вже на рівні «безмовної», або природної, символізації. Коли тіло використовує власні частини як символи, в яких розкривається стиль життя індивіда, його емоційно-афективні цінності та екзистенційні значення. Над рівнем природної

символізації надбудовується штучна, або конвенціональна, символізація, що знаходить вираження у мовленні, мові, літературі, мистецтві, філософії, науці, політиці тощо.

М. Мерло-Понті стверджує, що наше існування рухається не від попередників, фізичного чи соціального оточення, а, навпаки, прямує до них, підтримує їх. «Я» людини примушує «бути для неї» традицію, яку вона збирається продовжувати [207, с. 6; 35 с. 48]. Перше серед культурних об'єктів і те, завдяки чому всі ці культурні об'єкти існують, - людське тіло Іншого як носій певної поведінки. Якщо мова йде про невідому чи чужу цивілізацію, то в руїнах, уламках, що ми їх віднаходимо, можуть розміщуватися безліч способів буття чи життя. Це тому, що в культурному об'єкті ми відчуваємо приховану під покровом анонімності близьку присутність Іншого [207, с. 443].

М. Мерло-Понті доходить висновку, що будь-яка істина розуму не позбавлена «коефіцієнту фактичності» [207, с. 499]. Фактична істина є істиною розуму, а будь-яка істина розуму – фактична. Відповідно, відношення розуму та факту, рефлексії і нереклексивного, мислення і мови чи сприйняття – це «відношення з подвійним сенсом», яке у феноменології отримує назву *Fundierung* (нім. обґрунтування). Основоположний член рівняння – час або нереклексивне, факт, мова чи сприйняття – буде першим в тому сенсі, що обґрунтоване виступає як детермінація чи експлікація основоположного, що не дозволяє редукувати одне до іншого. Але при цьому основоположне не буде першим в емпіричному сенсі, і обґрунтоване не просто виводиться з нього, оскільки саме через останнє (обґрунтоване) відкриває себе основоположне. Цієї двозначності, на глибоке переконання М. Мерло-Понті, неможливо уникнути. Її варто визнати в якості провідного начала [207, с. 499].

М. Мерло-Понті тільки побіжно торкався теми кольору, але його розмисли відкривають нові обрії для філософського осягнення цього феномену. В межах феноменологічної онтології М. Мерло-Понті долається однобічність емпіризму, що вбачає у кольорі стимул чи колір-якість та інтелектуалізму, що зосереджується суто на ідеї кольору, шляхом введення поняття "колір-функція". Колір як те, що

належить до видимого, не є "шматком абсолютно твердого, неділимого буття", а є "радіше такою собі протокою між зовнішніми горизонтами і горизонтами внутрішніми" [208, с. 124]. "Те незбагненне, що є в кольорі, є не що інше, як короткий, категоричний спосіб дати в якомусь одному дещо - минулі видіння, майбутні видіння цілими гронами" [208, с. 126]. Колір бере на себе онтологічну функцію. Подаючи себе як щось особливе, в той же самий момент колір здатний зображати будь-які речі й тому перестає бути видимим як особливе.

Універсальність і конкретність кольору не утворюють його суперечності, а є разом сама чуттєвість. Через ту саму властивість "колір", наприклад, жовтий, постає водночас як певне буття і як деякий вимір, вираз будь-якого можливого буття. "Властивість чуттєвого (як і мови) полягає в тому, що воно репрезентує ціле не відношенням знак-значення або через іманентність частин одна щодо одної і щодо цілого, а тому, що кожна частина вривається в ціле, з'являється зі своїм корінням, переступає через ціле, перетинає кордони інших. Саме в такий спосіб частини перекривають одна одну (прозорість), а теперішнє не кінчається на межах видимого (поза...). Ось так чуттєве знайомить мене зі світом, як мова з іншим: через переступання. Сприйняття - не є сприйняття речей спочатку, а сприйняття стихій (вода, повітря...), променів світу, речей, які є вимірами, які є світами, я ковзаю по цих "стихіях", і ось я в світі, я "переслизаю" від суб'єктивного до Буття [208, с. 195]". У сприйнятті ми не покладаємо речі як об'єкти, а стаємо співпричетними явищам світу [186, с. 338; 207, с. 271].

Розвідки феноменологів надихнули багатьох дослідників на ретельне вивчення проблеми вираження, з'ясування механізму сприйняття та загальних принципів символізації.

Розглядаючи проблему символізації у співвідношенні до процесів сприйняття та вираження у вимірі людського досвіду, неможливо оминати увагою теоретичні напрацювання Е. Ліча. У своїй «антропологічній герменевтиці» [375, с.137] британський вчений особливу увагу приділяє вербальним та матеріальним формам вираження релігійних уявлень. Оскільки, майже у всіх релігійних системах корінна теологічна ідея, найбільш священні поняття можуть

представлятися декількома стандартизованими символами, здатними до заміщення один одним (наприклад, у ранньому християнстві: хрест, ХР – перші дві букви імені Христа, риба – були рівнозначними символами) [178, с. 27], Е. Ліч прагнути з'ясувати, яким чином співвідносяться явище (предмет) зовнішнього світу, сенсорний образ та поняття у свідомості, стверджує, що між поняттям свідомості та сенсорним образом – сутнісний зв'язок; вони – суть два боки однієї медалі. А зв'язок між явищем у світі і сенсорним образом до певної міри носить довільний характер, тобто є символічним [178 с. 28]. Слід відмітити, що у британського дослідника йдеться про «вербальну символізацію» [178, с. 43] та «матеріальну символізацію» [178, с. 48].

З приводу вербальної символізації зазначається: «Вирішальним моментом є те, що наше сприйняття оточуючого світу значною мірою обумовлене вербальними категоріями, які ми використовуємо для опису сприйняття, явищ світу. Ми користуємося мовою, щоб розмежовувати видимий континуум на осмислені об'єкти та суб'єкти, які виконують певні ролі. Але ми також використовуємо мову для поєднання складових елементів, для встановлення зв'язку між речами та суб'єктами» [178, с. 43]. На цьому другому етапі проявляється подвійна функція символічної дії.

Спочатку ми довільно називаємо певний предмет зовнішнього світу певним словом (символічний процес), з часом ця символічна дія, внаслідок багаторазового повторення починає носити знаковий характер. Потім ми знову можемо оперувати знаками, комбінувати їх, співвідносити з метафізичними ідеями у своїй свідомості (повторна символічна дія). Всі знаки, а також більшість символів та сигналів поєднані у ті чи інші конфігурації. Смыслопередача при цьому залежить від протиставлення та контексту. Приміром, червоний і зелений означають «стій» та «іди», якщо вони протиставлені один одному і певним чином розміщені на світлофорі [178, с. 43].

У сфері релігійного ритуалу, на думку Е. Ліча, повною мірою проявляється суть механізму матеріальної символізації. Багато понять являють собою ментальні аспекти сенсорних образів. Останні постають як культурно обумовлена відповідь

на об'єкти і явища зовнішнього світу. Але, інколи, дана послідовність вибудовується по-іншому. Це означає, що ми здатні породжувати абстрактні поняття у свідомості, а потім надавати цим абстракціям форму шляхом їх мисленевого перенесення на зовнішній світ (наприклад, опозиція «хороший/поганий» перетворюється на опозицію «білий/чорний»). Таким чином трансформуючи «ментальні акти» (ідеї, продукти розуму) в матеріальні об'єкти «поза нами», ми наділяємо дані ідеї відносною постійністю. В такому вигляді ми здатні «технічно» оперувати, впливати на «втілені ментальні акти», останнє недоступне розуму, що діє сам по собі, у своїх власних межах.

Метафізичні сутності, що виникають у свідомості, ми матеріалізуємо двома способами: у міфах та історіях, де метафізичні ідеї представлені діями надприродних істот, тварин, людей з надприродними властивостями; створюючи особливі матеріальні об'єкти, споруди та простори, які слугують втіленням метафізичних ідей та відповідного їм ментального середовища [178, с. 48]. Автор наголошує на взаємозалежності двох аспектів: кожен з них є метафорою іншого [178, с. 49].

Всім матеріальним формам вираження релігійних уявлень властиве метафоричне поєднання контекстів загального характеру: контекст природних відношень, контекст людських відношень, метафоричне «поєднання контекстів» [178, с. 51]. Інтерпретуючи символ, як вважає британський вчений, ми маємо зважати на це явище «накладання контекстів». Поняття, знаки, які належать до різних контекстів, метафорично поєднуються у символі.

Е. Ліч наголошує, що символи існують у конфігураціях: значення окремих символів належить шукати у їхньому протиставленні іншим символам, а не в самому символі як такому. Чергова проблема полягає в тому, що окремі символи містять в собі пласти значень (окремі символи є багатозначними, утворені напластуванням знаків). В інтерпретації вказаних символів слід зважати на смислові компоненти і рівень зіставлення символів [178, с. 72]. Кожен із символічних кодів (просторова символіка, часова символіка, кольорова символіка,

манера одягання, ритуальне приготування їжі, нанесення тілесних пошкоджень тощо) потенційно може являти собою трансформацію будь-якого іншого.

Вищезазначена позиція Е. Ліча знаходить підтвердження у ряді праць відомого історика М. Пастуро, присвячених історії кольору та розумінню явища символізації [250; 251; 252; 253]. На прикладі аналітики проблеми символу в добу Середьовіччя М. Пастуро переконливо доводить, що тема символу повинна розглядатися у тісному співвідношенні з феноменом сприйняття. Нерідко дослідники теорії символу сягають надто високого рівня теоретизування (теологія, філософія), або залишаються в галузі емблематики [251, с. 9]. Крайнощі обох методологічних настанов погрожують тим, що поза увагою залишиться афективне, естетичне, поетичне, оніричне наповнення символів. Саме завдяки цьому наповненню, як вважає М. Пастуро, символ здатен реалізуватися та ефективно функціонувати [251, с. 8]. Символ, радше, апелює до уяви, ніж до розсудку. Речі-знаки (числа, тварини, кольори, форми та ін.) не лише «промовляють» про щось, вони підказують, задають модальність сприйняття, примушують відчувати і уявляти [251, с. 22]. Відповідності між «зовнішньою подобою речей» та їхнім прихованим, істинним сенсом (у сфері теології, чудес, повсякденності та ін.) вибудовуються на декількох рівнях та виражаються різними способами. Цей зв'язок може бути прямим, аллюзивним, структурним, зображувальним, звуковим, може мати емоційне, магічне, оніричне підґрунтя. У складній символіці основних релігійних традицій поряд з глибокими теологічними концепціями та побудовами спостерігається «злиття попередніх семантичних систем і модусів сприйняття» [251, с. 21].

Для релігієзнавчої аналітики кольоросимволу вагомими є узагальнення М. Пастуро щодо способів комбінації кольорів у процесі смисловираження. Приміром, для пересічної західноєвропейської людини доби Середньовіччя існує чітке розмежування між кількома кольорами розташованих поряд та накладеними один на одній. Зіставлені поряд кольори часто сприймалися строкато, справляли неприємне враження. Навпаки, розміщені один над одним кольори утворювали гармонійне, позитивне поєднання [251, с. 151]. В даному випадку перевага

надається структурі глибини, а не протяжності. Щоб створити ефект, задати сенс, кожен кольоровий шар вступає у певні взаємозв'язки з нижнім та верхнім шаром, а вже потім з кольорами, що йому співкладені. Відповідно «читати» кольорові нашарування, необхідно, рухаючись від «дальніх» пластів до найближчого глядачеві [251, с. 151].

Ми повністю поділяємо точку зору М. Пастуро про те, що для інтерпретації кольоросимволу у культурі чи релігії певного суспільства необхідно прояснити особливості сприйняття, модусу бачення властивого конкретному суспільству/групі. Розуміючи при цьому «сприйняття» як явище культурно обумовлене, яке не тотожне поняттю «зір» - явищу переважно біологічному.

У праці «Синий. История цвета» (2017) йдеться про те, що для представника будь-якої культурно-історичної епохи існує велика різниця між «реальним» кольором, кольором у сприйнятті та кольорономінацією. Феномен наявності чи відсутності кольороозначення у певній мові варто дослідити спочатку на рівні лексики, потім – в межах ідеології суспільства, яке дану лексику використовує. Наголошується, що проблеми кольору не зводяться до суто біологічних чи нейробіологічних. Багато в чому проблематика кольору носить соціальний та ідеологічний характер [252]. Дана теза Пастуро повністю узгоджується з гуманітарною парадигмою пізнання кольору.

Висновки

Продемонстровано, що перші наукові теорії кольору виникають в межах метафізичної парадигми пізнання. Теорія походження кольору від світла та темряви, започаткована Аристотелем, стала визначальною для подальшої інтерпретації світла та кольору в християнській культурі середньовічної Західної Європи, Візантії, середньовічної Русі.

При визначенні кольору античний філософ не виходить з передумови світла безпосередньо, а мислить його в деякому середовищі, інобутті світла. Дане середовище, означене як "прозорість", різною мірою доступне проникненню світла. Колір виникає внаслідок подрібнення, розчленування світла під час

проходження перепон, постає як смислова система двох сил, що буквально "змагаються" між собою. Дія світла в його інобутті при виникненні кольору мислиться динамічно, енергійно. Аристотеля водночас звертає увагу на процес сприйняття кольору людиною і зауважує, що колір не здатен діяти на органи чуття (око) безпосередньо. Між видимим і тим, хто споглядає, повинне бути середовище, для того, щоб видиме побачити. Таким чином, античний мислитель прагне всебічно підійти до проблеми виникнення кольору. В одній з перших наукових теорій колір постає перед нами як двопланова предметність, в якій світло стало деякою вираженою предметністю завдяки участі у феномені кольору "прозорого середовища". Саме світло у вказаній теорії також набуває рис рельєфності а не площинності.

Послугуючись напрацюваннями Аристотеля, І.-В. Гете закладає підвалини для подальшого філософського й, зокрема, феноменологічного осягнення кольору. Перевага теорії кольору Гете полягає в тому, що дослідник не відокремлює функції ока, кольоровий вимір світу та вплив кольору на психо-емоціональному рівні в єдиному досвіді переживання кольору. Колір, з точки зору Гете, являє собою динамічне явище, що перебуває в постійному розвитку. Барва легко переходить з однієї частини кольорового кола в іншу, оскільки два начала, відповідальні за її виникнення та опосередковані каламутним середовищем, - світло і темрява - знаходяться в постійному протиборстві, а їх співвідношення завжди мінливе. На відміну від світла, що із загальною байдужістю являє нам себе та предмети, створюючи враження не значимої присутності, колір завжди постає специфічним і характерним. Де є барва, на глибоке переконання Гете, там вже присутня значимість, вираження, ставлення, сенс, означення певної позиції. Барва не просто суб'єктивно сприймається людиною, а переживається нею в досвіді, що опосередковує суб'єкт-об'єктні відношення. Результати численних дослідів та спостережень дозволяють Гете вибудувати перехід між фізикою та метафізикою кольору, акцентуючи увагу на унікальній виражальній властивості кольору.

Ключові ідеї теорії кольору І.-В. Гете вплинули не лише на художників, фізіологів, але й на філософів та релігійних мислителів. Зокрема П. Флоренський

у праці "Небесні знамення" переосмислює окремі положення концепції Гете у релігійно-метафізичному ключі.

Філософським базисом, що утворює провідну дослідницьку настанову дисертаційного дослідження є феноменологічна концепція М. Мерло-Понті. Для подальшого всебічного розгляду феномену кольору в символічному вимірі релігійних культур цінними є міркування М. Мерло-Понті щодо буття людської суб'єктивності та фундаментального відношення людина-світ-Інший. Феноменолог наголошує на необхідності повернення до життєвіту, того шару життєвого досвіду, через який нам вперше даються Інший і речі. Вже на рівні досвіду власного тіла нам відкривається форма двозначного існування, в якій неможливо чітко відмежувати суб'єкт від об'єкта. Тіло людини закорінене в природі в той самий момент, коли преображається культурою, воно ніколи не замикається на собі, але й ніколи не долається. Через тіло ми онтологічно визначені у феноменальному світі і через поведінку вибудовуємо стосунки зі світом та Іншим. Всі речі та Інший стають доступні розумінню людини в момент, коли відкриваються їй як особливі нові поведінки, що окреслюють певний спосіб трактування світу. Їх не вдається досягнути лише завдяки інтелектуальному зусиллю, що прагне встановити місце об'єкта у деякій рубриці, не беручи на свій рахунок той спосіб існування, який окреслюють доступні у сприйнятті знаки. Мерло-Понті наголошує, що у сприйнятті нам не даються речі спочатку, перед нами постають нові світи, відкриваючись їм назустріч, ми переходимо від суб'єктивного до Буття. Сприйняття - це свого роду співпричетність тому, що сприймаємо. Феноменолог визначає людську поведінку як «символічну». Тобто таку, що розгортає власні значення, які неможливо однозначно редукувати до фізичних, біологічних, психологічних детермінацій.

В концепції М. Мерло-Понті значна увага приділяється феномену кольору. Проблематизуючи кольоросприйняття, він акцентує увагу на тому, що у нашому досвіді колір-якість опосередковується кольором-функцією. Представляючи нам дещо, колір при цьому самоусувається, подібно до мови, поступається місцем тому, що виражається. Завдяки кольорам форми вираження набувають своєї

повноти. Колір бере на себе онтологічну функцію. Подаючи себе як щось особливе, в той же самий момент колір здатний зображати будь-які речі й тому перестає бути видимим як особливе. Універсальність і конкретність кольору не утворюють його суперечності, а є разом сама чуттєвість. Через ту саму властивість "колір", наприклад, жовтий, постає водночас як певне буття і як деякий вимір, вираз будь-якого можливого буття. Властивість чуттєвого (як і мови), на переконання Мерло-Понті, полягає в тому, що "воно репрезентує ціле не відношенням знак-значення або через іманентність частин одна щодо одної і щодо цілого, а тому, що кожна частина вривається в ціле, з'являється зі своїм корінням, переступає через ціле, перетинає кордони інших. Саме в такий спосіб частини перекривають одна одну (прозорість), а теперішнє не кінчається на межах видимого (поза...). Ось так чуттєве знайомить мене зі світом, як мова з іншим: через переступання". У процесі життя людина чи група набуває досвіду переживання кольорів як конкретизації певних смислів, чим і пояснюється деяка усталеність кольорових асоціацій.

В дисертаційному дослідженні ми дотримуємося основних постулатів екзистенціальної феноменології М. Мерло-Понті, розуміючи сприйняття як співпричетність світу, речам, Іншому та вбачаючи у кольорі чуттєвість, що залучає людину до інших вимірів.

В методологічному розділі розглянуті напрацювання Й. Іттена, Б. Базими, М. Серова, А. Шиманської. Вказані науковці здійснюють диференціацію та структурування властивостей і функцій кольору. На основі виокремлених та задекларованих ними властивостей і функцій кольору в дисертації розробляється власна теоретична модель функціонування кольору в релігійних культурах на трьох взаємопов'язаних структурних рівнях: вербально-текстуальному, зображувальному, практичному.

Теоретичні здобутки М. Мерло-Понті, Е. Ліча, М. Пастуро переконують, що обидва процеси вираження ідей і внутрішніх переживань та процес сприйняття навколишнього природного й культурного світу недоцільно однозначно інтерпретувати як такі, що детерміновані або природною організацією тіла

людини та влаштуванням світу, або – суто ідеями свідомості людини. А це дає можливість обґрунтувати важливість подолання дихотомії «тіло-дух» в пізнавальному плані й підтвердити герменевтичну настанову щодо цілісного характеру людського досвіду.

1.2. Релігієзнавчий аспект дослідження кольору в досвіді символізуючої діяльності людини.

Оскільки феномен релігії є тотальністю, яку неможливо охопити в межах одного методологічного підходу, в сучасному релігієзнавстві співіснують декілька методологій – феноменологічна, історична, герменевтична. Водночас, досвід кожної з цих дисциплін повинен оцінюватись не як певний «внесок в істину», а як сама по собі істина, що не є напередзаданою, а конституюється самим процесом пізнання [133, с.52]. Автор дисертації цілком солідаризується з Д. Кірюхіним, що «принципова плюралістичність деяких сучасних методологій створює умови для нового розуміння релігії» [133, с.49].

У другій половині ХХ ст. актуальним стає розширений погляд на релігію, існування якої пов'язується з характерними для людини потребами смислу і служіння. Дана тенденція була своєрідною відповіддю на кризову ситуацію, що склалася в середовищі класичної феноменології релігії. Класична феноменологія релігії мала справу не лише з інтерпретацією реалій релігії, але – й релігії як реальності [59, с. 53]. Вивченню релігії як людської реальності в найширшому розумінні слова, приділялося менше уваги, ніж дослідженню релігії як ідеалу [59, с. 54]. Релігієзнавець Ж. Ваарденбург наголошує на такому аспекті феноменології релігії як феноменологічне дослідження людських виражень, розпорошених локально і в часі, які мають чи мали релігійне значення. Інтерес феноменології релігії полягає у з'ясуванні релігійних значень, релігійності та релігійних внутрішніх універсумів, які створили люди протягом історії [59, с. 109]. Для Ж. Ваарденбурга однією з видатних характеристик і можливостей людини є її здатність виражати і сприймати значення (чи шукати значення) [59, с. 115].

Характерною рисою нового феноменологічного підходу є те, що значення релігійних фактів, феноменів досліджуються на рівні інтенцій. Тобто, до уваги беруться і значення, які релігійні факти і феномени мають самі по собі (як об'єкти) чи в контексті, і значення, які вони мають для людей [59, с. 109]. «Факти» емпіричного дослідження інтерпретуються як людські «прояви», як особливі обриси людських проблем, ідеалів, спрямувань. Достатні обсяги документального матеріалу дозволяють відтворити як гіпотетичну ймовірність деякі релігійні інтенції, які переважали в конкретних суспільствах у певний час. Словосполучення «гіпотетична ймовірність» вказує на те, що феноменологічні твердження постійно мають перевірятися і підтверджуватися фактичними дослідженнями [59, с. 110].

З феноменологічної точки зору релігія може розглядатися як сфера смислів, в основі якої лежить сітка основних інтенцій. Ці інтенції та наступні сенси можна зрозуміти через вивчення особливих релігійних феноменів, що мають значення для людей, пов'язаних з ними. Ваарденбург припускає: «релігія виникає в той момент, коли людина виражає себе релігійно, коли її вираження носить для неї релігійний характер» [59, с. 110]. В цьому контексті для суто феноменологічного дослідження поняття «віра» буде виступати граничним поняттям, оскільки вона вказує на походження релігійного значення, що є предметом вивчення.

Сучасний інтерес у дослідженні значень інших (а не власних) мотивований радше поступовою появою категорії «іншого». А це важливий фактор в будь-якій зацікавленості у відкритті іншої культури, релігії, досвіду [59, с. 114; 374, с.102].

«Новий підхід» розглядає людські вираження, включаючи релігійні з огляду на інтенції особистостей. Попередня максима феноменології «назад до самих речей» може переформулюватися як «назад до самих інтенцій». В цьому новому підході інтерес зосереджується на значенні конкретних даних для конкретних осіб/груп [59, с. 114]. Термін «інтенціональність» (від лат. *intentio* — намір, спрямування) виражає виявлену Гуссерлем, «центральну властивість людської свідомості: бути спрямованою на деякий предмет», «переживати акт споглядання», а не «нейтрально відображати дійсність» [16, с. 39]. «Суб'єктивні

значення» розглядаються з позиції діалектики «інтенцій», притаманних конкретним особам/групам та релігійного «смислу чи системи смислів», що діють у світі, де перебувають ці особи/групи. Необхідно прояснити сам факт виникнення релігійного значення для окремих осіб і груп в конкретних ситуаціях [59, с. 82].

Процедурна реалізація даного підходу вимагає чітко узгодженої гіпотези чи теорії, щоб вирішити проблеми, пов'язані з інтенціями конкретних груп даних. Така гіпотеза чи теорія в подальшому має підтверджуватися подальшим емпіричним дослідженням. Вивчення «релігії» з такого феноменологічного ракурсу є реконструкцією релігійних значень на базі доступних документальних матеріалів [59, с. 115].

При визначенні об'єкта дослідження, Ж. Ваарденбург бере до уваги наявність у даному релігієзнавчому просторі не лише об'єктивних, але й суб'єктивних фактів, що існують в досвіді особи або групи. Існування такого типу фактів не можна підтвердити, висновуючи з них самих адекватним чином. Спираючись на теорію релігії як багаторівневого явища, голландський феноменолог пропонує розглядати факти як елементи реальності, які є пізнаваними до певного рівня. Питання про те, чи є ці факти реальністю, залишається при цьому відкритим. Факти, які визначаються як «релігійні», зустрічаються в контексті, що характеризує їх як «релігійні» з позиції окремої культури чи суспільства («об'єктивний рівень»). Береться також до уваги релігійне значення для окремих людей чи груп («суб'єктивний рівень») [374, с. 101].

«Новий стиль» феноменології релігії характеризується відмовою від пошуку об'єктивного смислу релігійних феноменів, якщо їх дослідження виходить за межі конкретної людини. Пошук релігійних смислів, за Ваарденбургом, - «це перш за все розуміння смислу як «суб'єктивного» явища і пов'язування його з інтенціями конкретної людини. Певні значення мають вагу для всього людства (наприклад, значення прийому їжі), суб'єктивне значення Мухаммеда для мусульман тощо. Питання пов'язані з теорією значення (що є значення саме по собі, які його

глибинні причини?) залишається осторонь інтересу неофеноменології релігії. Як передумова покладається теза про те, що людина не може існувати без значень. Вона постійно прагне пошуку сенсу власного життя, світу, в якому живе, світу і життя, якими вона хоче їх бачити [374, с. 101].

У нових тенденціях феноменології релігії, на думку О. Человенко, прослідковується тяжіння до культурної (і особливо, релігійної) антропології, яка часто перетинається з психоаналітичним чи екзистенціальним підходом до природи людини та сутності релігійної свідомості. В цьому відношенні феноменологія релігії, за Ваарденбургом, набирає рис «культурного психоаналізу», де релігія виступає як «самовираження людського існування» [374, с. 102].

Завдання феноменолога релігії – збагнути смисл релігійного вираження для тієї людини, від якої воно йде. Осердям даного смислу є інтенція. Інтенцію неможливо зрозуміти безпосередньо, лише – опосередковано, за елементами її вираження, шляхом їх інтерпретації. Вся інтерпретаційна робота дослідника означає побудову ментального універсума. Вчений намагається відтворити екзистенціальні проблеми та трансцендентні орієнтири, що стоять за досліджуваним специфічним вираженням. Інтенція позиціонується як така, що не є результатом лише раціонального мислення. Людина створює інтенції через символічне вираження. Тому, окрім вербальних висловлювань, текстуральних свідчень в коло дослідника-релігієзнавця потрапляють ритуали, символи, предмети вшанування тощо, відносно яких релігійна людина вибудовує певні стосунки.

Окремі люди і групи можуть інтерпретувати, пригнічувати, спотворювати свої інтенції, що також раціоналізуються або змінюються з часом. Тому проникнення на інтенціональний рівень потребує методів подібних до психоаналітичних. В цьому сенсі «феноменологічне дослідження можна назвати «психоаналізом» культурних і релігійних виражень з точки зору інтенціональності людини» [374, с. 102].

Розуміння релігійних смислів пропонується розглядати як конкретний прояв релігійності людини і водночас як теоретичний простір «неофеноменології релігії». Паралельно відбувається актуалізація у нашому світорозумінні категорії «Іншого», що обумовлює інтерес до сенсів, якими вони постають для інших, відмінних від нас людей. Феноменологія релігії набуває більш операціонального характеру, оскільки коло її інтересів не вичерпується темами класичної феноменології релігії. Аналізується сучасний стан традиційних релігій, нові релігійні рухи, взаємовідношення між різними релігіями, а також між релігійними і нерелігійними феноменами [374, с. 102]. «Неофеноменологія релігії все частіше підкреслює, що в межах єдиної культури різні феномени можуть набувати релігійного і нерелігійного значення. Сакральна і профанна реальності не вибудовані в деяку незмінну ієрархічну структуру, але пов'язані між собою постійним процесом «сакралізації» і «профанації»» [139, с. 120].

Тісна співпраця антропології та історичного релігієзнавства (на сучасному етапі розвитку останнього), на думку Н. Смарт, можуть значною мірою сприяти науковому розумінню символічної поведінки людини [105, с.22]. Власне, Н. Сمارт пропонує дослідницьку методику, яка дозволяє достатньо повно і багатогранно описувати, аналізувати, інколи, порівнювати між собою різні релігії. Ця модель вирізняється інструментальністю та передбачає виокремлення семи основних вимірів релігії, які можуть спостерігатися і виявлятися іншими соціально-психологічними методами. Коло аспектів включає доктринальний (або доктринально-філософський); ритуальний (або ритуально-практичний); досвідний (або досвідно-емоціональний); етичний (етико-правовий); міфологічний (або наративно-міфологічний); соціальний (або інституціональний); матеріальний [105, с.23].

Останній матеріальний аспект релігії, в контексті нашого дослідження, заслуговує особливої уваги. Саме як сфера втілення, вираження та сприйняття релігійних уявлень, поглядів, ідей. Звісно, що інтерпретація значень «матеріальних носіїв інформації» буде різнитися залежно від обраного наукового підходу. Зазначимо, що матеріальний аспект релігії. Н. Сمارт виокремлює

(доповнюючи шість попередніх) лише у 1989 р. Мотивом постав факт існування релігійних артефактів, місць богослужіння, приміщень, символів тощо (акцент ставиться на «об'ємному», «просторовому» характері вираження символу). За Смартом, до матеріального аспекту релігії належать священні місця, сакральна архітектура, священні або символічні предмети (маски, тотеми, мощі, знаки, культові предмети тощо), ділянки природного середовища, наділені релігійним значенням [5; 143]. Зазначимо, що «матеріальний аспект релігії» Н. Смарт певним чином корелюється з «втільненням метафізичних сутностей в матеріальні об'єкти» Е. Ліча.

Цей своєрідний «зсув» релігієзнавчих досліджень у культурологічну площину зазнає критики (наприклад, у О. Кольцова та ін. [144]). Якщо класична феноменологія релігії намагається сумістити в межах однієї дисципліни філософський, релігієзнавчий та інколи богословський дискурси, то феноменологія релігії нового стилю суміщає в собі концепції класичної феноменології релігії та культурної антропології (залишається відкритим питання про правомірність такого суміщення) [144, с. 98].

Попри це тенденції у розвитку релігієзнавства вказують на зростання інтересу до матеріальних артефактів релігії, що в свою чергу змушує приділити увагу процесам вираження та сприйняття як сутнісних складових людської комунікації.

З метою уточнення релігійного аспекту символізаційного процесу звернемось до наукових розробок теми символу, релігійного символу та смислу в контексті мови релігії М. Єресько. Дослідниця наголошує, що символізуючий (символізаційний) процес – це унікальна здатність людини на рівні свідомості і безсвідомого репрезентувати ціннісно-смислові значення у формі, доступній чуттєвому сприйняттю [110, с.76].

Якщо брати структурно-функціональний вимір, феномен символізування являє собою процес утворення смислу, його фіксацію, збереження, конденсацію, трансляцію, трансформацію і успадкування смислів у пізнанні, комунікації, культурі. Даний процес містить ізоморфні етапи символізування

(смыслеутворення, об'єктивації і оформлення смислу), символізації (надання смислу речам та явищам оточуючого світу), інтерпретації (тлумачення символічного смислу, осмислення і переосмислення символічної форми).

М. Єресько звертає увагу на особливість релігійного символізуючого процесу, специфіка якого полягає у наділенні релігійним (сакральним) смислом явищ природи і життєдіяльності людини, яке уможлиблює багатоваріативну інтерпретацію релігійних символів. Йдеться про релігійний спосіб упорядкування (конструювання) світу як пізнання, смыслеутворення і життєдіяльності, що перебувають у соціальній взаємодії [110, с.76].

Релігійний символ, за визначенням М. Єресько, – це продукт сакралізації природного світу, спосіб буття релігійних смислів і цінностей у формах, доступних чуттєвому сприйняттю. У релігійній рефлексії – це посередник між земним і неземним світами, явлення "сакрального, божественного через видимі предмети, що дає унікальну можливість спілкування з гіпостазованим" об'єктом вшанування [110, с.77].

Своєрідність релігійного смислу обумовлена трьома факторами. Перший полягає в тому, що релігійний смисл – це практичний смисл, внутрішнє відчуття життя, яке неможливо без втрат виразити в суто раціональному вигляді. Релігія, на відміну від філософії (яка живе пошуком смислу), не шукає останнього, а підпорядковується заданому у віровченні абсолютному, канонічно-визначеному смислу. Релігія ставить питання: «Як жити?» й пропонує свій варіант життя у триєдиному світі, в якому діалектично (триалектично) поєднуються світ фізичний, світ суб'єктивного і об'єктивного смислу, тобто духовно-психічний (об'єктивний - соціокультурний та суб'єктивний - особистісний), світ релігійних гіпостазованих смислів (сакралізовані у формі «неземного» перший і другий світи). Для релігійної свідомості цей останній світ є об'єктивним й таким, що конститує перший і другий світи.

Другий фактор полягає в тому, що релігійний смисл – це сакралізований смисл. Саме ця субстанційна властивість сакралізації базових цінностей, на думку М. Єресько, принципово відрізняє релігію від інших форм світорозуміння.

Третій фактор пов'язаний з тим, що релігійний смисл тяжіє до абсолюту. Абсолютний смисл пропонується розуміти як життєствердний смисл. По суті, життя – це єдине, що непідвласне людині. Безсилля перед силами природи, суспільства, перед всім, що протистоїть людині – це, загалом, безсилля перед життям, його закономірністю та випадковістю. Безсилля перед життям породжує філософію, релігію та мистецтво – рівновеликі та різномовні спроби подолання смерті (навчитися помирати чи досягнути безсмертя).

Онтологізація смислу у релігійній свідомості має також свою специфіку – спосіб буття смислу ототожнюється із самим смислом. Звідси й бере початок феномен гіпостазування. Образ і смисл в релігійній свідомості зливаються, а буття смислу-образу (символа) ототожнюється зі смислом (смисл онтологізується у символі). Символ, таким чином, зливається зі своїм сакральним смислом і перетворюється на сакральний об'єкт, який символ репрезентує. Через сакралізацію символа сакралізується і його форма, яка є частиною фізичного світу, що доступна чуттєвому сприйняттю. Вище - описано спосіб у який відбувається сакралізація світу у релігійній свідомості [110, с.78].

Смислові категорії релігійної свідомості (наприклад, сакральне-профанне) фіксують досвід конституювання специфічно релігійного смислу, який багаторазово транслюється. Релігійні семантичні структури пересікаються внаслідок наявності спільних смислових ознак, утворюючи загальне семантичне поле релігійної свідомості, її семантичну сферу. М. Єресько висновує, що символ у релігійній свідомості здатен перетворювати семантику релігійних об'єктів в їх онтологію, тому мову релігії як символізуючий процес можна покладати як субстанціональну основу релігії, її сутнісною характеристикою, а семантична сфера релігії з необхідністю постає як символосфера [110, с.79].

Кольорову символіку А.Овчинніков називає одним з найдієвіших елементів релігійних культур [242, с. 121]. Предметне поле релігієзнавчих розвідок утворюють релігійні виміри кольорової символіки та релігійні конотації кольорономінацій, що наявні в текстуальних пам'ятках певної культури. З точки зору герменевтичної феноменології релігії (О. Сарапін), світло та колір входять у

підгрупу сакральних модальностей, які в свою чергу утворюють горизонтальну перспективу предметної сфери герменевтичної феноменології релігії [291, с. 155]. На наше переконання, доцільно виокремлювати кольорову складову інших підгруп та груп сакральностей: сакральності простору (в тому числі - графеми), темпоральні сакральності, сакральності стихій і окремих предметів, сакральні постаті та тварини, сакральні значимі життєві акти та дії людини, парадигмальні свідчення (рівні) релігійної свідомості (символи, образи, ідеограми, міфологеми, моральні принципи та ін.) [291, с. 155].

В контексті дисертації ми послуговуємося і методологією розкриття сакральностей, запропоновану О. Сарапіним, яка включає наступні підходи: віднаходження найбільш значущих сакральностей на матеріалах окремих релігійних традицій, з'ясування їх семантичної навантаженості. При цьому варто брати до уваги саме «традиціоналістські» смисли сакральних модальностей [291, с. 156]. У такий спосіб максимально реалізується одна з найважливіших позицій феноменології релігії – спроба розуміння світу віруючого, приналежного до іншої релігійної традиції (світорозуміння Іншого) [139, с. 125]. У подальшому аналізі «традиціоналістських» смислів сакральностей виявляється їх амбівалентність, пояснюються ті конотації, які з'являються мірою проникнення до сутності сакральностей та відкидаються зайві семантичні конотації. На завершальному етапі демонструється потенціал сакральностей «у тих історико-культурних ситуаціях, в яких вони найбільш помітно маніфестовані» [291, с. 156].

Екстраполюючи вищевикладені методологічні вказівки О. Сарапіна в площину інтерпретації символіки кольору в релігійних культурах, конкретизуємо проблему тлумачення кольоросимволів в контексті православної культури. Оскільки в дослідницькій літературі, присвяченій розкриттю семантичного навантаження барви, ми постійно зустрічалися з виразами: "основні кольори", "спектральні кольори", "властивості кольору", "виникнення кольору", "кольоровий синтез" тощо, то очевидно, що автори оперували поняттями фізичної теорії кольору, доповнюючи її теологічною, метафізичною чи будь-якою іншою концепцією. З огляду на протиріччя існуючих фізичних, фізіологічних теорій

кольору, існує ризик виникнення значної кількості суперечливих версій. Водночас не слід ідентифікувати всі природничо-наукові теорії кольору як джерело хибного тлумачення символіки кольорів.

У "Настільній книзі священнослужителя" зазначено, що "церковна літургічна література зберігає цілковите мовчання з приводу символіки кольорів. Іконописні Первописи (рос. подлинники) вказують якою барвою слід писати одежі на іконах того чи іншого святого, але не пояснюють чому. У зв'язку з цим "розшифрування" символічного значення кольорів в Церкві зустрічається з низкою труднощів. Водночас деякі вказівки Святого Письма Старого і Нового завітів, тлумачення Іоанна Дамаскіна, Софронія Єрусалимського, Симеона Солунського, твори Діонісія Ареопагіта, окремі зауваження в діяннях Вселенських і Помісних Соборів дають можливість встановити ключові принципи "дешифрації" кольорової символіки. Сприяють цьому процесу і праці сучасних світських вчених, зокрема В. Бичкова, Н. Бахіліної" [233, с. 150]. Нижче в "Настільній книзі" розкривається семантика кольорів, що супроводжується фразою: "Запропоноване тлумачення основних значень кольорів в церковній символіці подається з урахуванням сучасних наукових досліджень в цій галузі" [233, с. 150]. За вихідну позицію подальшого викладу символіки кольорів береться поняття веселки, відтінки якої відповідають спектральним кольорам. Далі йдеться про те, що у барвах веселки можемо виокремити три основні кольори: червоний, жовтий, блакитний (синій).

Зауважимо, що тут згадується блакитний окремо поряд із синім. Цей нюанс варто брати до уваги, якщо інтерпретація символіки кольорів вибудовується на принципі змішування кольорів [307]. Слід пам'ятати про те, що наше око нездатне встановити, які саме і в яких пропорціях випромінювання викликали результативний колір у сприйнятті. Знання про те, що зелений утворений блакитним та жовтим ми отримуємо або в процесі практики (фарбування, малярство тощо), або з теорії кольору (фізика, філософія, метафізика). Саме тому, якщо автор для інтерпретації символіки кольорів послуговується принципом змішування кольорів (оптичний, механічний) він, як правило, звертається до

певної фізичної, математичної чи метафізичної теорії або до даних практики кольоровжитку. Відповідно актуальною є обізнаність з кольороуявленнями (на рівні текстів, соціального побуту тощо) тієї історичної доби, до якої належали художник і автор-інтерпретатор.

Власне для художника, іконописця проблема спектральних кольорів не постає гостро, адже вони досягають певного відтінку змішуванням різних пігментів, виходячи з власного досвіду, а не орієнтуючись на таблиці спектральних кольорів. Наголосимо, що невідповідності виникають в момент порівняння іконічних відтінків зі спектральними дослідниками-інтерпретаторами. В "Настільній книзі" "основними" постають червоний, жовтий, блакитний, шляхом їх змішування можна отримати зелений, помаранчевий, фіолетовий, синій [233, с. 153]. Також мовиться про те, що поєднуючи кінці спектра "червоний і блакитний (синій) ми отримуємо фіолетовий" [233, с. 155]. Таким чином, фіолетовий тлумачиться як той, що закриває світловий спектр і він символізує Христа: "Я - Альфа і Омега, початок і кінець, перший і останній" (Откр. 22:13). Але, за свідченнями І.-В. Гете, кольорове коло замикається у пурпурі, в якому перекриваються червоний (у Гете - жовто-червоний) та фіолетовий (у Гете інколи позначається як червоно-синій). Тому Гете не розглядає феномен веселки як приклад кольорової цілісності, оскільки в ній відсутній пурпур який виникає в момент злиття протилежних сторін веселки: червоного, вгорі та фіолетового внизу [209, с. 363]. Крім того, німецький вчений наголошує, що "як пігмент, пурпур виникає не від змішування чи поєднання фарб, але внаслідок фіксації тілесності у вищій точці кольорової кульмінації. Саме тому художник приймає три основні кольори: блакитний, жовтий, пурпур - з яких потім складає всі інші" [209, с. 321]. Отже, за логікою Гете, виходить, що для художньої практики в тому числі й іконописної "основними" є жовтий, блакитний, пурпур. Взагалі перед маляром не стоїть проблема визначення спектральних кольорів, він посередництвом фарб та мінералів будує "гармонійний для ока" колорит зображення. Як доводять численні дослідження Гете, в нашому оці кольорове коло замикається, і кожен кольоровий відтінок вимагає комплементарного [209, с. 61].

У випадку, коли інтерпретуємо кольори у сакральному зображенні і керуємося відтінками веселки (червоний, помаранчевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий), що входять до спектральних за ньютонівською теорією [222, с. 8], ми відходимо від художньої практики кольоровжитку в бік теорії кольору. В межах останньої, принаймні ньютонівської, неможливо здійснити на практиці те, про що мовиться на рівні понять. Відзначимо, на Русі кольори спектра відрізнялись від загальноєвропейських, тобто ньютонівських, про що свідчить трактат Кантеміра "Ода для вшанування наук" (перша половина XVIII ст.), де описуються сім кольорів спектра: "фіалковий, пурпуровий, блакитний, зелений, жовтий, рудо-жовтий, червоний" [222, с. 18].

В контексті інтерпретації символіки кольору в релігійних культурах не лише можливими, а й цілком закономірними є відступи в бік не лише природничо-наукової теорії кольору, але й "елементарної" (система "стихійних" кольорів), метафізичної, або теологічної. Суть теологічної теорії кольору полягає в тому, що божественні кольори є "основними". Відповідно до цієї схеми вибудовується інтерпретація тих чи інших кольорових комбінацій. Крім того, існує поняття "основних" кольорів в межах конкретної культури. "Кольоровий код" культури може змінитися в процесі міжкультурної взаємодії. Прикладом є системи основних кольорів давніх культур Китаю, Японії, Тибету, Індії, етнічних культур. Саме тому, важливим етапом в інтерпретації символіки кольорів в релігійних культурах є прояснення "основних" кольорів притаманних конкретній культурі. Даний прийом дозволить простежити закономірності зміни/розширення семантичного поля барв під впливом релігійного фактору, або, навпаки, дозволить з'ясувати, яким чином міжкультурна взаємодія та зміни в практиці кольоровжитку впливають на трансформацію релігійних уявлень про основні кольори та їх символічне навантаження.

Термінологічна невизначеність також ускладнює процес інтерпретації символіки кольору в релігійних культурах. Окремі поняття, що зустрічаються в дослідницькій літературі вимагають уточнення. Розкриємо суть наступних виразів: "метафізика кольору", "теологія кольору", "літургія кольору", "кольорове

маркування свят". Метафізика кольору пов'язується з високим рівнем абстракції в контексті осмислення історії чи природи кольору.

Як правило, про метафізику кольору йдеться у філософських, богословських текстах, де колір фігурує як чиста абстракція. Теологія кольору розробляється окремо або в межах теологічної естетики. Потреба теологічної розробки проблеми кольору мотивується наявністю розвиненої системи кольорових символів в межах конкретної релігійної традиції [251, с. 120].

Словосполученнями "літургія кольору", "кольорове маркування свят" намагаються підкреслити процесуальність та динамічність кольоровжитку в релігійній практиці (меса, богослужіння, хресний хід тощо). З'ясування особливостей літургічних кольорів потребує звернення до археології. Всі кольори, присутні постійно чи ситуативно, на склі чи шматочках тканин, на камені чи пергаменті, «перегукуються» один з одним всередині храму. Будь-який колір співвідноситься з іншим, утворюючи «плоть» ритуалу. Колір артикулює простір і час, виокремлює «акторів» і зони, створює лінії напруги, задає ритм, розставляє акценти [251, с.159].

«Нерухомі» фарби, якими вкриті стіни, підлога, стеля, вітражі, скульптурний декор, вступають у взаємодію з «рухомими» кольорами культових предметів і вбрання, літургічних книг, тимчасових прикрас (переважно із тканин), приурочених конкретному святу [251, с.133]. Від каролінгської доби до XV ст. Церква на західноєвропейських територіях правомірно може вважатися справжнім «храмом кольору» [251, с.132].

Для розкриття сенсу літургічних кольорів, як вважає М. Пастуро, необхідно брати до уваги напрацювання зі сфери геральдики. Перші серйозні спроби кодифікації літургічних кольорів співпадають в часі з народженням гербів (найрозвинутішого соціального коду, розробленого на середньовічному Заході на базі кольорів). Протягом одного століття (XII ст.) такі феномени як суспільство, війна, меса, турнір, іконографія зазнають «геральдичного переосмислення» через колір.

Як і гербові, літургічні кольори, кількісно обмежені, поєднані за певними правилами. Ці кольори являють собою чисті категорії: абстрактні умоглядні кольори, відтінки яких не беруться до уваги [251, с.159]. До прикладу, червоний колір П'ятидесятниці можна передати за допомогою світло-червоного, темно-червоного, помаранчевого, рожевуватого, фіолетового, бурого. Неважливо яким чином передавати архетипічний червоний, символ усіх відтінків червоного. Процес «геральдизації» кольору зачепив процеси релігійного характеру (вбрання чернечих орденів, наприклад) [251, с.160].

Поряд з метафізикою, теологією, літургією кольору виокремлюється «магія» кольору. На нашу думку, тему магічності кольору доцільно розглядати на релігійно-практичному рівні функціонування кольору в релігії.

У дослідницьких джерелах вживається словосполучення «магія кольору», а не «символіка кольору» з огляду на контекст практичного застосування кольорів у певних ритуалах, обрядах, магічних практиках. Але наголосимо, що «магічність» кольору безпосередньо пов'язана із «символікою кольору», а терміни «сакральний» та «магічний» в контексті заявленої проблематики часто вживаються як синоніми [93]. Такі вирази як «магічність кольору», «сакральність кольору», «оберегові властивості кольору», «езотерика кольору» зазвичай розглядаються синонімічно.

Численні приклади такого застосування демонструються в працях А. Голана [82], В. Тернера [333], Я. Обухова [235; 236; 237; 238; 239], Н. Кошубарової [149], М. Серова [311; 312; 313; 314; 315; 316], М. Суріної [329], О. Хованчук [366], А. Шиманської [385; 386; 387] та ін.

Оскільки предметом інтересу нашого дослідження постає логіка кольоровжитку та інтерпретація символіки кольору у конкретних феноменах релігійної практики та релігійних зображеннях, необхідно звернути увагу на аспект інформативності кольору.

На формально-логічному рівні свідомість неспроможна сприйняти весь об'єм інформації, що репрезентована через колір. З приводу «інформативності» кольору Е. Ліч зауважує, що, оскільки колір видимого нами тіла може швидко

змінюватися за допомогою одягу чи фарби (й така зміна має тимчасовий характер), колір володіє зручною маркувальною функцією і вдало застосовується у різних сферах виражальної діяльності людини [178, с. 71]. Прослідкуємо це на прикладі Е. Ліча, де демонструється принцип протиставлення кольорів, що співвідносяться з окремими релігіями в межах однієї культури (індійської): жовте вільне вбрання та поголена голова буддійського ченця зумисне контрастує з білим вільним вбранням та частково поголеною головою жерця-брахмана, й вони обидва відрізняються від індійського заклинателя духів з довгим волоссям, чиє тіло покрите попелом.

Згідно буддійської традиції, вбрання ченців – жовтого кольору, це своєрідне нагадування для тих, хто його носить. Оскільки Будда наставляв своїх послідовників у непримхливості щодо одягу, останні змушені доношувати виключно лахміття, зняті з покійника. В даному випадку перед нами постає асоціація «жовтий колір = смерть». Існують багато ситуацій, коли чернець на буддійському Цейлоні сприймався як «символ смерті». Але у важливій щорічній церемонії, відомій як *kathina*, віруючі дарують монахам нові одежі, і тут має місце традиційний зв'язок між жовтим кольором вбрання та жовтим кольором стиглого рису. В цьому випадку на перший погляд видається, що «жовтий колір = життя» і свято *kathina* – це радісна, а не сумна подія (термін *dhātu* водночас означає і насіння злаків, і людське сім'я).

Знову ж таки, наголошує Е. Ліч, ця остання асоціація має подвійний сенс. Через те, що третє значення терміну *dhātu* – «кісткові рештки померлого ченця», ми знову повертаємося до буддійських уявлень про «життя/смерть», постійне чергування цих явищ. Аналогія така: майбутня спокута бере початок від похованих рештків, подібно до того, як врожай починається із «поховання» насіння злаків [178, с. 73].

Для осягнення значення вжитку конкретного кольору, в тому числі й у релігійних практиках, варто брати до уваги факт постійного розширення семантичного поля кольору. Поступово утворюється так звана індивідуальна «історія» кольору. Ідеї, що асоціюються з певним кольором, вже не дозволяють як

завгодно «маніпулювати» ним у комунікації чи то релігійній, чи політичній, чи будь-якій іншій.

Ця теза аргументується у дослідженнях К. Леві-Строса. Вчений розглядає співвідношення знака і смислу не лише у царині мови, а й – у кольоросимволах. Відтворимо вузлові моменти його міркувань. На думку Леві-Строса, довільність мовного знаку має часовий характер. Після створення знаку відбувається його уточнення: відповідно до особливостей влаштування людського мозку; відповідно відношення нового знаку до всієї знакової множини, тобто до всього світу мови в цілому (причому, світ мови прагне до системи). Подібно, довільним чином, правила дорожнього руху надали семантичної цінності червоному і зеленому сигналам. Але якщо припустити повністю конвенціональний характер зв'язку між знаком і означуванним (явищем і смислом; кольорами і типом дії), то в разі зворотного вибору: «червоний» – іди, «зелений» – стій, матимемо низку нюансів. Емоційний відгомін і символічну гармонію червоного і зеленого не настільки легко поміняти місцями. Семантика кольорів може бути наступною: червоний викликає уявлення про небезпеку, насилля, кров; зелений свідчить про надію, спокій, про незворушне протікання природного процесу, наприклад, зростання рослин. У випадку зміни сигнальних кольорів світлофора, червоний міг би сприйматися як ознака людського тепла, спілкування, а зелений – як символ страху, небезпеки. Але все ж червоний колір не зміг би у чистому та простому вигляді замінити собою зелений, і – навпаки.

Вибір знаку може бути довільним, але знак зберігає властиву йому цінність, незалежний зміст, що вступає у комбінацію з функцією значення і певним чином її змінює. Якщо здійснити інверсію (лат. *inversio* – перестановка, перевертання) в протиставленні червоний/зелений, то зміст цього протиставлення помітно зміщується. Оскільки червоний залишається червоним, а зелений – зеленим, не лише тому, що кожен із вказаних стимуляторів чуттів володіє властивою йому цінністю, але й внаслідок того, що вказані кольори являють собою основу традиційної символіки, якою не можна абсолютно довільно маніпулювати з моменту її історичного виникнення [169, с. 68–69].

Вищевикладені розмисли К. Леві-Строса щодо моменту «історичності» у символіці кольору, проілюструємо яскравим прикладом М. Пастуро, в якому розкривається багатогранність семантики та релігійні конотації чорного в добу європейського Середньовіччя. Історично чорний виявився найпоширенішим кольором в європейському одязі з XV по XX ст. З кін. XIV-XV ст. з'являється можливість зробити чорний колір яскравим і стійким (це параметри, за якими поцінювалася якість кольору в середньовіччі) [251, с.167].

Але за цим пануванням чорного стоїть «різний чорний». «Подвійний» чорний католиків – це з одного боку, - колір королів та знаті. Походить від бургундського двору Филипа Доброго (який все життя носив траур за батьком Іоанном Безстрашним, вбитому у 1419 р.). Потім цей колір переходить, як частка бургундського спадку, до іспанського двору. Останній (принаймні до 1660-их років) задавав моду у колах знаті та встановлював правила придворного етикету. Таким чином, всі європейські двори до початку Нового часу тією чи іншою мірою потрапили під вплив моди на чорний колір.

З іншого боку, католицький чорний – це колір чернецтва, стриманості, смирення. А також колір тих рухів, які наприкінці Середньовіччя прагнули відновити чистоту і простоту ранньої Церкви (колір Уікліфа, Савонароли). Це також колір Контрреформації, котра чітко відмежувала у кольоровому відношенні церкву та її богослужіння (багатство та достаток) і віруючих (скромність і помірність).

Пастуро вказує, що коли Карл V Габсбург одягався у чорне (а він так чинив, майже, протягом всього життя) – мова йшла не завжди про той самий чорний. Інколи, це аристократичний чорний (мода бургундських герцогських дворів), інколи, навпаки, це скромний колір ченця (відповідає нормам середньовічної етики). Саме цей чорний зближує Карла V, вважає французький історик, з Лютером. Останнє є передвісником поступового зближення католицької і протестантської етики, що врешті сприятиме виникненню в Європі XIX – XX ст. «буржуазних цінностей» [251, с.180].

Колір було виключено із ціннісних систем, які намагалася утвердити Реформація. Таке ставлення ще більше сприяло розмежуванню двох систем: системи чорно-сіро-білих відтінків та системи кольорів як таких.

В культурі, етиці, релігії, повсякденному житті запроваджується новий спосіб кольоросприйняття, який визначається в тому числі друкованою книгою і гравюрою. Найвідчутніший вплив на зміну кольоросприйняття в Новий час Реформація здійснила через гравюру та естамп (відтиск). Реформація робила акцент на книжковій культурі, віддаючи перевагу гравюрі перед живописом. Широко використовувалися гравюрні відтиски і друковані зображення з метою пропаганди. Протестантська Реформація, на думку Пастуро, сприяла масовому поширенню чорно-білих зображень [251, с.177]. А з 1666 р. після результатів дослідів І. Ньютона було висунуто новий порядок кольорів, з якого чорний і білий вилучаються (як «кольори») [251, с.181].

Колір в контексті нашого дослідження пропонується розглядати як вагому компоненту релігійного ритуалу. В складних ритуалах єдність слова і дії передбачає взаємодію різних форм і способів смислотворчості, до яких поряд з мовою жеста, запахами, використанням окремих сакральних предметів належить і колір [178, с. 99, с.110]. Релігійне ритуальне дійство, як доводить А.М. Прилуцький, входить до складу «екстравербальної мови релігії» [263 с.109]. Включення невербальних елементів комунікації до екстравербальної мови релігії пояснюється тим, що «в релігії смисл не завжди повністю пов'язаний з формацією текста» [263 с.110]. А «окремі ритуальні тексти здобувають силу, натхнення і концепції з оточуючого середовища. Вони відображають його, говорять з ним та актуалізуються в ньому. Залишаючись при цьому незалежними від даного середовища, щоб зберігати глобальний, універсальний виклик» [263 с.110]. Тут доречно провести аналогію даного положення з тезою, висунутою А.Л. Богачовим в межах філософської герменевтики, що «в традиції, крім «верхнього» рівня буття – мови комунікації – слід брати до уваги і «нижчий» рівень екзистенції. Останній являє собою «тілесність, емоціно-енергетичну економіку, бажання, працю і владу,

словом, все те, що входить до мовної комунікації як умова її динаміки і утворення нового, індивідуального» [45 с. 28].

Лише за рахунок смислотворчого потенціалу усіх компонент ритуального дійства забезпечується створення єдиного символічного виміру ритуалу, який забезпечує трансцендування його учасників за межі «профанного». Е.Ліч наголошує, що невербальні знаки і символи передають смисл лише у поєднанні один з одним. Елементи ритуалу (різні ритуальні предмети, зображення, атрибути і т.п.) набувають значення лише за умови їх протиставлення іншим елементам [178, с. 115]. Беручи до уваги принцип лінійної взаємодії символів з різних груп, конфігурації і послідовності, в яких символи контактено взаємодіють і поєднуються в символічному просторі певної культури, окремого релігійного тексту чи дійства [330, с.120], дисертант дійшов висновку, що кольорова символіка поєднується із символами просторової орієнтації, антропоморфною, зооморфною, рослинною, геометричною, мінеральною, ландшафтною, архітектурною групами символів. Опрацювавши численні джерела, автор з'ясував, що значущість кольору в релігії виявляється у гендерній символіці, символіці тіла та його окремих частин, символіці тканин і одягу. Принцип взаємодії різних груп символів реалізується не лише на рівні релігійної практики, але й в контексті релігійних зображень. Дана теза змістовно розкривається у підрозділі, присвяченому кольору в буддійській іконографії.

Висновки

Встановлено, що у другій половині ХХ ст. актуалізується вивчення релігії як людської реальності (а не релігії як ідеалу) в найширшому розумінні слова. У зв'язку з цим зосереджується увага на методологічних проблемах релігієзнавства та новітніх тенденціях у феноменології релігії («неофеноменологія релігії» Ж. Ваарденбурга). У сучасних спрямуваннях феноменології релігії прослідковується тяжіння до культурної (і особливо, релігійної) антропології, яка часто

перетинається з психоаналітичним чи екзистенціальним підходом до природи людини та сутності релігійної свідомості.

Доведено можливість розгляду релігії як сфери смислів, що базується на сітці основних інтенцій. Ці інтенції та наступні сенси можна зрозуміти через вивчення особливих релігійних феноменів, що мають значення для людей, пов'язаних з ними. Завдання феноменолога релігії – збагнути смисл релігійного вираження для тієї людини, від якої воно йде. Осердям даного смислу є інтенція. Людина створює інтенції через символічне вираження, що вимагає процедури інтерпретації.

У даній частині роботи підсумовується, що символізуючий процес – це унікальна здатність людини на рівні свідомості і безсвідомого репрезентувати ціннісно-сміслові значення у формі, доступній чуттєвому сприйняттю. Своєрідність релігійного символізуючого процесу полягає у наділенні релігійним (сакральним) смислом явищ природи і життєдіяльності людини, що уможлиблює багатоваріативну інтерпретацію релігійних символів. Йдеться про релігійний спосіб конструювання світу як пізнання, смислоутворення і життєдіяльності, що перебувають у соціальній взаємодії.

Предметне поле релігієзнавчих розвідок утворюють релігійні виміри кольорової символіки та релігійні конотації кольорономінацій, що наявні в текстуальних пам'ятках певної культури.

РОЗДІЛ 2 ФУНКЦІОНАЛЬНІ РІВНІ ВИЯВЛЕННЯ СИМВОЛІКИ КОЛЬОРУ В РЕЛІГІЙНИХ КУЛЬТУРАХ

2.1. Семантичне смисловантаження символіки кольору на вербально-текстуальному рівні функціонування

На вербально-текстуальному рівні функціонування кольору в релігії символіку кольору пропонується розглядати згідно предметних та абстрактних кольороозначень, які зустрічаються у віровченні, що існує на двох рівнях – систематичному, тобто у вигляді концепцій, доктрин, догм, теологем, міфу, та на рівні буденному – у вигляді вірувань, поглядів, уявлень [100, с.94].

Світло і колір не лише супроводжують маніфестації сакрального у феноменальному світі, але й представлені у найменуваннях елементів різних груп сакральностей. Предметні та абстрактні кольорономінації репрезентовані у священних текстах, міфах, молитвах, повір'ях, замовляннях та ін. Кольорономінації також фігурують у іменах божеств, міфічних й епічних героїв. Наприклад, епітет Шиви «Нілагріва» - «Найсиніший» - пов'язаний з міфом про те, що бог проковтнув отруту, яка могла спалити всесвіт, тому шия бога посиніла. А коли прийде час знищити світ, Шива випустить цю отруту. В іконографії Шива та гнівні форми його дружини (особливо Калі) зображуються з синіми тілами [25, с. 522].

Розкриємо змістовну наповненість символіки кольорів та її релігійні конотації у давніх уявленнях, язичницьких міфах, апелюючи до письмових джерел окремих етносів. Предметно продемонструємо амбівалентність кольорової семантики та трансформацію смисловантаження кольору, яка мала місце в історичному поступі певних релігійних традицій.

В архаїчних уявленнях «чорне» асоціювалося не зі злом, а з темнотою підземелля. Вираз «чорна земля» (наприклад, у хеттів) означало міфічний підземний світ. Чорний колір став символом смерті і зла, оскільки уявлялося, що вони посилаються божеством, яке перебуває у темних надрах землі. Про бога землі є чимало свідчень у міфологіях різних народів і епох. На їх основі А. Голан

здійснює реконструкцію загального образу бога землі. Ми скористуємося даним прийомом для того, щоб в узагальненому вигляді розкрити суть вірувань архаїчної доби та вказати на кардинальні зміни, яких вони зазнали у пізніших язичницьких інтерпретаціях. Здійснення даної процедури сприятиме проясненню ідей, які лягли в основу символіки кольорів, а також – логіки кольоровжитку в архаїчній та язичницькій релігійній практиці.

Слов'янський Чорнобог – це один з поміж багатьох, в образ якого втілювався неолітичний бог землі [82, с.189]. Саме ім'я «Чорнобог» є зручним для позначення збірного образу архаїчних та деяких язичницьких чоловічих божеств, яким притаманні риси неолітичного бога землі. Оскільки, строго кажучи, до відомства останнього належала не лише земля, а й цілий спектр явищ та дій, які мали безпосереднє чи опосередковане відношення до землі. До таких явищ належать земні води (річки, озера, болота, моря), гори й каміння, вулкани, металеві руди (метали, коштовності, які з них виготовляють), блискавка, вогонь, всі небесні світила (сонце, місяць, зорі), вся рослинність (яка зростає від землі). Крім того, всі плазуни і тварини, птахи чорного кольору асоціювалися з богом підземелля. Останній також представляв уявний підземний світ, був господарем потойбіччя та батьком світу. Відповідно до явищ, які мали стосунок до Чорного бога, вибудовується ланцюжок занять, яким сприяло божество: ковальство, ворожіння, ювелірна та військова справа, землеробство, рибальство, дітонародження й піклування про сім'ю. З огляду на це, виокремлюються кольори, за допомогою яких виражається певний аспект чи дія бога «низу» - чорний (земля), червоний і помаранчевий (вогонь, сонце, вулканічна лава, блискавка, мідь), зелений (рослинність), жовтий (колос, золото), синій (вода).

Відзначимо, що за давніми космологічними уявленнями Богиня Неба та Бог Землі являли собою подружню пару, яка підтримувала лад у світі, сприяла життєдіяльності людей. Але разом з тим і Великій богині й Чорному богу були притаманні характеристики хтонічних (пов'язаних з царством мертвих) божеств. У гніві кожен з них навіював жах на людей, насилав стихійні лиха, хвороби, війну, смерть. На двоіпостасності Великої богині та Бога землі наголошується у

праці «Міф і символ» [82, с. 140]. Ідея двоіпостасності виражається в тому числі через амбівалентність символіки кольору. Білий колір (колір святості і чистоти у всіх, без виключення, релігіях, віруваннях), який витоково був символом Великої богині, мав негативні конотації, які простежують на рівні народних уявлень. Наприклад, білуном інколи називали домового, білою бабою – русалку, білою великою істотою уявляли упиря в давніх слов'ян [220]. Біле вбрання характерне для духів, міфологічних персонажів, майже вся нечисть одягається у біле, лише злий дух – у чорне [149]. Білий у негативному аспекті фігуруватиме як блідий, жовто-білий, смертельно-білий, сіруватий в середньовічній іконографії нечистого, гріха, смерті, та у досвіді християнських духовидців [201, с. 362; 325]. Уявлення про зло в архаїчних віруваннях, таким чином, не асоціювалося виключно з однією частиною світобудови, чи окремим божеством.

Явище грози знаменувало собою єднання бога з богинею. Бог землі у вигляді вогняного змія (блискавка) піднімався на небо до богині - ця дія спричинювала життєдайний дощ. Бог землі час від часу покидав свої володіння й тому доречно виокремлювати «земну» й «небесну» його іпостасі. Про те, що Чорний бог мав стосунок до появи дощу, свідчить частотний вжиток чорного та червоного кольорів в обрядах викликання дощу [82, с.192; 359, с. 93, с. 94, с.98, с. 100, с. 105 та ін.]. Японський бог Тенгу (Tengu) – дух гори, який вважається подателем дощу, уявляється в образі блискавки, або антропоморфної фігури вбраної в червоні шати [82, с.224]. В свою чергу темно-сині/чорні дощові хмари співвідносилися з Богинею Неба, яка була покровителькою небесних вод. Дана ідея графічно втілюється у напівовалі, що символізує хмарину й часто супроводжує зображення Великої Богині. При реконструкції архаїчних вірувань, з'ясувалося, що вода асоціюється як з жіночим началом (небесні води) так і з - чоловічим (земні води) [82, с.77].

Архаїчна модель світоустрою, в якій жіночою сферою було небо, а чоловічою – земля, як вважає низка вчених [76; 82; 98; 264; 265; 266 та ін.], починає трансформуватися приблизно від III тис. до н.е. Зміна даних уявлень є поступовою, хронологічно і локально неоднорідною. Наслідком

перереформатування попередніх релігійно-світоглядних концепцій є ідея світобудови, в якій земля співвідносилася з жіночим началом, а небо – з чоловічим. Образ Великої Богині, яка перебуває у небі (її основними кольорами були білий, блакитний), зникає. Натомість виникають уявлення про «матір-землю», «світлого і благого бога неба» та «лиховісного темного бога підземелля». Останній з часом вироджується у «домового, лісовика, водяника», але у символіці кольору залишається відгомін давніх вірувань [82, с.219]. Наприклад, в слов'янських народних уявленнях домовик постає як рудоволосий чи вбраний у червоний капелюх. Лісовик (дух лісу у слов'янської міфології) зображується антропоморфно. Він вбраний у червоний пояс, а його зелені очі палають мов жарини. За повір'ями, якщо дивитися на лісовика через праве вухо коня, то його образ буде «відливати» синім кольором, бо у нього синя кров (вказівка на «нечисте» походження). Дворовий може виглядати як велика червона змія. У віруваннях давніх слов'ян зелений колір виступає атрибутом «чужого» простору, де перебуває нечиста сила, куди виганяються духи, наприклад, - зелена гора і т.п. Зелений також фігурує в описі хтонічних істот. Поряд з цим, зелений символізує потойбіччя в поховально-поминальних обрядах. На поминальну трапезу яйця фарбували зеленим. На Пасху фарбували яйця зеленим, якщо протягом року в домі був покійник. Ця процедура була покликана оновити життя домочадців, очистити, звільнити їх від присутності неживого [220]. Дані три кольори – червоний, зелений, синій раніше пов'язувалися з Чорним богом. Показово, що в середньовічній іконографії Занепалого Ангела використовувалися чорний, червоний, зелений, синій, блідо-жовтий кольори [201, С. 361-362]. Прослідковується виразна амбівалентність зеленого: символ надії, плодючості й, водночас, - природніх інстинктів, сили безсвідомого («не відає, що творить»). Саме тому зеленим відзначені нечисті, Люцифер [24, с.67]. У видінні Юліани Норіджської нечистий «у вигляді молодого юнака з обличчям яскраво-червоного кольору» намагався задушити святу [201, с.273].

Отже, після змін, які відбулися в релігійно-образних системах архаїки, образ Великої Богині та Бога Землі трансформуються у жіночі божества землі й

домашнього вогнища, у володаря/володарів «низу світу», пекла (з образом якого відтепер асоціюється все зло у світі) та в благе божество неба й світла. А основним атрибутом «світлого бога» стало сонце (джерело світла). Звернемо увагу, що саме небо, а не сонце, вважалося джерелом світла у ранньоземлеробських племен. У Давньому Єгипті зображення п'яти кіл символізувало денне світло (його джерелом було небо), а коло – символ Богині Неба [82, с.149]. Це уявлення відображене навіть у старозавітній книзі Буття, в якій йдеться про те, що світло було створено раніше, ніж небесні світила. Світло відокремилось від пітьми у перший день творіння, вся рослинність з'явилася на землі на третій день творіння і лише на четвертий день Бог створив сонце, місяць, зорі [82, с. 225; Бут. 1:3-4, 14-19]. Але, крім неба, атрибутом світла володіли явища і предмети, які асоціювалися з Чорним богом (вогонь, сонце, місяць, зорі, блискавка). Тому детально аналізуючи етимологію назв цих явищ, предметів, зіставляючи їх з іменами божеств («небесних» і «земних»), найменуваннями їхньої локалізації та атрибутики, А. Голан обґрунтовує тезу про те, що дві іпостасі єдиного Чорного бога землі «верхня» і «нижня» перетворилися на два різних божества [82, с.225].

Уявлення про два полярні божества – добре (світле) і зле (темне) почали складатися не раніше II тис. до н.е. Лише у I-му тис. до н.е. у віруваннях народів Передньої Азії і Європи виникають уявлення про благого бога, який водночас є «світлим богом». В індоєвропейській міфології поєднання ідей світла та блага втілюється у серії божеств. До них відносяться бог неба, бог сонця, бог весни, бог грози, бог-змієборець. Всі ці божества є антагоністами по відношенню до Чорного бога, їм притаманний білий колір, вони чоловічої статі [82, с.225]. Коли богиню неба змінює бог неба, виникає версія боротьби між двома «чоловічими богами» (небесним і підземним) за панування у всесвіті [82, с.191]. У добу бронзи попередні божества набули характеру негативних персонажів міфології. Змій підземелля починає уявлятися як той, що зачиняє води. З ним бореться божество неба, яке перемагає противника, внаслідок чого йде дощ. Блискавка, що символізувала самого бога землі, перетворюється на зброю в руках небесного

бога, спрямовану на свого ворога, Чорного бога [82, с.192]. На Закарпатті відомі оповіді про могутнього літаючого змія «шаркана», який оберігає воду і не дає її людям. У цьому регіоні ототожнюють веселку зі змієм-велетнем, який п'є воду з рік, озер, потоків, наповнюючи нею хмари. Саму веселку інколи називали змієм. У південних слов'ян існує звичай передбачати (ворожіння асоціювалося з богом землі) за яскравістю кольорів веселки кількість тих чи інших матеріальних благ – жита, вина, меду, грошей та ін. На Закарпатті існують розповіді про шестиметрову червоно-вогняну змію, яка може підпалити дім, ліс, кошару. Показово, що у даному регіоні збереглися і давні, «позитивні» уявлення про змія-гадзівника, який живе під порогом у кожному домі. Переважно він сірого кольору, а у бідних – маленький. Також існує вірування про білу домову змію. Вона оберігає та очищає оселю, приносить добробут, щастя та статок [94].

Згадка про слов'янських Чорного та Білого, яка зустрічається у західноєвропейського автора XII с. Гельмгольда, зазначає А. Голан, є поодиноким. Термін «Білий бог» відсутній у язичницьких культурах, міфології, повір'ях інших народів і культур. Ймовірніше, що етимологічно російське «белый», українське «білий» походять від імен та назв атрибутів Чорного бога. За однією з версій, доведено, що слов'янське «білий» подібне до санскритського *bhati* «світить» та *bhala* «блиск». А слов'янське найменування білого кольору етимологічно співвідноситься з давньоісландським *bal* «вогонь», литовським *balas* «болото», латинським *belua* «чудовисько». Апелюючи й до інших прикладів, А. Голан вказує на зв'язок понять «білий» і «світло». З огляду на те, що в архаїчних уявленнях «світлоносні» об'єкти (сонце, зорі, місяць, вогонь, метал) асоціювалися з богом «низу» землі, варіації найменування, атрибутики, локалізації даного божества у різних народів частково представлені в кольороозначеннях білого кольору [82, с. 222]. Поступово світло почало співвідноситися виключно з благим богом неба.

Беручи до уваги вищевикладений матеріал, ми поділяємо точку зору А. Голана про те, що поняття «Чорний бог» та «Білий бог» (як вони згадуються в контексті слов'янських вірувань [82, с. 221; 383, с. 136-139]) варто інтерпретувати

як узагальнені, збірні образи. «Білий бог» тлумачиться як умовне позначення для чоловічого божества, яке представляє небо і світло й знаходиться в опозиції до божества потойбіччя, пітьми [82, с. 222]. Наприклад, давньоримський Юпітер – бог неба, володар світу (крім підземної його частини), творець грози. Його жерці носили білі головні убори, йому приносили в жертву білих тварин, при його храмі утримувалися білі ритуальні коні, сам він уявлявся як той, що їде на четвірці білих коней. На переконання А. Голана, співвіднесення Юпітера з білим кольором слід розглядати як результат перенесення на нього кольорового символу архаїчної богині неба. Але одна із назв божества - «Юпітер-камінь» свідчить, що даний образ генетично пов'язаний з Чорним богом, атрибутом якого був камінь. Крім того обличчя зображень Юпітера під час свят фарбували червоним кольором (колір бога «низу») [82, с.226]. Сенека називає потойбічний світ «царством чорного Юпітера». В намогильних написах зустрічається вираз «чорний Зевс» [82, с.140].

У давньоєгипетській мові для позначення слів «колір» та «сутність, характер» застосовувався один ієрогліф – іwen. Колір розумівся як відображення істинної природи речей, «їхньої душі», а не зовнішнього вигляду. Таке сприйняття кольору простежується у всіх сферах життя єгиптян. Нерідко у текстах колір згадується як вираження суті явища, предмета. Наприклад, «робити зелене» буквально означає «творити добро»; «зробити червоним», навпаки, означає зруйнувати. Коли говорять про богів, що не знають їхнього кольору, то мається на увазі – неосяжність їхньої сутності. У єгипетському сакральному живописі фарбам, крім функції заповнення площини, приписується також властивість руху, динаміки. Агресивному червоному, що сприяє і водночас загрожує життю, протистоїть синій, що витікає знизу і знову прямує до безкінечності [181]. Синє пофарбування Амона вказує на його космічну сутність. Інші боги носять сині перуки чи бороди. В містеріях єгипетський первосвященик вбраний в небесно-блакитні шати, розшиті зірками та перев'язаний жовтим поясом. Через кольорове рішення даного облачення демонструється, що культові діячі є хранителями вічної істини [354, С. 557-560].

У більшості народів не простежується цільного єдиного образу бога землі, його окремі риси властиві різним чоловічим божествам з пантеону певної міфології/релігії. Наприклад, у Древньому Єгипті було декілька богів (Геб, Пта, Секер, Мін, Бес, Шесму, Анубіс, Сет), яких згідно тієї чи іншої ознаки можна співвіднести з образом єдиного Чорного бога землі. Наявність декількох майже ідентичних божеств в одного народу може свідчити про те, що в давню добу це були однотипові божества різних племінних груп, які пізніше утворили єдиний народ [82, с.205]. У міфологізованому образі собаки прослідковується зв'язок з Чорним богом. [82, с.195]. У єгиптян собаку вшановували під іменами різних божеств, що мали хтонічне значення. Боги мертвих Анубіс та Хонтаменті зображувалися у вигляді лежачої собаки (чи шакала) з чорною шкірою [181]. Найчастіше собака вважалася твариною Сета (якому притаманні риси Чорного бога). Культові зображення собаки в Давньому Єгипті фарбувалися чорним кольором [82, с.195]. Сету як божеству підземного царства присвячувалися також змії, черепаха, чорна свиня [82, с.199]. Сет вважався втіленням бурі, грому, непогоди. Сет був покровителем металів, й військової справи. Інколи зображувався антропоморфно з червоними очами та волоссям. Сет, будучи знаковою фігурою єгипетського пантеону, відносився до свити Ра та оберігав сонячний диск.

Після II тис. до н.е. в Єгипті складається негативне ставлення до образу Сета, він перетворюється на уособлення зла. Знищуються написання його імені, його постать викреслюється з дев'ятки головних богів і замінюється ім'ям бога неба і сонця, Гора. Згідно міфу, Сет змагався із Гором за владу у Єгипті, внаслідок чого країна була поділена між суперниками. А дві половини Єгипту почали символізуватися червоним і білим кольорами відповідно [82, с.205]. У зв'язку з диффамациєю Сета (Сет почав розглядатися як вбивця Осіріса) «його червоний колір» став вираженням всього небезпечного. «Зробити червоним» було рівнозначно слову «вбити». При жертвоприношенні червоного бика думали про знищення «червоного бога». Біля могили Осіріса приносили в жертву людей з червонуватою шкірою [181].

Але чорний в давньоєгипетській культурі асоціювався не лише з потойбічним світом, але й фігурував як колір відродження. Осіріс часто іменується «Великим чорним», оскільки його постать символізує воскресіння й він виступає володарем підземного царства. Чорний бог – це «володар білої країни» (так мовиться про Осіріса). Чорний колір притаманний зображенням бога плодючості та зачаття, Міна. Його образ під час ритуалів розфарбовували сумішшю живиці та вугільного пилу [181]. Емблемою Міна було зображення місяця, а його храм носив назву «дім місяця» [82, с.206]. Апіс – бог плодючості – в образі бика із сонячним диском. Живим втіленням бога є чорний бик з особливими білими відмітинами [217]. Чорношкірою зображувалася покровителька некрополю у Фівах, цариця Ахмес-Нофретер [181].

Інший аспект образу Осіріса пов'язаний з тим, що він вважався сином бога землі і богині неба. В цьому аспекті він носив титул «Великий зелений», зображувався у вигляді людини із зеленою шкірою. Він вважався «володарем виноградної лози», «душею хліба», духом рослинності. У цій своїй іпостасі Осіріс інколи ототожнювався з богом-бараном Амоном [82, с.208]. Показово, що Осіріс також зображувався у білому кольорі (нагадування про стадію муміфікації)[181]. За вказівкою фараонів V і VI царського дому (2355–2155 рр. до н.е.) заупокійні тексти на стінах внутрішніх приміщень пірамід необхідно було покривати художньо виконаними зеленими ієрогліфами, оскільки вербально-текстуальний супровід мав вагомe значення у поховальному культі давньоєгипетської релігії. Зелений (асоціювався з життям і всім живим) в даному випадку символізував воскресіння [108].

Білий був кольором чистоти і святості, означенням священних речей. Характерно, що єгиптяни називали зіницю ока - «біла» (хоча реально вона – чорного кольору). Дане положення вказує на співвідношення білого кольору та світла. Показовою в цьому відношенні є аналогія з художніми прийомами в ісихастському іконописі (Феофан Грек), де зіниці у очах ангелів не прописані, замість того, у них вкладені яскраво-білі білильні мазки, які символізують «божественний вогонь».

Співвідношення неба з чоловічим началом, а землі – з жіночим властиве індоєвропейцям, народам Східної Азії, Індонезії, Океанії, угро-фінам, шумерам, африканцям, американським індіанцям. На ці уявлення вказують текстуально зафіксовані космогонії або етнографічні свідчення. Дані датуються не раніше II тисячоліття до Р.Х. Які раніше були вірування у населення вказаних територій невідомо. Але вдалося встановити (за Голан А.), що у ранньоземлеробських племен, що населяли простір від Західної Європи до Індії до III тис. були прямо протилежні уявлення, в яких прослідковується міфологічний зв'язок неба з жіночим образом. У Давньому Єгипті всі богині втілювали небо і жодна – землю. В давньоєгипетській мові слово «небо» було жіночого роду, а слово «земля» - чоловічого [82, с.186].

А. Голан припускає, що відбулося певне протистояння саме релігійного (ще до військових експансій на теренах Сх. Європи та Передньої Азії) характеру, внаслідок якого переосмислюються статуси і символіка попередніх релігійних уявлень. Індоевропейські племена, підкорюючи ранньоземлеробські, асимілюють їхнє мистецтво. При цьому завойовники по-своєму трактують нові для них форми орнаменту і графічні символи. Попередні божества чи символи божеств набувають негативних конотацій. Для індоєвропейського язичництва було властиве вшанування сонця і зовсім невластивий культ богині неба. Диск, який слугував позначенням сонця в давніх цивілізаціях Єгипту, Малої Азії, Месопотамії, витоково пов'язувався з Богинею Неба [82, с. 18]. А. Голан солідаризується з М. Гімбутас [76] щодо первісності та загальної розповсюдженості уявлень про Велику Богиню у племен ранньоземлеробських культур [82, с. 169]. Подібну точку зору обстоює вітчизняний науковець Є. Причепій [264, с. 78; 265; 266]. Неолітична Велика Богиня постає прообразом наступних численних міфологічних жіночих постатей.

Одним з найдавніших організуючих принципів буття у міфології, як відзначає Т. Купцова, був принцип бінарних опозицій, в основі якого лежить дуальний поділ світу на протилежності. Міфологічний світогляд вибудовує світ як дуальну систему взаємодії чоловічого і жіночого, основа якої простежується на

рівні найдавніших космогоній [161]. Міфи післянеолітичної доби свідчать про переформатування уявлень про Велику Богиню неба й Червоного (Чорного) Бога Землі. Внаслідок чого з'являються окремі образи нових божеств, в яких втілені ознаки і функції Богині Неба та Бога Землі. Відбувається змішування та перенесення ознак божеств порівняно з попередніми уявленнями [82, с. 43].

Наведемо приклади окремих космогоній, в яких смислорепрезентантом постає колір. У реконструйованих доіндоєвропейських віруваннях, сонце вважалося сутнісно належним до підземного світу більшою мірою, ніж до небесного. Це може пояснюватися тим, що сонце уявлялося як частина підземного вогню, яка тимчасово потрапляла на небо (схід-захід). Дана гіпотеза підтверджується спільнокореневими словами, що позначають ім'я божеств: давньогрецький Геліос (бог сонця), давньогерманська богиня підземелля Хельда, бог Гелі у поляків-язичників, тевтонське hell «пекло». Всі слова походять від «вогонь», «палати» [82, с.47].

Якщо розглядати відповідники чоловічого і жіночого у структурі вертикальної космологічної моделі давніх слов'ян, представлені як світове дерево (М. Попович), то тут чітко прослідковується відхід від неолітичної космології. Чоловічому відповідає верх світового дерева, кольоровим символом його виступає білий колір, космічним символом - Місяць. У антропоморфній моделі чоловічому началу відповідає голова. Чоловіче ототожнюється з душею розумною, основною функцією якої є бачення-розуміння. Актуалізується особистісний початок. Жіночому началу відповідає середина світового дерева, що співвідноситься з червоним кольором та Сонцем. "Антропоморфний відповідник - серце. Жіноче - це душа чуттєва, основними функціями якої є - почування-чуття. Особистісне відсутнє. Низ світового дерева символізований як чорна земля. Антропоморфний відповідник - діти, космічним символом яких є зірки, а антропоморфним - утроба. Це - вітальна життєва сила, плодючість" [161; 261, с. 38].

В одній із скандинавських саг «світове дерево» описується з білим гіллям, зеленим стовбуром, червоним корінням [82, с.44]. У міфології майя вважалося, що

всесвіт утворюється 13-ма небесами та 9-ма підземними світами. Всі небесні сфери, землю та підземні світи пронизує єдине дерево – вісь світу. На кожній з чотирьох сторін світу також стояли дерева, які співвідносилися зі сторонами наступним чином: сходу відповідало червоне дерево; півдню – жовте; заходу – чорне; півночі – біле дерево [216].

У космогонічних уявленнях якутів небо мало дев'ять ярусів, кожному ярусу відповідав певний колір і певне божество. Основні мотиви якутської теогонії (міфи про походження та родовід богів) розкриваються через колір. Спочатку світ був світом сірого хаосу. Сірий хаос після упорядкування роздвоївся на чорне та біле начало. Біле начало визначило появу божественних сил, а чорне – стало джерелом появи нечистих ворожих сил. Три світи, об'єднані священним світовим деревом (Аал Луук Мас), в якутській теогонії також підпорядковуються кольоровій класифікації. Верхній світ з добрими богами, на дев'яти ярусах позначався білим кольором. Середньому – світу людей та духів-господарів – відповідала вся кольорова палітра (букв. «сіро-плямистий світ»). Нижній – світ злих демонів, буквально називався – «каламутний світ» [284]. У зв'язку з цим, нагадаємо свідчення М. Еліаде, про те, що у шести світах переродження Тибетського Колеса життя панує «каламутне світло» білого, червоного, жовтого, сірого, зеленого, синього відтінків [394].

В джайністській космології (Давня Індія) Всесвіт (лока) зображується у вигляді Велетня: нижній світ – це ноги; середній світ – поперекова область; верхній світ – це груди і голова. Ці три космічні області пронизує як, *axis mundi*, вертикальна палиця. Нижній світ містить сім «земель» (бхумі), що розміщені одна над одною. Кожна має свій колір – від густого чорного до сяйва дорогоцінного каміння шістнадцяти видів. В областях першої «землі» перебувають вісімнадцять категорій божеств. Решта, шість «земель» - це пекла, числом 8 400 000, в них перебувають прокляті; їхні кольори – сірий, темно-синій, чорний» [394, с.196].

Згідно бонської (давня релігія Тибету) космології, світ утворюють три сфери: небесна сфера богів – білого кольору, земна область людей – червоного, нижній світ водяних духів – синього кольору. Містичне дерево проростає крізь усі три

світи і є шляхом, через який ці світи співвідносяться один з одним. Поступово з'являється світло біле і світло чорне, людина чорна (втілення зла) та людина біла («той, хто любить все суще») [92].

Приклад найдавнішого використання кольороозначень в японській мові представлений у Кодзика (712 р.) – «Записи діянь древності». У міфах, включених до писемного джерела, йдеться про те, що світ богів поділявся на декілька рівнів. Вищий рівень – рай (англ. - High fields of heaven). Описується як яскравий і чистий, його символізують білий і червоний кольори. Середній рівень – «очеретяні зарості» (англ. - Middle level country). На цьому рівні перебував бог природи, що контролював дощ, вітер, слідкував за горами, ріками, деревами, травами. Цей світ поставав у кольорі ао (синій, блакитний, зелений). Нижчий рівень (англ. - Lower level country) втілював собою країну мертвих та духів. Цей рівень символізував чорний колір. З вищевказаного, як зазначає А. Гладкіна, слідує полярне протиставлення кольорів: білий – чорний, червоний – синій (при чому до групи синього європейці відносять блакитний, фіолетовий, а японці - зелений) [78, с. 205].

Колір, як зауважує Южакова О., стає компонентом теоретико-філософської метафористики й починає символізувати одну з першооснов світобудови, її базові елементи. Приміром, в давньокитайській космології таких елементів п'ять: земля (їй відповідає жовтий колір і Центр), дерево (зелений чи синій - Схід), вогонь (червоний - Південь), метал (білий - Захід), вода (чорний - Північ). Вказані кольори вважаються основними для даної культури. Для них існують означення, які не пов'язані напряду́ (або цей зв'язок з часом втратився) з об'єктами оточуючого світу. В японських назвах п'яти кольорів-символів також не вбачається явних аналогій з природними феноменами: сірою, курой, аой, акай, кірою – білий, чорний, синій, червоний, жовтий.

Саме знаковий характер кольороозначень основних кольорів в японській культурі прослідковується в означеннях пір року. Останні визначаються не відповідно до кольору зорової асоціації: жовте опале листя осені, білі сніжні покрови зими та ін., а згідно уявленням про напрям, звідки приходить певний

сезон. Осінь приходить із Заходу, тому їй притаманний – білий, зима приходить з Півночі, тому їй властивий – чорний колір [399, с. 197].

Продовжуючи тему кольорономіації далекосхідного регіону, наведемо приклади смислової навантаженості кольору в соціально-релігійному вимірі китайської традиції. В даоській образній системі білий передає ідею пустотності як визначальної характеристики Дао, втілює чистоту його осягнення і духовних пошуків особистості. Дана інтерпретація виходить з передумови сакралізації заходу (сторони світу) [371]. Як свідчить, Чжиюнь Хэ, поклоніння червоному та табування білого притаманне китайським народним звичаям, що подекуди збереглися і дотепер. Традиція заборони білого пов'язується з поклонінням духу Місяця. Вважалося, що захід – це територія Місяця та осені. Оскільки, сонце з'являлося на сході, а зникало на заході (місце перебування Місяця), то відбулося ототожнення заходу сонця, Місяця, осені. Осінь – сезон смерті, розпаду, тому білий колір, що символізував осінь (місяць восени - білий) потрапив під табу. Білий асоціюється із процесом «вицвітання» (втрати кольорів). Саме тому білий застосовується у китайських поховальних обрядах [376].

Конфуціанство притримувалося теорії «п'яти кольорів», надаючи перевагу чистим, яскравим відтінкам. Тому, наприклад, рожевий колір (фактично додавання білого до червоного), який позначувався словом «hong», не міг бути прикрасою для «благородного мужа». Зауважимо, що саме слово «hong» було пов'язане з описом шкіри жінки і тому не могло знайти позитивного відгуку у конфуціанців. Але показово, що починаючи від доби Тан (712-756 рр.) кольороозначення «hong» (яке витоково означало «рожевий») поступово витісняє всі інші слова для позначення червоного кольору. Кольоронайменування червоного змістилося до світлішої частини спектру.

Той факт, що червоний у давній китайській культурі витоково пов'язувався із сонцем, знаходить підтвердження у ґрунтовній лінгвістичній розвідці В. Богушевської. Зокрема вона прослідковує етимологію різних абстрактних слів-кольоропозначень для червоного відтінку. Поряд з іншим, береться до уваги рівень розвитку майстерності отримання барвників червоного відтінку та його

символічна інтерпретація у співвідношенні до символіки вогню та чоловічого принципу «ян», який приписувався даосами кіноварі. Застосування червоного практикувалося у поховальних обрядах. Про це свідчать розкопки в м. Чаоян, провінція Ляонін (1970), м. Чанша (1975). Знахідки – орнаменти з феніксів та драконів на червоному тлі шовкової тканини - датуються V-III с. до н.е.

Подвійну семантику має жовтий колір (символіка Центру). Він асоціюється з імператорською владою, починаючи від доби Цин. З іншого боку, в давньокитайських віруваннях жовтий (в аспекті його пов'язаності із землею поверхнею) асоціюється зі смертю та світом мертвих: «жовта земля» (хуан ту) – могильний пагорб, «жовте джерело» (хуан цюань) – назва підземного царства мертвих, «піти до жовтого джерела» - метафора смерті людини [232, с.37; 371]. Жовтий журавель (птаха, що пов'язана з усім потойбічним царством і з оселею безсмертних) відносить душі померлих [211]. В даосській традиції жовтий є символом обожненого Лао-цзи.

Семантика жовтого у давній китайській культурі розширюється і завдяки кольору вбрання буддійських ченців. «Буддійський жовтий» (колір чернечого облачення) бере початок в давніх індійських релігійно-етнографічних реаліях – в одязі (кашья, «клаптикова ряса») мандруючих аскетів. Це вбрання повинно бути зшите із клаптиків старого, викинутого одягу, рештки якого були вицвілі (набули однотипового брудно-жовтого кольору) [371]. Багаторівневість символіки жовтого буддійських ченців у співвідношенні до символіки смерті (Е. Ліч) детально розкривалася нами у першому розділі дисертації.

З огляду на неоднозначність семантики жовтого у китайській релігійній культурі доречною буде аналогія зі значимістю цього кольору у слов'янських віруваннях. У слов'янських повір'ях жовтий часто асоціювався зі смертю. Міфічні істоти, які проводять душі «на той світ» з'являються у жовтих одягах. У домового - волосся жовтого кольору. В суботу, напередодні Трійці, коли поминали людей, що померли «не власною смертю», нехрещених дітей, фарбували яйця не червоним, а жовтим кольором і роздавали дітям. В прикметах жовтий також передвіщував нехороше, наприклад, якщо побачити навесні

жовтого метелика, то в цьому році будеш нещасливий й матимеш слабе здоров'я [220].

Неоднозначність символіки кольору, може поставати наслідком своєрідного кольорового «динамізму по тоновій шкалі» (Я. Обухов). Наприклад, жовтий колір можна розглядати між полюсами червоного та зеленого. Між їдким, зеленувато-холодним, лимонним жовтим до червонувато-жовтого, теплого золотого жовтого простягається широкий пласт кольорових відтінків, кожен з яких несе своє значення та особливості. Це частково пояснює «позитивний» характер божественного золотого жовтого, та «негативний» аспект тьмяного, їдкого жовтого (колір фізіологічних рідин, нездорового тіла та ін.) [236].

Послугуючись філологічним аналізом кольорономінації в епічних творах, прояснимо деякі релігійні уявлення давніх тюрків. Чільне місце у тюркських уявленнях посідає блакитний, колір неба і символ небесного бога Тангре. Останній пошановувався в Центральній Азії, на Алтаї. Основоположники Східно-тюркського каганату називали себе «блакитними тюрками».

У матеріальній культурі ці погляди знаходять втілення в особливостях влаштування юрти. Верхня частина останньої прикрашалася блакитним шовком (уподібнення небесному куполу). Символіка, основана на ототожненні юрти (житла) та тюрбе (усипальниці) з мікрокосмосом знаходить втілення у «розкішних блакитних шатрах половецько-кипчацьких степів, блакитна черепиця дахів архітектурних пам'яток доби сельджукідів в Турції, блакитні тюрбе та медресе (навчальні заклади) в містах Середньої Азії (Самарканд, Хіва, Бухара). Сюди відноситься і блакитний декор сільської архітектури, пофарбування веранд, перил, віконних рам в казанських татар» [23, с. 114].

Блакитний домінує у прикладному мистецтві – у формі прозорої глазури покривав вишукані керамічні посудини та сторінки рукописних книг. Кольороозначення блакитного/синього тонів зустрічаються у міфах та дастанах (розповідях) тюркських племен. В епосі «Огуз-наме» представлений священний блакитний вовк з блакитною гривною, який вказує шлях огузькому війську.

В давньому епосі киргизів «Манас» обличчя головного богатиря Манаса зображується синім для уподібнення священному вовку. В архаїчному фольклорі алтайців, качинців, хальтасів-бельтірів збереглася формула ритуальної промови під час різних обрядів та колективних жертвоприношень: «Синє небо, що синієш [над нами], чорна земля, що тримаєш нас!» [23, с. 115].

Зелений також користувався пошаною у давніх тюрків. В уйгурів поряд з блакитним, зелений був символом сонця, що сходить (відповідно, Сходу як сторони світу). Показово, що в асоціативному експерименті Каст Верени, на слово «жовтий» першим з'являлася назва сусіднього «зелений». Дослідниця пояснює даний факт попереднім досвідом, коли зелений виступає як колір вегетації в доповнення до жовтого кольору сонця і цвіту [236]. Звернемо увагу на дані Т. Козак. В її дисертації йдеться про те, що в німецькій мові кольороозначення *gruonі* «зелений» і *gelo* «жовтий» походять від спільнокореневого дієслова «рости» [142, с. 168]. З часом, коли іслам прийшов на зміну попередніх релігійних уявлень, зелений вказує на конфесійну приналежність народностей до нової релігії [23, с. 116].

Найбільш вживаним в контексті аналітики тюркських кольорових образів є білий. В китайських записках «Го-юй» є свідчення, що в X ст. до н.е. цар Чжоу Му-ван йде війною проти хуннів (хунно-тюрки) та примушує розплатитися останніх даниною: чотирма білими вовками та чотирма білими оленями. У давньому мовному мистецтві тюркських племен відбувається наділення епітетом «білий» образів сакральних тварин. В «Актойчи» (алтайський епос) зображується «білий вовк із шестисаженим хвостом, що є наставником і покровителем головного героя». Образ білого вовка постає в епосах «Ак Пуур» (дастан хакасів), «Алтин Кучкаш» (алтайський епос). Біла кобила, біла верблюдица, білий лебідь втілювали святість і сакральне начало – образи фігурують в книзі гадань «Ирг бітіг». В огузькому епосі «Книга мого діда Куркута» кольорова символіка білого розкривається поряд з червоним. Байиндир хан, зібравши за столом знатних беків, велить ставити біля шатра бездітних червоний стяг, а біля шптра, де є син – білий. В татарському дастані «Ідегей» найменування «білий» часто використовується у

зв'язці з молоком для вираження ідеї миру та згоди: «Змити червону кров з меча білим молоком» (припинення кровопролиття) [23, с. 116].

Важливе місце посідають кольороозначення в «Старшій Едді» - поетичній збірці давньоісландських пісень про міфічних богів та героїв (XIII ст.). Світ, який зображений у поемі, - це світ чистиш незмішаних фарб. Варто відзначити, що стійкі словосполучення з назвами кольорів були спрямовані не на опис дійсності, а являли собою деякі синкретичні уявлення, де відбулося дистанціювання від чуттєвого сприйняття кольорів [300].

Білий, Світлий бог Хеймдалль прабатько людей, страж богів та світового дерева. Завдяки йому виникають три стани, які співвідносять з трьома кольорами. Чорний асоціювався з нижнім станом – трелли (раби), червоний – з карлами або бондами, вільні люди, які мали господарство (заможні землевласники та скотарі, бідні селяни), білий – з ярлами, представниками знаті [300].

Семантичне навантаження кольоросимволів представлене у космологічних міфах, епосі та уявленнях окремих народів частково зберігається, але й значною мірою переосмислюється після інтеграції конкретних етносів у певну релігійну традицію. Інтерпретуючи символіку кольору у мовному вимірі, на зображувальному рівні чи в релігійній практиці конкретної релігійної традиції слід брати до уваги етнічні особливості регіону її поширення.

Для Священних текстів ісламу та християнства характерним є нечастотне вживання кольороозначень. Наприклад, у Корані кольорономінації вживаються відносно вбрання тих, хто перебуває у раю: «Коли подивишся, побачиш насолоди раю, і шир велику Божих володінь. Той, хто творить добро, буде нагороджений перебуванням у раю, буде одягнений у золоті прикраси і зелені шати» [146, 18: 30-31]. У Корані та Хадисах [9; 304] систематизуються та аналізуються основні колористичні характеристики вбрання мусульман. Кольоровий символізм підтримував яскраві контрастні кольоропоєднання, світлі яскраві кольори вважалися символами блага. Чистота кольору та його насиченість виступають головними параметрами для вибору кольору у виражальній діяльності мусульман. Білий виражає чистоту, незайманість, він – символ прозорості, святості. В обряді

поховання тіло загортають у білосніжний саван. Під час паломництва, Хаджа, мусульмани вбираються в іхрам - спеціальний одяг білого кольору, який складається з двох шматків білої льняної, невідрубленої тканини. Після паломництва дане вбрання зберігається як святиня [9].

У Біблії та давньоруських літописах кольороозначення також вживаються рідко. Переважно у випадках, які стосуються або опису вбрання [Ісайя 63, 1-6 та ін.], тканин, або кольорів у видіннях [43; 251; 252]. Дослідження символіки кольору у Біблії, вимагає звернення до філологічного аналізу (переклади та редакції корпусу біблійських текстів). М. Пастуро демонструє це на прикладі вживання кольорономінацій у різних перекладах Біблії [43, с.142]. Наприклад, у перекладі Біблії на середньовічну латину: де у давньоєврейському, арамейському, грецькому текстах йдеться лише про речовину, світло, щільність, високу якість, в латині з'являються численні кольорові характеристики предмета. Там, де у давньоєврейському говориться «сяючий», в латинському часто використовується *candidus* (білосніжний) чи, навіть, *ruber* (червоний). Аналогічно з давньоєврейським «брудний» чи «темний», в латинському варіанті – *niger* чи *viridis*, а на місцевих діалектах – «чорний» чи «зелений». Там, де в давньоєврейському чи грецькому текстах сказано «блідий», латинською перекладали як *albus*, чи *viridis*, а на місцевих діалектах – «білий» чи «зелений». Там, де в давньоєврейському тексті сказано «багатий», в латинському - *purpureus*, а на місцевих діалектах – «пурпурний».

У перекладі Біблії на французьку, німецьку, англійську мови слово «червоний» часто використовується для передачі означення, яке в давньоєврейському та грецькому оригіналах не має кольорової характеристики, але пов'язане з уявленнями про розкіш, міць, велич, красу, чи навіть любов, смерть, кров, вогонь. Давньоєврейське *tekhelet*, деякі філологи перекладають як кольоровий відтінок – глибокий, насичений синій. Хоча деякі, обережніші дослідники зрозуміли це слово як означення речовини, барвника тваринного походження «взятого з моря» (яке надавало при фарбуванні синій відтінок). Між іншим, із жодного виду моллюску, які слугували у біблейські часи джерелом

сировини для фарбувальників Східного Середземномор'я неможливо отримати стійку, яскраву фарбу конкретного відтінку. Колір, який дають ці молюски, варіюється від червоного до чорного, включаючи всі відтінки синього, фіолетового. Тому, на переконання Пастуро М., перш ніж заглиблюватися у символіку кольорів, науковцю необхідно провести глибокий евристичний та філологічний аналіз, якщо він звертається до тексту Святого Письма [251].

Як переконливо доводить французький історик, для реконструкції кольороуявлень біблейських народів та суспільств середньовічної Європи чимало інформації можна почерпнути з історії фарбувальної справи. У Біблії частіше йдеться про тканини, одяг, коштовні камені ніж про – фарби та кольори [252]. Тому в окремому пункті нашого дослідження ми приділили особливу увагу символіці тканин, їхньому колориту в ритуальній та релігійній практиці різних етносів.

Нечисленні кольороозначення у давньогрецькому перекладі Біблії свідчать про місце кольору у картині світу тогочасних греків. Ґрунтовним дослідженням взаємозалежності кольороозначення та світосприйняття у зразках давньогрецької літератури є праця К. Роу «Концепція кольору та кольоровий символізм у давньому світі» [283]. Автор дійшов висновку, що зміна грецької термінології кольору – це не просто лінгвістичний феномен, а втілення змін самого типу чуттєвості. Подібно то того, як в давньослов'янських писемних джерелах дуже мало термінів для позначення кольорових параметрів світу, так само і в гомерівських текстах, світ постає не в кольорі, а у світлі: він виблискує, мерехкотить, палає. Гомер використовує колір радше як форми і модальності світла: «дуже рідко *leukos* та *melas* можна перекласти як «білий» і «чорний», переважно ці два слова вказували на світле і темне» [283]. Білий колір найкраще відбиває світло, тому білі предмети виражають парадигму яскравості.

У давньому традиційному світі колір сам по собі не був першочерговою характерною рисою предметів. Розрізнення в кольорах мало значення в певному контексті: технічному чи ритуальному. Наприклад, Олімпійським богам приносили в жертву лише білих тварин, а хтонічним божествам – чорних.

Внаслідок спеціального застосування кольору (в медицині, ритуалі) форма слова залишається незмінною, але, з часом, значення при цьому може втрачатися. Адже застигання традиційної форми кольороозначення може різко контрастувати з розвитком і оновленням засобів точного опису кольорів, які пропонує сама мова [283].

Приведемо ще один приклад із наукових розвідок М. Пастуро щодо кольорономінації білого та чорного, який є показовим у плані трансформації семантичного навантаження кольору. До періоду пізнього Середньовіччя, а подекуди й довше в давньогерманських мовах, в давньоанглійській, в давньофранцузькій (подібно як у давньому івриті, грецькій, латині) зберігалися по дві загальноживані назви для кожного з кольорів (білого й чорного).

У давньоверхньонімецькому мали місце слово *swarz* (тьмяно-чорний) і слово *blach* (яскраво чорний), відповідно - *wiz* (матово-білий) і *blank* (білосніжний). В давньо- та середньоанглійській були слова *swart* (тьмяно-чорний), *black* (яскравий чорний), *wite* (матово-білий), а *blank* (білосніжний). Досліджуючи історію германських мов, французький вчений з'ясував: *black* (яскраво-чорний) і *blank* (білосніжний) мають спільну етимологію, вони походять від загальногерманського дієслова *blik-an* (блищати).

М. Пастуро висновує, що у давні часи у назві кольору яскравість відіграє першорядну роль поряд з хроматичною ідентифікацією. Називаючи колір, спочатку було необхідно вказати на блискучість чи матовість, насиченість чи тьмяність, а вже потім визначати до гами яких тонів відноситься даний колір (чорної, білої, зеленої, жовтої, синьої). У світосприйнятті древніх для світу фарб головним показником є ступінь яскравості.

Така чутливість до світла для європейських народів Античності поступово втрачається. Відповідно термінологія для позначення чорного та білого кольорів помітно збідніла. У сучасних англійській (*black* і *white*), німецькій (*schwarz* і *weiss*), французькій (*noir* і *blanc*) лишилося по-одному означенню для чорного і білого. В кінцевому підсумку, кольороозначення, що відповідає чорному відтінку, «бере на себе» все негативне смислове навантаження, яке пов'язується з чорним

кольором. А для того, щоб вказати на яскравість, починають вдаватися до порівнянь (чорний як смола, чорний як воронове крило і т.п.) [253].

Проаналізувавши значний обсяг літератури, ми дійшли висновку, що характерним є вживання кольороозначень в контексті опису досвіду видінь, медитації, межових станів (бардо), чудес (на тлі обмеженого вжитку кольороозначень в писемних пам'ятках). Ці спостереження зайвий раз доводять, що слово-кольоропозначення буквально «спалахує» у тексті, вказуючи на інтенсивні, емоційно-забарвлені переживання автора. При чому, це може бути як сприйняття об'єктів, явищ зовнішнього світу, так і – переживання психічних станів, феноменів.

Варто акцентувати увагу, що в християнській традиції вирізняються тексти, що містять божественні одкровення (revelation, мається на увазі отримання духовидцем важливих свідчень від пророків, апостолів, святих, чи безпосередньо через зішестя Святого Духу). Прикладами таких одкровень є видіння Брігітти Шведської, Юліани Нориджської, Махтхільди Магдебургської, Хільдегарди Бігенської та ін.

Послугуючись науковим доробком Н. Бахіліної, яка аналізує писемні джерела XI-XII ст. (доба розквіту Київської Русі), з'ясуємо релігійні конотації вживаних кольорономінацій. У релігійно-повчальних пам'ятках кольороозначення майже не зустрічаються, недоречними вони є й у паломниках «Ходіння ігумена Даниїла», «Паломник Антонія». При досить детальних описах храмів згадуються усі нюанси архітектури, форми, лише не колір. Створюється враження, що літописці навмисно уникають кольороозначень. Останні фігурують у текстах, коли йдеться про «чудесні небесні явлення» та побутові сцени. [26, С.13-14]. Наприклад, «білі сльози Богородиці» згадуються у «Паломнику Антонія» [26, с.18].

Найбільш частотними є лексеми «білий» та «чорний». Вживання прикметника «білий», обумовлений використанням цього слова у християнській символіці. Де білий колір – символ причетності до ангельського чину, лику блаженних. У літописних фрагментах слово «білий» постає не стільки як

означення/кольороозначення, але, радше, - як вказівка на появу в описаній ситуації особистості, причетної до лику святих чи до ангельського чину [26, с.26].

Прикметник «чорний» теж використовувався в світлі християнського символізму як вказівка «приналежності до темних сил» [26, с.29].

Але якщо словосполучення «білі ризи», «у білих ризах» вказували на святість особи, присутність святого чи янгола, то словосполучення «чорні ризи», «в чорних ризах» найчастотніше вказували на ченця [26, с.30].

Для літописних пам'яток XVII ст. кольороозначення також є рідкісними. Використовуються у випадках, коли явище дійсно справило неабияке враження на людину. Наприклад, опис мира у труні Ульянії Осорьїної: «вдень миро виглядало як буряковий квас, а вночі миро виглядало як олія багрянovidна» [26, с.56]. В «Ходінні на Схід Ф. Котова» (1627 р.) кольороозначення вживають в контексті опису релігійних східних ритуалів (розфарбовування тіл, яєць, свічок) [26, с.66]. В «Ходінні Василя Гагари» (I-ша пол. XVII ст.) подається опис вогню над Гробом Господнім («глинастий», «багрянovidний»), який не піддається опису, бо відрізняється від природного вогню [26, с.67]. У «Мандрівці П.А. Толстого в Італію» (кін. XVII ст.) дається опис ікони Св. Богородиці, який вразив мандрівника. Ліве око, ліва щока, ніс – чорні, ніби чорнилами замазані, але крізь ту чорноту мало-помалу проглядається образ Богоматері [26, с.70].

Висновки

Акцентовано увагу на амбівалентності символіки кольорів в архаїчних віруваннях. На прикладах давньоєгипетської, давньоримської релігійних систем, давньослов'янських вірувань продемонстровано, що всі без виключення основні кольори (білий, чорний, червоний, синій, жовтий, зелений) можуть репрезентувати «позитивні» релігійні смисли (послані богом життя, мир, здоров'я, плодючість, заможність). А з іншого боку, кожен з цих кольорів здатен виражати «негативні» смисли – гріх, війна, стихійні лиха, хвороби, смерть.

Символізація кольору прослідковується на рівні космологічних міфів. Колір активно переосмислюється як на рівні релігійної онтології, так і на рівні

антропології, релігійного одкровення, сотеріології (вжиток «божественних» кольорів як спосіб налагодження зв'язку між людиною та «іншим» світом).

Проблема смисловантаженості окремих кольорових відтінків розглядається у світлі архаїчної моделі світоустрою, де жіночою сферою було небо, а чоловічою – земля. Аналізується подальша трансформація смислової наповненості кольорів у зв'язку зі зміною уявлень щодо світоустрою, в яких земля співвідноситься із жіночим началом, а небо – з чоловічим. Трансформація космологічних уявлень наглядно демонструється через амбівалентність білого, жовтого, червоного, зеленого, чорного кольорів у найменуваннях божеств, їх зовнішньому вигляді та атрибутиці.

У контрастних зіставленнях та певних кольорових комбінаціях представлені дуальна та багатоярусна картини світу. Маркувальна функція кольору репрезентована у космологічних уявленнях про структуру всесвіту (пазирикська культура, скандинавські саги, міфологія слов'ян, майя, якутів, японців, джайнів, бонської релігії) та хроматичному маркуванні соціального простору (скандинавська міфологія).

На прикладі символіки жовтого, білого, червоного у давньокитайській показано, що всі три кольори можуть, поряд з іншим, виступати «хтонічними» маркерами, що виражається у їхньому застосуванні в поховальних обрядах (у покровах, розписах гробниць). Відповідно, логіку кольоровжитку у поховальних обрядах слід інтерпретувати в «сотеріологічній» перспективі, оскільки матеріальне оформлення поховального обряду як «переходу в інший світ» здійснюється у відповідності до образних (в тому числі й «кольорових») уявлень про «потойбіччя».

Приділено увагу особливостям символіки синього кольору в релігійних уявленнях тюрків. Це одна з небагатьох культур, де синій/блакитний витоково тлумачаться у позитивному ключі. Дана інформація важлива у світлі аналітики символіки синього в християнській традиції західноєвропейського Середньовіччя, християнській іконографії, давньокитайських та давньояпонських релігійних уявленнях, буддійській релігійній традиції.

У священних текстах християн, мусульман кольороозначення мають переважно предметний характер (колір передається шляхом порівняння з певним предметом, найчастіше це – коштовне каміння). Абстрактні кольороназви у Біблії з'являються завдяки подальшим перекладам Святого Письма з івриту та давньогрецької мов. Даний факт ускладнює процес інтерпретації символіки кольору в контексті священного тексту християн. Основні кольори, які фігурують у тексті Біблії – білий, блакитний, червлений (червоний), пурпуровий, блідий, рудий. Кольорономінації в Біблії і Корані більшою мірою стосуються вбрання (одяг первосвященика, праведників, які перебувають у райських обителях), облаштування шкіни, або дескрипції видінь біблейських персонажів. З огляду на це, розглядається символіка кольору у тканинах й вбранні, що застосовуються у релігійній практиці.

Особливості кольороозначень у давньоруських пам'ятках співпадають з принципами кольорономінації у Біблії. Літописи містять переважно прикметники, що позначають білий і чорний кольори. Автори давньоруських текстів уникають кольороозначень. Кольороназви вживаються зрідка, для опису релігійних феноменів (лик на іконі, миро, вогонь над Гробом Господнім, явлення святих, ангелів і т.п.), сприйняття яких супроводжується сильним емоційним враженням.

2.2. Колір як репрезентант релігійно-філософських концепцій давніх культур Китаю та Японії на зображувальному рівні функціонування

Аналізуючи процеси кольоросприйняття та вербалізації кольору в країнах Далекого Сходу (Китай, Японія), ми дійшли висновку про існування загальних принципів (як для європейських, так і для східних країн) в осягненні феномену кольору та підходів у вираженні смислів через колір (наприклад, «утримання від кольорів»). Акцентуємо увагу на впливі феномену кольору в соціально-релігійному вимірі далекосхідного суспільства, і, водночас, зворотного впливу релігійно-філософських ідей на функціонування кольору у всіх сферах життя.

Відтворимо суть процесів, які визначили способи кольоросприйняття, кольороозначення, вираження через колір характерних для далекосхідних суспільств. Окремо зупинимося на феномені «чорно-білого» живопису, що являє собою яскравий приклад мистецько-релігійного синкретизму. Розглянемо своєрідність інтерпретації чорного кольору, з огляду на світоглядно-релігійну компоненту у зображувальному мистецтві Сходу.

До осмислення зразків художньої майстерності Сходу не слід підходити з точки зору класичного європейського мистецтва. Те, що з позиції західноєвропейського знавця інтерпретується як «ліричний, світський пейзажний живопис», з позиції китайської світоглядної настанови ідентифікується як «символічне усвідомлення складних космогонічних та метафізичних проблем» [113, с.9].

Дане зауваження співзвучне позиції Х. Бельтінга, який вважає недоцільним підхід до аналітики культового образу (період західного та східного середньовіччя, коли ікона і скульптура разом формували вигляд культового образу, приблизно до XI ст.) лише з мистецтвознавчої позиції (без залучення даних історії, теології, філософії) [40, С. 11-15].

Пейзажний сувій інтерпретується як ікона. Він не лише зображує божество, але й виконує релігійні функції очищення, просвітління [113, с.9].

В китайському середньовічному мистецтві (III – XVIII ст. н.е.) паралельно розвиваються дві тенденції, що визначаються конфуціанським та даосистсько-буддійським світосприйняттям. У конфуціанській лінії втілюються принципи достовірності та барвистості, репрезентується відверта обмеженість простору, реальна часова протяжність, яка співвідноситься з досвідом людини, прямий безпосередній зв'язок зі словом. Творчість усвідомлюється як вершина професійної майстерності, а символіка зображень, які носять ілюстративний характер, сповнена дидактики. У даосько-буддійській лінії реалізуються принципи натяку та незавершеності. Вічність втілюється у миттєвому явищі, простір тлумачиться як безмежна пустота. Для зображень характерна монохромність, стримана мова, опосередковані зв'язки з поезією. Художник, з

точки зору даосько-буддійських мислителів, є не творцем мистецтва, а виступає інструментом, через який здійснюється «самотворчість» мистецтва.

В структурі китайського живопису виокремлюється декілька рівнів (культурних шарів). Найбільш глибокий і опосередкований серед них – філософський. Онтологія пов'язана із живописом на рівні загального як естетичне усвідомлення структури світу і як конкретне питання, пов'язана з усвідомленням структури особистості. Гносеологія визначає шляхи художньої творчості, співвідношення суб'єкта та об'єкта, міри пізнаваності митцем себе і речі. Вирішення цих питань різняться залежно від історичного періоду, естетичної системи [113, с.11].

Другий шар співвідноситься із соціологічною природою китайського живопису, яку утворюють доступність живопису, співвідношення релігійного та світського, етичного та естетичного, загального та індивідуального [113, с.12]. Є. Завадська (поділяючи позицію Чжен Чана щодо періодизації китайського живопису) характеризує живопис періодів Цинь і Хань (III ст. до н.е. – II ст. н.е.) як «ритуальну прагматику». А з кінця періоду Хань – йдеться вже про період «релігійного» мистецтва, пов'язаного із впливом буддизму [113, с.15]. Період «релігійного/сакрального» мистецтва проіснував в Китаї до початку XX ст. Але, починаючи від доби Мін (XIV ст.), сакральний сенс численних живописних образів сприймається, радше, як архетип, як неусвідомлений священний знак у руслі суто естетичного, світського сприйняття живописного образу [113, с. 268].

Наприклад, в чанському релігійному ритуалі найчастіше зображується пейзаж чи гілочка квітучої сливи («мей»). Ця гілочка – не просто романтичний символ приходу нової весни (з «європейської» точки зору). Її символіка сповнена глибокого філософського та космологічного сенсу. Сам квіт побудований за принципом чоловічого начала ян (як і Небо). Дерево (стовбур і гілки), як і Земля, базуються на принципі ін (темного, жіночого начала) [113, с.90].

Структуру живописного сувою визначають найважливіші начала – Небо і Земля. Між ними розгортаються основні події, що визначають внутрішню динаміку твору (це і є фактично - пейзаж). При цьому особливої ваги набувають

білі плями, незаповнені частини сувою, які називаються тянь-ді (Небо-Земля), чи кунбай (пустотно біле) [113, с.163]. Показово, що Небо і Земля не пасивні. Вони буквально «вриваються» своєю білою пустотою в «живописне дійство» між ними (у формі хмарини, чи ріки, наприклад) [113, с.164].

Взаємодія між цими основними початками породжує п'ять першоелементів (усун), які утворюють, в свою чергу, всі речі феноменального світу – ваньйу. Річний цикл поставав як найбільш відчутне втілення круговороту народження і смерті речей. А зимовий, засніжений пейзаж вважався найкращою формою вираження сенсу буття. Діалектика буття зримо втілюється у символіці кольору. Чорний (сюань), через який ледь просвічується червоний, символізує зародження світла у нутрі мороку. Жовтий – колір стиглого хліба, асоціюється із Землею. Плоди Землі – це результат злиття Землі і Неба (жовто-червоний – колір Землі, заплідненої Небом). Хмари, дощ, блискавка – образи запліднення Небом Землі, а червоний символізує їхній союз. З цим пов'язується образ дракона, володаря хмар, який грається вогняною перлиною (блискавкою) [113, с.165].

Виконуючи сакральну функцію, пейзажний живопис був тісно пов'язаний із зображувальними принципами портрету. Нерідко обличчя людини виражалось формулами пейзажу, тоді як пейзаж уподібнювався обличчю [113, С. 249-250]. Оскільки принципи, втілені у пейзажному живописі, переносяться на портрет, найменша деталь костюма на портреті пронизана космогонічною символікою. Верхня частина одягу співвідноситься з Небом. Найчастіше її колір чорний з червоним відтінком, а всі елементи декору прямо й опосередковано пов'язані з Небом. Верхня (небесна) частина вбрання охоплює світ духу та серця. Нижня частина одягу співвідноситься із Землею, їй притаманні жовто-червоні відтінки, а всі елементи декору – пов'язані із символікою Землі. Нижня частина вбрання співвідноситься зі світом тілесного. Кольори одягу загалом відображають принцип злиття Неба і Землі. Головний убір (його розмір, форма, колір) виражають ідею єдності сил Неба і Землі [113, с.166]. Вибір кольору у китайському живописі мотивується самим колоритом зображуваного предмета

(тип освітлення, кольори розміщені поряд із зображуванним не беруться до уваги) [113, с.74].

Художник чутливий до найтоншої гри світла і тіней, до багатогранного кольорового розмаїття світу, найменший порух якого знаходить відгомін в його душі. Водночас художником усвідомлюється істинність світла, яке, розкладаючись на безліч променів, не втрачає своєї єдності. При цьому вся багатоманітність кольорів не здатна виразити істинної природи кольору в цілому. Абсолют може досягнути лише той, чий «дух позбавлений блакитного, жовтого і білого, виходу чи входу, прибуття чи віддалення, попереднього й майбутнього» [113, с.170]. Чанські та даоські теоретики наголошують, що на рівні абсолюту зникає розрізнення між істинним та хибним, білим і чорним, абсолютний принцип (лі) і мирські речі (цзе) подібні. Принцип недіяння (увей) є мудрістю ототожнення суб'єкта і об'єкта. «Просвітлений» не відчуває розрізнення між буттям (ю) і небуттям (у), не відрізняє власної особистості від особистості іншого. Два висловлювання (південна чань): «квітка не червона і верба не зелена» та «квітка червона і верба зелена» - є еквівалентними. Таке усвідомлення атрибутів речей сприяло розвитку монохромного живопису [113, с.171].

На виражальній здатності кольору, яка актуалізується в живописі Сходу, наголошує Матіс: «Тривалий час колір був доповненням до малюнку. Художники Відродження будували образ за допомогою рисунка, а потім додавали локальні кольори. Навпаки, італійські примітивісти і особливо художники Сходу користувалися кольором як способом вираження» [113, с.282].

Загальні принципи, що лежать в основі далекосхідного живопису є, за свідченнями Є. Завадської, актуальними для мистецтва Китаю, Кореї, Японії [113, с.7]. Суть цих принципів дослідниця розкриває на прикладі китайського живопису (зважаючи, що історично першим сформувався китайський живопис, який згодом вплинув на корейський, японський).

Для традиційної культури Японії характерні наступні основні риси, які є визначальними для кольоросприйняття (А. Шиманська). Чергування періодів «відкритості» та «закритості» держави. Готовність до інтенсивного засвоєння

іншої, «зовнішньої» культури, змінюється періодом засвоєння інформації (отриманої ззовні), збереження особливостей місцевого менталітету, світовідчуття, вкорінення усталених звичаїв [387, с. 60].

Стійкий культ природи, що обумовлюється впливом синтоїзму та буддизму. Для японського світосприйняття вся природа постає одухотвореною. Не існує чіткої межі між живою і неживою природою, є лише різний ступінь «одухотвореності». У всьому є камі (божество у синтоїзмі) [232, с. 82]. Показово, що поняття «життя», з точки зору синтоїзму, безпосередньо не пов'язується з поняттям «дихання». Те, що не дихає не є мертвим. Японське слово тама, яке можна перекласти українською як «дух», «душа» не відноситься до поняття «дихання». Уявлення про дух-душу пов'язується із поняттям світла, що вона випромінює, а потім з певною формою – каплевидною чи шароподібною (япон. тама). Звідси – вшанування предметів (особливо природніх об'єктів) круглої форми. Це синтоїстське уявлення поширюється і на буддизм, що приходить до Японії. Явлена міць Будди «світиться» і є «круглою» [232, с. 84].

Семантика бачення (кут зору) особливо важлива для культури Японії. Оскільки бачення та його похідні являють собою одну з найважливіших основ мови опису, напрацьованої в межах певної традиції. Дослідження семантики та способу бачення, специфіки сприйняття сприяють розкриттю суті механізмів свідомості та поведінки людини. Осмислюється, чому культура іншого народу «бачить світ» по-своєму [387, с. 61]. Нагадаємо, що саме проблематиці процесу сприйняття, розумінню «бачення» як культурної події приділяється увага у феноменологічній концепції М. Мерло-Понті.

Наявність у японській культурі схильності до деталізації, яка пов'язується з освоєнням ближнього, «навколотілесного» простору. Погляд японця фокусується, передусім, на дрібному, доступному безпосередньо-чуттєвому сприйняттю і спогляданню. В підсумку, з'являється здібність до детального структурування найближчого простору, вміння помічати найменші зміни в ньому [387, с. 61].

Дана риса проявляється і на рівні японської релігійності. Існує «потреба спілкуватися і отримувати настанови від божества або духа, тимчасово втіленого

в людську істоту; прагнення стати віч-на-віч з божественним чи то сакральністю конкретно, насамперед, так як воно проявляється у живій істоті; відраза до абстрактного й «трансцендентного». Японський дух жадає конкретної епіфанії божественного... Він (япон. дух) схильний до теології тимчасових, блискавичних Втілень Духа – будь-якої форми буття Духа: богів, людино-богів, душ померлих, душ тварин тощо. Боги переважно є мандрівниками, відвідувачами... Все може бути перетворено в Космосі: ніщо не є негідним прийняти «візит» якогось бога: квітка, камінь, дерев'яний стовп. Всесвіт безперервно освячується нескінченними миттєвими епіфаніями» [127, с. 106].

Чутливість до найтонших відтінків природних барв у світосприйнятті японців врівноважується явищем «хроматичної» стриманості (shibui), яка проявляється у виборі кольорів, або у способі їхнього поєднання. Вона, ніби, накидає легкий серпанок, приглушуючи неприборкану розкіш кольорів [118, с.223]. Дана стриманість знаходить втілення, зокрема, у «монохромному» живописі, що є своєрідним художнім аскетизмом.

В історії Японії є періоди, в яких яскраво прослідковуються зазначені особливості в ставленні до кольору. Період Хейан (794 – 1185 рр.) – букв. «період спокою та миру», можна охарактеризувати як «добу фарб» [118, с.224]. Показовим прикладом є вибір та комбінування вбрання придворними дамами. Різні кольори по чергово накладалися один на одний, так, щоб нижні ледь виглядали з-під верхніх [118, с.225]. Чорний колір загалом мав негативну оцінку у вказаний період [118, с.227].

Процес накладання кольорів носив символічний характер. Яскравим прикладом є процедура пофарбування повсякденного вбрання сановників вищого рангу носі, яка проходила в два етапи. Спочатку тканина фарбувалася синім, потім на неї наносився червоний колір. Чим старішим ставала людина та чим вищий статус вона займала, тим менше для її вбрання використовувалося червоного. Одяг набував спочатку синього відтінку, який з часом вицвітав і в глибокій старості людини перетворювався в біле. Тому синій, блакитний свідчили про шанобу та похилий вік [399, с.201].

Даний принцип притаманний середньовічному кольоросприйняттю європейців, де на перший план виступала ідея глибини кольорів (нашарування кольорів один на одній, де кожен шар тлумачився відносно іншого) [251, с.151]. Як повідомляє М. Пастуро, вона пов'язана з глибокою відразою до змішування та сумішей, яка присутня в біблійській культурі. Змішувати, сплавляти, зливати, спаювати у єдине – всі ці маніпуляції найчастіше сприймаються як дії нечистого, що порушує порядок і природу речей, встановлених Творцем. Тому у фарбувальних майстернях допускаються будь-які маніпуляції з фарбами (пошарове накладання, перекривання і т.п.), крім змішування. А до XV ст. у жодному керівництві для приготування фарб (для побутового фарбування, живопису) не йшлося про те, що можна отримати певний відтінок (наприклад, зелений) шляхом змішування (жовтий та синій) [252].

Зазначимо, що прийом пошарового накладання кольорів з подальшим символічним витлумаченням їхніх значень є характерним для православного іконопису (Наприклад, ікона «Спас у силах» тверської школи) [401].

Другий період в історії Японії, в якому реалізується прихильність японців до надмірності яскравих кольорів та пишних прикрас – це доба Момояма (1573 – 1615 рр.) Період воїнів – культура активного життєствердження, насичена здоровим, енергійним духом. Для неї характерна розкішна архітектура, сповнена кольорів: палац Азукі першого військового диктатора Нобунага (1510-1551), палац на горі Момояма диктатора Хідейосі (1536-1598) [118, с.228].

Але, з іншого боку, для періоду Момояма поряд зі смаком до демонстрації кольорів притаманна схильність до виключення кольорів (наприклад, наявність усамітнених кімнат у стилі виключення кольору в розкішних палацах правителів). До цього мистецтво чорно-білого живопису процвітало в добу Камакура (1192-1333), коли домінували ідеї дзен-буддизму. В яких акцентувалося на важливості усвідомлення існування неоформленого, безколірного світу за межами барвистої реальності доступній органам чуттів. В період Муроматі (1392-1573) чимало митців створювали шедеври монохромного живопису під впливом поетичних рисунків тушшю періоду Сун в Китаї [118, с.229].

Чорно-біле (або безколірність) у свідомості східної людини – це не просто відсутність кольору. Навпаки, дане явище зумовлене витонченим відчуттям кольорових відтінків. Й безколірність слід розуміти як злиття цінності всіх кольорів [118, с.235].

Розкриття внутрішньої структури монохромного живопису виявляє філософські, світоглядні ідеї, які в ньому втілені. Принцип не-вираження виходить з усвідомлення виразності невираженого. «Загадково туманний живопис» цілком відповідав духу даосизму, який поряд з дзен-буддизмом значною мірою вплинув на розвиток мистецтва живопису тушшю. Деякі з робіт виражають ідею Шляху (дао): «Шлях абсолютно неясний..., але серед нього все ж є (нечіткий, неясний) знак (знак Дечого)» [118, с.237].

Живопис тушшю теоретично може розвиватися у двох напрямках: зображення абсолютного Ніщо (яким є сам Шлях), або в напрямі зображення того, як це Ніщо слугує первинною метафізичною основою Буття.

Практикуючі, що рухаються першим шляхом, врешті приходять до чистого аркушу паперу (haku-shisan), на якому вгорі – декілька стрічок ієрогліфів у віршованій формі (для інтерпретації картини) [118, с.238].

Для практикуючих другий шлях малювання «водою і тушшю» перетворюється на духовну подію: позитивне зображення чорною тушшю (квітки, дерева, птахи і т.п.) на білому тлі. Чистий простір полотна відображає метафізичний (духовний) простір – це образ позачасового виміру речей. Картина, утворена кількома мазками, перетворюється у метафізичний пейзаж, де викристалізовується швидкоплинний образ світу доступний чуттєвому сприйняттю, який виринає зі сфери недоступної чуттям [118, с.240].

Одна з визначальних рис світосприйняття японців – вираження численного посередництвом малого (вищезазначена схильність до деталізації, концентрація на дрібницях). У випадку з монохромним живописом вона виражається у мінімальній кількості мазків та виключення всіх кольорів, крім чорного [118, с.244]. Це актуалізувало переосмислення значимості чорного та його особливу функцію в східному живописі.

У поліхромних картинах чорний зазвичай розглядається як перепона для хроматичних кольорів, він вказує на кінець всіх кольорів, відтак, - на зупинку життєвого дихання, що сповнює природу.

В живописі тушшю, навпаки, чорний суть життя. Він являє собою необмежені можливості вираження і розвитку. В цьому контексті чорний не є абсолютно чорним, бо у його запереченні всіх кольорів, знімаються всі кольори.

Коли червоний предмет дійсно зображується червоним, то він остаточно фіксується у цьому конкретному кольорі. Та згідно східнофілософської логіки, червоний містить у собі всі інші кольори, тому він несе у собі принципову здатність бути реалізованим у будь-якому іншому кольорі. Тут і зараз він проявляється як червоний. Саме тому світ, в якому кожен з кольорів розглядається як такий, що містить всі інші (є точкою сходження всіх інших кольорів), світ безмежних кольорових можливостей найкраще передати у чорному – принаймні з точки зору художника Далекого Сходу [118, с.254].

Висновки

Висвітлено явище релігійно-мистецького синкретизму культур Далекосхідного регіону, було з'ясовано, що живопис входив до релігійної практики буддійських (чанських, дзенських), даоських ченців. Принципи недіяння та незавершеності, схоплення миттєвого, які реалізуються у релігійному мистецтві Давнього Китаю й Японії, тісно пов'язані з народними космологічними уявленнями та метафізичними ідеями тогочасних філософсько-релігійних напрямів і шкіл. Пейзажний сувій інтерпретується як ікона. Він не лише зображує божество, але й виконує релігійні функції очищення, просвітління. Структуру живописного сувою визначають найважливіші начала – Небо і Земля (білий). Взаємодія між цими основними началами породжує п'ять першоелементів (усун), які утворюють, в свою чергу, всі речі феноменального світу – ваньйу. Чистий аркуш пергаменту, в центрі якого на лінії обрію виринає з небуття світ (пейзаж) уподібнювався до зимового, засніженого пейзажу, який вважався найкращою формою вираження сенсу буття.

Виконуючи функцію ікони, пейзажний живопис був тісно пов'язаний з іконографічними принципами портрету. Нерідко обличчя людини виражалося формулами пейзажу, тоді як пейзаж уподібнювався обличчю. Оскільки принципи, втілені у пейзажному живописі, переносяться на портрет, найменша деталь костюма на портреті пронизана космогонічною символікою. Верхня частина одягу співвідноситься з Небом. Найчастіше її колір чорний з червоним відтінком, а всі елементи декору прямо й опосередковано пов'язані з Небом. Діалектика буття зримо втілюється у символіці кольору. Чорний (сюань), через який ледь просвічується червоний, символізує зародження світла у нутрі мороку. Верхня (небесна) частина вбрання охоплює світ духу та серця. Нижня частина одягу співвідноситься із Землею, їй притаманні жовто-червоні відтінки, а всі елементи декору пов'язані із символікою Землі. Нижня частина вбрання пов'язана зі світом тілесного. Своєрідне усвідомлення атрибутів речей у давньокитайській культурі чанськими та даоськими (на відміну від конфуціанців) теоретиками сприяло розвитку монохромного живопису. Світоглядні концепції стародавньої культури Китаю, які визначалися конфуціанством, даосизмом, буддизмом, частково були засвоєні та переосмислені у культурі Японії.

Основними рисами традиційної культури давньої Японії, які визначають специфіку кольоросприйняття та подальшу інтерпретацію кольору, є чергування періодів «відкритості» та «закритості» держави, стійкий культ природи, що обумовлюється впливом синтоїзму та буддизму, важливість семантики бачення в японській культурі, схильність до деталізації, яка пов'язується з освоєнням ближнього, «навколотілесного» простору. Остання риса проявляється і на рівні японської релігійності, де «японський дух жадає конкретної епіфанії божественного». Будь-який оточуючий предмет - квітка, камінь, дерев'яний стовп може бути відзначений божественною присутністю. Чутливість до найтонших відтінків природних барв притаманна давнім мешканцям японських островів врівноважується явищем «хроматичної» стриманості (shibui), яка проявляється у виборі кольорів, або у способі їхнього поєднання. Остання знаходить втілення, зокрема, у «монохромному» живописі, що є своєрідним художнім аскетизмом.

Одна з визначальних рис світосприйняття японців – вираження численного посередництвом малого. У випадку з монохромним живописом вона реалізується у мінімальній кількості мазків та виключенням всіх кольорів, окрім чорного. Даний прийом актуалізував переосмислення значимості чорного та його особливу функцію в східному живописі. У поліхромних картинах чорний зазвичай розглядається як перепона для хроматичних кольорів, він вказує на кінець всіх кольорів (на зупинку життєвого дихання). В живописі тушшю, навпаки, чорний суть життя. Він являє собою необмежені можливості вираження і розвитку.

2.3. Кольорова кодифікація буддійського вчення в іконографії

Аналізуючи смислову багатогранність кольорового коду в буддійській іконографії, слід вказати на окремі аспекти розуміння релігійного мистецтва буддизму загалом. Останнє більшою мірою постає як «відображення свідомості віруючих» [335, с.3]. "Чуттєво-образні елементи буддійського культу розглядаються як допоміжні засоби для розвитку необхідних психічних якостей для здійснення медитативних практик, а саме інтуїції, уяви" [241], стримування емоцій та трансформації їх у глибинне переживання. Естетичні елементи є важливими для реалізації необхідних психічних властивостей. Дані елементи виступають як засоби відображення процесів, що відбуваються у внутрішньому світі, їх неможливо раціоналізувати та вербалізувати.

Варто нагадати про методологічні принципи, виокремлені в дисертаційному дослідженні І. Овчаренко [241], що є властивими "саме для буддійського мистецтва з його специфічними інтенціями: використання потворних форм на одному рівні з прекрасними, що базується на ідеї єдності протилежного та спрямованості релігійного вчення на позбавленні прив'язаності до форм, схоплення миттєвості, принцип незавершеності. Кожен з цих принципів може домінувати в тій чи іншій школі, або майже повністю не використовуватися, в залежності від акцентів у доктринальному вченні" [241]. Принцип незавершеності, як вже було продемонстровано у попередньому підрозділі, "є властивим лише для буддійського мистецтва Китаю, Японії та Індонезії, тоді як

для сакрального мистецтва тибетського буддизму школи гелуг характерні чіткі завершені форми та конкретна кольорова гама" [241]. В усіх вищезгаданих принципах різною мірою проявляється та чи інша функція кольору (імпресивна, експресивна, символічна), яка реалізується через специфічні кольорові комбінації.

Всі іконографічні елементи та образи умовно співвідносяться з трьома «тілами Будди»: тіло (нірманакая), мова (самбхогакая) і розум (дхармакая). Ці три каї (три тіла Будди) є важливими, сутнісними поняттями в буддизмі. Рівень ума (дхармакая – тіло еманції, світла): у строгому сенсі цей рівень не може мати форми, але, тим не менш, традиційно сюди відносять зображення мандал, чакр, ступ. Рівень мови самбхогакая, (тіло радості), представлений формами, щедро прикрашеними орнаментами і коштовностями, це зображення бодхісаттв у королівських шовкових шатах, з коронами і дорогоцінностями. До класу нірманакая (тіло втілення) відносяться форми, які не мають прикрас - це Будда Шак'ямуні, зображення реально існуючих учителів, деяких історичних діячів та інші людські форми [335, с.15].

Варто обумовити той момент, що експлікація семантики конкретних кольорів та їх комбінацій в буддійській культурі буде різнитися залежно від напрямів, шкіл буддизму та їх функціонування в межах різних етнокультур. Крім того, слід зважати, що окремі коннотації кольоросимволів буддійської культури подаються у викладі того чи іншого автора. Вищезазначеним обумовлюється поліваріативність семантичного навантаження кольорів в буддійській культурі.

Щоб предметно розкрити принципи символіки кольору в буддійській іконографії, ми передусім звертаємося до аналізу зображень танк та мандал. Танки узагальнено можна класифікувати як ті, що зображують мирні та гнівні форми божеств. Дана дефініція певним чином спрямовує процес інтерпретації образів та символізму танки. У візуалізації мирних форм божеств кольорове поєднання переважно представлене білим божеством-батьком в обіймах червоної дружини-матері. В даному випадку втілюється символізм поєднання у новій чистій свідомості білого сім'я та червоної утробної крові.

У візуалізації гнівних форм божеств переважає кольорова схема представлена синьо-чорною фігурою божества-батька в обіймах червоної дружини-матері. В цій комбінації синьо-чорний відтінок символізує отруту, а червоний – жертвну кров смерті Ego, припинення концептуалізації [44, с.159]. Гнівні форми божеств часто зображують на чорному тлі. Але в даних випадках, чорний колір символічно вказує на смерть Ego, подолання незнання, знищення перепон на шляху до просвітління. Таким чином відбувається трансформація смислу чорного кольору від ненависті й лиха – до мудрості та співчуття [96, с. 155]. Слід розуміти, що у танкописі гнів божеств – це не звичайна злість, а гнів-мудрість, здатність вражати злих духів (мари, рудри). Графічно гнівні форми божеств передаються темно-синіми, червоними кольорами тіла та зображенням язиків полум'я навколо фігури (чи окремої частини тіла). Вогонь навколо гнівних божеств інтерпретується як «палаючий вогонь усвідомленості», вогонь мудрості, що сяє подібно до сонця [44, с.18].

Чільне місце у ритуальній практиці буддизму займає феномен мандали (санскр. *mandala*, тиб. *dkyil-'khor* – круг, колесо)[18, с.182]. Мандала є одним з основних сакральних символів буддійської космології. Геометрична діаграма мандали уявляється як горизонтальна проекція буддійської концепції Всесвіту. Де сам світ символізується палацом божества, а кола являють собою своєрідні захисні печаті від зовнішніх впливів. Об'ємно-просторове рішення мандали опирається на уявлення про міфічну гору Меру (Сумеру), яка є центром або вертикальною віссю Всесвіту. Зображення мандали – це проекція тривимірної мандали на площину. Втілюючи універсальний принцип структури всього Всесвіту, мандала слугує засобом для досягнення глибин підсвідомості. Це може реалізовуватися через ритуал або в індивідуальній медитації. В зображенні мандали, як і в танках, закладено великий об'єм інформації. Релігійний адепт має зберігати концентрацію і осягнути інформацію, виражену кольором, графічними символами та деталями.

У центрі мандали квадрат, який відводиться для внутрішньої частини палацу. Квадрат ділиться діагоналями на чотири трикутники. Трикутники

чотирьох кольорів, які символізують сторони світу, першоелементи, п'ять будда-сімейств. За годинниковою стрілкою: вгорі – червоний трикутник (захід), напроти заходу, внизу – синій (схід), справа – зелений (північ), зліва – жовтий (південь). Посередині коло білого кольору – центр. Інколи центр і схід можуть мінятися місцями (кольорами). Серце мандали представлене фігурою божества, або його сімейним складом. Внутрішня стіна палацу утворюється лініями (шарами світла) п'яти кольорів, які відносяться до п'яти першоелементів. Навколо палацу суцільне зелене тло, яке заповнює весь простір від стін до лотосового кола. Палац і оточуючий простір обрамлює коло лотосів, ваджр і коло п'ятиколірного вогню. Під колами на площині, слід розуміти захисні сфери, які подібно до ковпака накривають палац, оберігаючи його. Коло вогню включає сегменти племіння (вогень поїдає незнання), які чергуються, вони представлені п'ятьма кольорами (білим, жовтим, зеленим, синім, червоним) [335, С. 16-20].

В тибетській буддистській традиції підношення мандали, яка втілює розкіш очищеного всесвіту у всій його повноті, ламі, гуру чи божеству медитації – це найвище ритуальне вираження відданості [44, с. 119]. Символізм підношення мандали проявляється на чотирьох рівнях: зовнішня мандала – це фізичний всесвіт як сансара, внутрішня мандала – це тіло, мова і ум усіх істот, які відчують і перебувають у всесвіті, таємна мандала складається з вісімдесяти чотирьох тисяч думок, які проявляються як «ум», внутрішня таємна мандала - це внутрішньо властива, самовиникаюча мудрість [44, с. 123].

П'ять основних кольорів, які функціонують у буддистській релігійній практиці, широко представлені у танках і мандалах, співвідносяться з набором першоелементів. «Система першоелементів» є поняттям властивим для буддистського вчення будь-якої культури, що входять в буддистську цивілізацію. В тибетському буддизмі існує два набори першоелементів – китайського походження (дерево, вогень, земля, метал, вода) та індійського (земля, вода, вогень, вітер, простір). У проаналізованих нами джерелах [44; 273; 274; 335], присвячених тибетській іконографії, фігурує комбінація з першоелементів «індійського походження».

«Великі елементи» представляють собою принцип структурування всієї чуттєвої реальності на різних рівнях – фізичному, фізіологічному, психічному. Система «великих елементів» у буддійській культурі виконує комунікативну функцію. Вона виступає своєрідною кодовою мовою, що функціонує у діахронічному плані (для збереження знань і передачі їх новим поколінням носіїв буддійської культури одного етнокультурного середовища). А також – у синхронічному плані (в процесі міжетнічного поширення буддизму, коли люди, що спілкуються різними мовами, поєднуються спільним світорозумінням і спільною мовою символів, в якій дане світорозуміння виражається). Буддійські ікони (танки), зокрема зображення мандал, є найбільш показовим прикладом закодованого знання буддійської картини світу. Оскільки система «великих елементів» у змістовному плані несе в собі систему смислів, присутню у моделі буддійського світу, носії даної культури, сприймаючи «мову кольорів», розуміють її у відповідності до власного рівня мислення і обізнаності з основами буддійського вчення [269].

На плані вираження «великі елементи» можуть позначатися кількома способами – за допомогою форм, кольорів, антропоморфних та інших зображень. П'ять кольорів для носіїв буддійської культури є кодом, що передає інформацію про співвідношення з «великими елементами» всього видимого. Відзначимо, що для буддійської іконографії (особливо тибетської) характерні чисті, прості фарби, виготовлені з порошкових пігментів, білого, синього, червоного, жовтого, зеленого відтінків [44, с.227].

П'ять кольорів, що співвідносяться з п'ятьма «великими елементами», в тантричних мандалах найчастіше вказують на приналежність до одного з п'яти будда-сімейств [269]. Принцип п'яти просвітлених будда-сімейств є центральною сутнісною системою буддизму ваджраяни. Вони утворюють основу геометричної мандали, займаючи центральну точку і чотири головні напрями як втілені еманации просвітлених якостей. Вісь орієнтації мандали слідує сонячному шляху, схід розміщений в основі мандали (обличчям до глядача), а захід – на верхівці мандали. П'ять будд представляють очищенні проявлення п'яти сукупностей

(скандх). Ці п'ять сукупностей, або «куп» (санскр. skandha) є складовими елементами усіх чуттєвих істот. До скандх належать: форма (тіло), здатність чуття (відчуття), сприйняття (розрізнення), мотивація (обумовленість), свідомість. Кожному з П'яти будд належить свій напрям, дружина, рід бодхісаттв і божеств, колір, тварина-трон, особлива мудра, символічна емблема чи атрибут. З часом цей список збільшується шляхом додавання інших «п'ятичленних» атрибутів: п'ять смаків, запахів, звуків, дорогоцінних субстанцій, годин доби, сезонів.

Сутнісно П'ять будд являють собою перетворення п'яти трунків чи оман (незнання, пристрасті, гніву, заздрощі, пихи) у п'ять трансцендентних мудростей (у всеохопну мудрість, мудрість розрізнення, дзеркалоподібну мудрість, всездійснуючу мудрість, мудрість рівності). Іконографічно П'ять будд зображуються на тронах з п'яти тварин. У різних тантричних традиціях місцезнаходження будд у відповідних напрямках сторін світу й відповідні їм тварини-трони варіюються. В пізній Калачакрі-тантрі (близько X ст. н.е.) кольори, напрями і якості П'яти будд радикально змінюються.

В центрі синій Акшобх'я (глава сімейства Ваджра) представляє елемент простору, скандху свідомості, оману гніву та всеохопну мудрість простору. Емблема Акшобх'ї – ваджра, а трон – слон. На півдні – жовтий Ратнасамбхава (володар сім'ї Ратна (дорогоцінностей)) представляє елемент землі, скандху – відчуття, оману – пихи і мудрість – рівності землі. Його символ – коштовність, а трон - лев. На заході знаходиться червоний Амитабха (володар сімейства Падма (лотос)) представляє елемент вогню, скандху – сприйняття чи розпізнавання, оману – прихильності (прив'язаності) та розрізняючу мудрість вогню. Емблема Амитабхі – лотос, трон – павич. На півночі – зелений Амогхасіддхі (володар сімейства Карма (активності)) представляє елемент повітря, скандху утворюючих факторів, оману – заздрощів і все-здійснуючу мудрість повітря. Емблема Амогхасіддхі – перехрещена ваджра чи меч, а трон – птаха гаруда. На сході знаходиться білий Вайрочана (голова сімейства Татхагата (Будда)), який представляє елемент води, скандху форми, оману – незнання і дзеркалоподібну мудрість води. Емблема Вайрочани – колесо, трон - дракон [44, С. 97- 99].

Вищевказана дефініція будда-сімейств – це лише спрощений варіант опису однієї групи (серед багатьох інших) з п'яти будд. Кожен з будд має дружину, бодхісаттв, а також від голови певного будда-сімейства відходять окремі групи богів та богинь. Позиції будд Вайрочани (схід, білий) та Акшобх'я (центр, синій) - взаємозамінні. Відповідно, інколи, виникає плутанина у перерозподілі будда-сімейств, приналежності богів, першоелементів, сторін світу, тварин і т.п. Тому змістовно символізм кожного іконографічного елементу та його комбінацій, слід розглядати в контексті окремої танки чи мандали (беручи до уваги типи танок, мандал). Ідея п'яти сімейств, на переконання Р. Біра, відіграє ключову роль у розумінні принципу мандали, на якому покояться підвалини ваджраяни (тантричного буддизму).

Поєднання «елементарних» кольорів прослідковується в контексті символіки стягів. Звисаючі стяги у буддійській традиції з'являються у різних формах. Їхні численні варіації використовуються при декоруванні стін, колон, балок, як прикраси у храмах та вівтарних залах монастирів. Для прапорів та стягів використовується п'ятиколірне поєднання (жовтий, червоний, зелений, білий, синій), яке представляє мудрість п'яти будд. Має місце поєднання жовтого та червоного (шлях махаяна (жовтий) й шлях хінаяна (червоний)), послідовність чотирьох світових напрямів поширення вчення Будди (жовтий – південь, червоний – захід, зелений – північ, синій - схід) та його перемоги над чотирма марами. Конфігурація синього, червоного, білого у потрійних стрічках символізує триєдність аспектів ума, мови, тіла та перемогу у трьох світах [44, С.195-199].

П'ятиколірність (як вказівка на приналежність до п'яти будда-сімейств) фігурує у зображеннях парасоль на буддійських танках, символізм яких детально розкривається Р. Біром [44, С. 191-194]. У тканинних підвісках, які інколи прикрашають низ парасолі, чергуються жовтий і червоний кольори, які вказують на шлях махаяни та хінаяни [44, с.192]. Ще одним символом, який використовується у комбінації з парасолею, є павичева пір'їна. Вона символізує перемогу над трьома трунками (незнання, пристрасті, ненависті), які

перетворюються (букв. «розчиняються») у «чорному оці» мудрості та золотих нитках методу, що відходять від чорного ока.

У ритуальній практиці та іконографії буддизму знаходять втілення «п'ять підношень чуттєвих насолод». Найпрекрасніші об'єкти, що ваблять п'ять органів чуття (око, ніс, вухо, язик, шкіру), фігурують як підношення просвітленим істотам. Водночас даний акт символізує зречення від чуттєвих насолод того, хто здійснює підношення. Підношення набувають форми дзеркала – для зору, кімвалів, гонгів, лютні – для слуху, мушлі, сповненої пахощами – для нюху, фрукти – для смаку, шовкової тканини – для дотику [44, с.210].

Слід приділити окрему увагу символіці кольору шовкових тканин, які мають місце у підношенні п'яти чуттєвих насолод мирним формам божеств. В іконографії найчастіше зустрічаються білі, жовті, червоні стрічки з «небесного шовку». Ці кольорові відтінки тканин символізують три активності (або карми): умиротворення, примноження та принади. Чорний колір, що символізує четверту карму (активність руйнації), не зображується у підношенні шовку мирним божествам, оскільки символізує та принаджує шкідливих духів та енергії. У підношеннях п'яти чуттів гнівним формам божеств маленький клаптик чорного стягу прикріплений до стріли, яка пронизує людське серце, репрезентує чуття дотику. В іконографії гнівних божеств, наприклад, Палден Лхамо зображується текст, загорнутий у червону тканину, що символізує «червоні прокляття», які насилає на ворогів Буддадхарми образ гівної богині [44, с.336].

Загалом білі, жовті, червоні шовкові стрічки відповідають ритуалам умиротворення, примноження, підкорення відповідно. П'ятиколірні шовкові стрічки використовуються разом з червоним деревком стріли у ритуалах підсилення приваблюючої активності [44, с.299]. Також шовкові стрічки з кольорами п'яти будд фігурують разом зі священними посудинами у різноманітних ритуалах [44, с.241].

Шовк пофарбований у кольори веселки, або в білий, жовтий, червоний, зелений, синій, може представляти п'ять будда-сімейств. Тому, по-особливому, пофарбована однотонна стрічка інколи розцінюється як підношення для

представника конкретного сімейства. У деяких випадках комбінація із білого, синього, червоного в пофарбуванні шовку представляє шляхи ваджраяни (білий), махаяни (синій), хінаяни (червоний). Триколірна шовкова оббивка танки, що являє собою обрамлення утворене червоним, жовтим, синім також представляє традиції хінаяни, махаяни, ваджраяни [44, с.220].

В традиції ваджраяни в кінці тривалого ретриту (усамітненої духовної практики) заведено здійснювати ритуал хома (ритуальне підношення вогню або ритуал вогняної пуджі). Вогонь здатний очистити можливі порушення та примножити набуті заслуги. Колорит ритуалу залежить від виду активності, яка буде реалізовуватися. Активність умиротворення усуває помилки, порушення, осквернення, хвороби, позбавляє перепон на шляху. Примножуюча активність множить заслуги, мудріть, багатство, благополуччя, довголіття. Активності підкорення та руйнації реалізуються в екстремальних ситуаціях лише з альтруїстичною мотивацією (заради блага всіх живих істот). Останні активності здійснюються в ритуалах спрямованих на приборкання деструктивних сил. Відповідно білий колір вбрання та атрибутики (пофарбування ритуального місця, елементи підношення: зерно, шовк, дерево та ін.) актуальні для активності умиротворення, жовтий – для активності примноження, червоний – для активності підкорення, чорний – для активності руйнації [44, с.369].

Слід звернути увагу, що символіку кольору у тибетській іконографії доречно розглядати також і в її співвідношенні до зооморфної символіки буддизму, яка в свою чергу утворює зв'язки із символами просторової орієнтації та символікою першоелементів. Чотири тварини, які оточують коня вітрів, - гаруда, дракон, лев, тигр, - витоково належать до давньокитайської традиції геомантії та астрології. У Давньому Китаї чотири напрями прирівнювалися до чотирьох сезонів: сонце, що сходило (Схід) символізувало весну, сонце опівдні (Південь) – літо, сонце, що заходить (Захід) – осінь, неосвітлені сонцем райони півночі (Північ) – зиму. Кожному з цих напрямів приписувалася надприродна істота. Блакитний дракон символізував східну чверть, червона птаха сонця (фенікс) – південну чверть, білий тигр – західну чверть, черепаха або темний воїн – північну чверть. Чотири

кольори цих істот співвідносяться з давньокитайською геомантичною мандалою чотирьох секторів раю: синім – на сході, червоним – на півдні, білим – на заході, чорним – на півночі й жовтим (земля) – в центрі. В давньокитайській системі «вітер-вода» чотири тварини представляють геомантичні властивості чи характеристики пейзажу. Як емблеми життєвої сили дракон весни асоціюється з народженням, червона птаха літа – з юністю, білий тигр осені – зі старістю, а чорний воїн (черепаха) – зі смертю [44, с.65].

У буддійському вченні чотири тварини-охоронці символізують подолання чотирьох великих страхів – народження, хвороби, старості і смерті. Тибетська традиція запозичила та зберегла трьох з давньокитайських тварин: бірюзового дракона, червону пташу гаруда, жовтого смугастого тигра. А черепаха, або чорний воїн (національна емблема Китаю) була замінена білим сніжним левом – національною емблемою Тибету. Таке поєднання кольорів – синього, червоного, жовтого і білого – із зеленим конем вітрів посередині співвідноситься з буддійським облаштуванням мандали з Амогхасіддхі (представляє зелений елемент повітря в центрі) [44, с.66].

У тибетському буддизмі вітер-кінь (тиб. лунг-та) репрезентує так звані молитовні стяги. Кінь і вітер – це природні засоби пересування, кінь переносить матеріальну форму, а вітер – ефірну форму. Молитовні стяги являють собою довгі смужки бавовняної тканини (пофарбованої у кольори кожної з будда-сімейств), на якій друкуються дерев'яною матрицею сприятливі мантри, візерунки, склади, молитви. На стягах можуть друкуватися образи бодхісаттв та божеств. Лунг-та вивішуються у послідовності чергування п'яти кольорів над особливо сприятливими місцями, такими як храми, ступи, дахи, гірські перевали, мости. Тибетський Новий рік – найкращий час для заміни вицвілих, пошарпаних на вітрі молитовних стягів, оскільки минулорічний вітер вже розніс молитви по всіх закутках світу. Тріпотіння стягів на, сповненому молитов, вітрі нагадує тупіт кінських копит [44, с.65].

Розкриємо символіку кольору в зображенні трьох живих істот, які утворюють центральний ланцюг у дидактичному малюнку «колеса життя». Чорна свиня,

червоний півень та зелена змія репрезентують «три трунки» - незнання, жадання і відрази. Чорний колір свині символізує витоківу п'їтьму незнання та омани. Згідно системи І-Цзин, риби і свині – це істоти, які найтяжче піддаються впливу. Червоний півень є умовним символом жадання чи прихильності, пристрасті до задоволення власних бажань, а також символ територіальної чоловічої агресії, яка не терпить суперництва. Зелена змія символізує неприязнь, відразу, гнів, що виникає через надмірну прихильність, непередбачуваний інстинкт атакувати будь-якої миті. Вказані тварини зображені таким чином, що кусають одне одного за хвости. Виходить, що корінна причина незнання свині породжує прихильність, яка в свою чергу породжує неприязнь, що живить подальше незнання. «Три трунки» сприяють розгортанню кармічної феноменології шести світів циклічного існування [44, с.80].

У символіці Тибетського Колеса життя ми бачимо шість світів чи шість сфер обумовленого існування, в яких втілюються істоти в результаті карми. Ці світи являють собою ментальні стани, які переживаються у цьому житті, тут і зараз. Кожен з шести світів характеризується світлом певного кольору. Світ богів, наприклад, асоціюється з каламутно-білим світлом, світ титанів – з каламутно-червоним, світ голодних духів – з каламутно-жовтим світлом, світ істот, які піддаються тортурам, - зі світлом схожим на дим, світ тварин – з каламутно-зеленим, світ людей з каламутно-синім світлом [278].

Метафізична концепція постійного створення космосу як форми, що проявляється з пустоти, знаходить вираження у прогресивній атомічній концентрації елементів: з простору (ефіру) - до вітру (хмари), до вогню (блискавки), до води, до земної тверді. Ці п'ять елементів пронизують усю космологію буддизму, від зовнішнього макрокосмосу, або мандали зовнішнього всесвіту, до внутрішнього мікркосмосу, чи мандали індивідуальної форми й сокровенної мандали руху вітрів по тонких каналах [44, с. 111]. Саме тому для глибокого розуміння ритуалів ваджраяни і символізму її божеств, слід брати до уваги символізм буддійської системи каналів та вітрів. Оскільки на концептуальному рівні та рівні нумерології вона (буддійська система чакр, наді,

крапель, вітрів) проявляється як внутрішня сутність мандали тіла всіх медитативних божеств [44, с. 147]. В буддизмі ваджраяни езотеричний символізм двох вітрів тонких енергій місячного та сонячного каналів (які входять, перебувають та розчиняються у внутрішньому каналі) утворює сильний символ полярності. Подвійність чоловічого і жіночого, ваджри і лотоса, місяця і сонця, методу і мудрості, великого блаженства і пустоти зливаються у неподвійному союзі чистого стану просвітління. У буддійській тибетській іконографії символізм Сонця (жіночого) та Місяця (чоловічого) представлений червоним та білим кольорами відповідно. Ілюстрацією може слугувати зображення богині Трома Нагмо. У її правому оці – червоний диск сонця, у лівому оці – білий диск місяця, а її третє око, «око мудрості», описується як червоно-білий союз сонця і місяця. Також даний символізм прослідковується у відомому тантричному символі білої чаші із черепа, заповненої кров'ю, який тлумачиться як союз великого блаженства і пустоти.

Триєдність місячного, сонячного і центрального каналів, пофарбованих у білий, червоний і синій кольори, репрезентує тіло, мову і ум божества, які співвідносяться з трьома священними складами (Ом А Хум). Останні виникають у тім'яному, горловому, сердечному центрах божества як три «каї», чи тіла будди. У символізмі «тантричної палиці-тризуба», який представляє форму самого божества, чи Херукі, три голови насаджені на верхівку тризуба зображуються трьома кольорами – білий сухий череп, червона щойно відтята голова, синя голова, яка розкладається. Вказані образи символізують три канали, три склади, тіло, мову і ум божества. Руки божества Калачакри також репрезентовані у синьому, білому, червоному кольорах, що символізують ум, тіло, мову божества відповідно [44, с.164].

Символіка кольору є актуальною в контексті такого іконографічного елемента як колесо. Буддизм приймає колесо як символ вчення Будди та як емблему «володаря, що обертає колесо» («колесо закону»). «Перший поворот колеса вчення Дхарми» асоціюється з першою проповіддю Будди, коли він відкрив Чотири благородні істини: страждання, джерело страждання, його

припинення, істину Шляхетного восьмеричного шляху (який веде до припинення страждання). На зображеннях золотого колеса фігурують жовтий, червоний, зелений, синій. Цими кольорами зафарбовані чотири секції у формі ін - ян в центрі колеса, що символізує чотири напрями та Чотири благородні істини. Проміжки між спицями на задньому плані часто фарбуються кольорами чотирьох елементів (білий або синій внизу, жовтий зліва, червоний вгорі, зелений справа). Все коло заднього плану може зображуватися білим, який символізує поверхню дзеркала. Інколи в центрі колеса розміщене поєднання у формі ін-ян синього, червоного, білого кольорів, які символізують трійцю Будди, Дхарми, Сангхи та три трунки незнання, бажання, неприязні [44, С.202-203].

Будда, Дхарма, Сангха, або Три дорогоцінності, представляють тіло, мову, ум всіх просвітлених істот. У буддійському вченні вони утворюють три аспекти, чи три «вмістилища» при отриманні прихистку адептом. Три дорогоцінності є центральним підношенням на буддійському вівтарі. Образ чи скульптура Будди розміщується в центрі вівтаря, представляючи просвітлене тіло будди (або повністю реалізованого учителя). Зліва від образу Будди розміщувався Духовний текст (Дхарма). Справа від образу Будди – Ступа, яка представляє просвітлений ум як Сангкху (духовну спільноту) [44, с.223].

Символіка кольору в буддійській традиції розкривається у найдрібніших деталях ритуалів, в елементах танк, мандал. Семантичні поля кольорів розширюються за рахунок складного буддійського символізму. Для переконливого обґрунтування ідеї багаторівневого характеру буддійських символів в тому числі й символіки кольору, наведемо кілька прикладів з ґрунтовної праці «Енциклопедія тибетських символів і орнаментів» [44]. Розкриваючи суть символізму «восьми великих земель кладовищ», Р. Бір зауважує, що всі без виключення священні місця, які згадуються в Ануттарайога-тантрах, слід розглядати принаймні на трьох рівнях. На зовнішньому рівні символізму «землі кладовищ» були місцями сили, де збиралися йогіни, тантрики, де обмінювалися священними знаками, де відбувалися передачі високоезотеричних посвят. На внутрішньому рівні символізму ці місця були

місцями перебування різноманітних класів духів, місцями сили дакіні і богинь, палацами мандал божеств. На таємному рівні символізму «землі кладовищ» являються всім вищеперерахованим всередині власного трансформованого тіла йогина. Розгортається свого роду божественна внутрішня космологія, де перебувають усі божества і мандали у блаженній пустоті ума адепта [44, С. 274-275].

Аналізуючи символіку десяти всесильних складів Калачакри, ми знову маємо справу з трьома рівнями символізму. Склади передають смисли трьох аспектів Калачакри-тантри – зовнішнього, внутрішнього та «іншого». Відповідно, зовнішній рівень символізму співвідноситься з космологією, астрономією, астрологією. Внутрішній рівень символізму стосується тонких енергетичних систем взаємовідносин тіла та ума індивіда. «Інший» рівень символізму має відношення безпосередньо до медитативної практики божества Калачакри. Основний символізм «десяти всесильних складів» відноситься до космології гори Меру, її оточуючого всесвіту відповідно до системи Калачакра-тантри і складної геометричної мандали палацу божества Калачакри та його свити з сімсот двадцяти двох божеств [44, с.136].

Продемонструємо принцип багаторівневої інтерпретації символіки кольору на прикладі іконографії кхатванги (тантрична палиця). Кхватанга символізує абсолютну бодхітту («ум просвітлення») як союз великого блаженства і пустоти. Іконографічно її довжина дорівнює зросту божества, яке тримає кхватангу. Древко кхватанги описується як виготовлене з білого сандалового дерева, має вісім граней. В його основі може бути половинка одинарної ваджри синього або золотого кольору в залежності від божества. Вгорі древко увінчане золотою п'ятикінцевою вішва-ваджрою, яка може бути пофарбована чотирма кольорами згідно напрямів мандали. Над вішва-ваджрою знаходиться маленька посудина з амрітою. Поверх посудини розміщені одна над одною три голови. Нижня голова - щойно відтята, друга – яка почала розкладатися, третя – білий сухий череп.

У різних описах божеств наводяться два варіанти опису кольорової послідовності для пофарбування перших двох голів. Нижня щойно відтята – червона (повна крові), а над нею – синя чи зелена, яка розкладається. В іншому варіанті, щойно відтята – зелена чи синьо-чорна від травми, а розкладаючись вона перетворюється на червону. Кольорова послідовність у розміщенні голів має значення для інтерпретації символізму елементів танки як буде показано нижче. Ці три якості (свіжий, гниючий, сухий) та їхні кольори (червоний, зелений, білий) фігурують у трьох мазях з кладовища, до складу останніх входить свіжа кров, людський жир, людський попіл. Дані мазі прикрашають щоки і ніс (червоний), підборіддя і шию (зелений), чоло (білий) гнівних божеств.

На рівні зовнішнього символізму (фізичний всесвіт), вішва-ваджра кхвтанги символізує основу землі мандали Меру (священної гори). Дванадцять видимих гілок вішва-ваджри представляють чотири основні континенти і вісім малих континентів, що оточують гору Меру. Восьмигранне древко з верхівкою (зеніт) і основою (надир) представляє центральну вісь гори Меру та десять напрямів. Посудина з амрітою представляє саму гору Меру. Верхівка посудини символізує палац Індри. Свіжа червона голова над посудиною представляє шість небес світу богів бажання (санскр. камалока), червоний – колір бажання. Синій або зелений символізують смерть бажання, тому синя (зелена) гниюча голова репрезентує вісімнадцять небес чистих вимірів світу форми (санскр. рупалока) богів без бажань. Сухий череп без плоті представляє чотири вищих безформних світи (санскр. арупалока). Ваджра вгорі символізує райські виміри будд. Тризуб, який увінчує кхвтангу, представляє три дорогоцінності – Будду, Дхарму, Сангху та будд трьох часів – минулого, теперішнього, майбутнього. Білий шарф, обв'язаний навколо вази, символізує гори та великий солоний океан, що оточують гору Меру.

На рівні внутрішнього символізму, кхвтанга являє собою нероздільні об'єми подружжя як поєднання методу і мудрості, чи великого блаженства і пустотності. Біле восьмигранне древко символізує чистоту Восьмеричного шляхетного шляху Будди. Вішва-ваджра представляє чотири очищені елементи землі, води, вогню, повітря, чотири активності чи карми (умиротворююча, примножуюча, підкорення,

руйнації), «четверо дверей звільнення» (пустота, відсутність ознак, відсутність бажань, відсутність умопобудов). Маленька золота посудина з амрітою символізує неконцептуальне усвідомлення ідентифікації ума з досконалістю мудрості. Біла шовкова стрічка, що розвівається за вітром, представляє різноманітні вчення буддійських колісниць, які можна отримати і практикувати відповідно до індивідуальних здатностей послідовників. Триколірні шовкові волани являють собою союз хінаяни (червоний), махаяни (жовтий), ваджраяни (синій). Три насаджені на палицю голови представляють три каї. Нірманакайя репрезентована щойно відтятою головою, самбхогакайя – головою, що розкладається, а дхармакайя – сухим білим черепом. Голови також символізують троє дверей звільнення: пустотність причини (червона голова), наслідку (зелена голова) і феноменів (білий череп). У зворотному напрямі голови символізують троє воріт тіла, мови, ума. Сухий череп представляє білий склад Ом на маківці (тіло), гниюча голова представляє червоний склад А в горлі (мова), а свіжа голова представляє синій склад Хум у серці (ум).

На більш езотеричному рівні внутрішнього символізму синій тризуб нагорі кхванганги символізує союз трьох основних каналів наді. Полум'я навколо центрального зубця символізує сходження внутрішнього тепла чандалі по центральному каналу. Біла восьмигранна палиця символізує центральний канал, сповнений білої бодхічїтти від розтавання крапель у тім'яній чакрі (білий череп). Вісім граней дrevка символізують вісім ниток наді, що відходять від чакри серця. П'ять елементів, що сходять, представлені золотою вішва-ваджрою (земля), посудиною з амрітою (вода), червоною головою (вогонь), зеленою головою (повітря), білим черепом (простір). Біла шовкова тканина представляє розтавання і сходження білих крапель бодхічїтти, що сповнюють тіло йоги́на переживанням блаженства.

Таємний символізм кхванганги розкривається на стадії завершення в йозі Чакрасамвари. На цій стадії візуалізована форма божества трансформується у мандалу тіла Чакрасамвари, а його кхванганга трансформується у шістдесят два божества, які перебувають у мандалі цього ідама. Золота посудина в «серці»

кхвтанги символізує палац мандали Чакрасамвари. Амріта представляє самого Чакрасамвару як сутність великого блаженства. Нижня синя голова представляє шістнадцять синіх божеств колеса ума. Середня червона голова представляє шістнадцять червоних божеств колеса мови. Білий череп на верхівці представляє шістнадцять білих божеств колеса тіла. Восьмигранне біле древко із сандалового дерева символізує вісім земель кладовищ [44, С. 277-279].

З огляду на складність самого буддійського вчення, символіка кольору в буддійських традиціях, як в релігійній практиці так і на зображувальному рівні, постає як багаторівнева. Кольорова відзнака навіть найменших деталей несе символічний характер. Наприклад, значимість кольору проявляється в іконографії численних ритуальних та божественних атрибутів: червона і біла змії, що обвивають синій (зелений) тризуб Шиви [44, с. 307], клубки різнокольорових (п'ятиколірні, двоколірні, червоні та ін.) ниток [44, с.241; с. 338], червоні циліндричні сувої, біла та чорні гральні кості в атрибутах Палден Лхамо, чорні і жовті палиці гнівних богинь [44, с. 336], червоний та білий кольори в контексті символіки літер алфавіту у співвідношенні до малих ознак будди [44, с. 348], колір (темно-червоний, білий, чорний) насіння рудракші для виготовлення вервиць (чоток) [44, с. 237], червоний порошок вермільйона в ритуальних діях [44, с. 207], білий та чорний колір гірничного зерна (зерно гірчиці – субстанція з гнівними якостями застосовується у ритуалах руйнації) [44, с. 208], білий, прозорий, жовтий, червоний, синій та ін. кольори матеріалів для вервиць у співвідношенні до типу ритуалу [44, с. 235], червоний і білий колір соку дерев, які вважалися священними для Парваті і Шиви [44, с. 52], темно-синій колір «гнівної» пурби (ритуальний ніж)[44, с. 270], особливості кольоровжитку в іконографії лотоса (одноколірний, багатоклірний) [44, с. 43], колір у зображеннях птахи гаруди [44, с. 71] та нагі [44, с. 75], колір зовнішньої сторони вбрання різниться від кольору підкладки, що символізує єдність абсолютної і відносної істини (в іконографії Будди, Палден Лхамо та ін.) [335, с.10, с.15] та ін.

Висновки

Показано, що мистецтво буддійського культу більшою мірою є відображенням свідомості віруючих. Чуттєво-образні елементи буддійського культу розглядаються як допоміжні засоби розвитку необхідних психічних якостей для здійснення медитативних практик.

Основними принципами формування емоційно-почуттєвої культури в буддійському культурі є використання потворних форм нарівні з прекрасними, що базується на ідеї єдності протилежного та спрямованості релігійного вчення на позбавлення прив'язаності до форм; принцип схоплення миттєвості; принцип незавершеності. В залежності від акцентів доктринального вчення кожен з цих принципів може домінувати в окремій школі, а може взагалі не використовуватися. Принцип незавершеності є властивим лише для буддійського мистецтва Китаю і Японії, тоді як для сакрального мистецтва тибетського буддизму характерні чіткі завершені форми та конкретна кольорова гама. У тибетській іконографії перевага надається чистим простим кольорам та їх комбінаціям, мінімально застосовуються темні відтінки, світлотіні.

Поєднання блакитного, білого, жовтого, червоного, зеленого кольорів представляє систему «великих елементів» й водночас вказує на приналежність до одного з п'яти будда-сімейств. Сутнісно П'ять будд являють собою перетворення п'яти трунків чи оман (незнання, пристрасті, гніву, заздрощі, пиhi) у п'ять трансцендентних мудростей (всеохопна мудрість, мудрість розрізнення, дзеркалоподібна мудрість, всездійснююча мудрість, мудрість рівності).

Мотив першоелементів у різний спосіб обігрується у буддійському культуровому мистецтві. «Великі елементи» складають основу принципу структурування всієї чуттєвої реальності на фізичному, фізіологічному, психічному рівнях. Крім того, система «великих елементів» у буддійській культурі виконує комунікативну функцію. Вона виступає своєрідною кодовою мовою, що функціонує в діахронічному плані для збереження і передачі знань новим поколінням носіїв буддійської культури одного етнокультурного середовища. А в синхронічному

плані сприяє процесу міжетнічного поширення буддизму в іншомовних середовищах.

З огляду на складність буддійського вчення, символіка кольору виявляється на різних рівнях буддійської традиції. Кольорова відзнака навіть найменших деталей танки чи мандали несе символічний характер. Значимість кольору проявляється в іконографії численних ритуальних та божественних атрибутів. Психотехнічний характер ритуальної символіки, на відміну від метафізичного чи космічного її характеру в добуддійський період, зумовлений наданням більшої уваги людині, а не космосу чи богам.

Інтерпретація поєднання кольорів у будь-яких танках, мандалах здійснюється з врахуванням принаймні трьох рівнів символізму: зовнішнього (співвідноситься з космологією, астрономією, астрологією), внутрішнього (стосується тонких енергетичних систем взаємовідносин тіла та ума індивіда), езотеричного (має відношення безпосередньо до медитативної практики божества). Принцип багаторівневої інтерпретації символіки кольору демонструється на прикладі іконографії кхатванги. Відтворено змістовні значення білого, червоного, синього, зеленого, золотого, жовтого кольорів в залежності від рівня символізму.

В іконографії буддизму ваджраяни прослідковується використання форм, зовнішності об'єктів древнього культу, народних вірувань, забобонів, зміст яких радикально переосмислюється. Первісні демони були перетворені на психічні стани, які репрезентовані на танках в образах, що зображують гнівні форми божеств. Гнівні форми божеств часто зображують на чорному тлі. Але в даних випадках, чорний колір символічно вказує на смерть Ego, подолання незнання, знищення перепон на шляху до просвітління. Таким чином відбувається трансформація смислу чорного кольору від ненависті й лиха – до мудрості та співчуття. Елементи, що мали стосунок до смерті, часто зустрічаються в буддійській іконографії. Даний прийом використовується не для того, аби нажахати людину, а – для нагадування про мінливість і конечність існування. Саме в цій перспективі, слід осмислювати свої вчинки та вибудовувати спосіб життя.

Найбільш сталим кольоропоєднанням в буддійській іконографії є п'ятиколірність (синій, білий, жовтий, червоний, зелений), яка символізує першоелементи, п'ять будда-сімейств, зооморфні символи, фігурує у символіці молитовних стягів, зображенні парасоль та ін. Поєднання біле-червоне виражає подвійність чоловічого і жіночого, ваджри і лотоса, місяця і сонця, методу і мудрості, великого блаженства і пустоти. Поєднання біле-червоне-синє репрезентує тіло, мову і ум божества (три «каї» чи тіла Будди), які співвідносяться з трьома священними складами (Ом А Хум). Поєднання білий-жовтий-червоний-чорний – для вираження чотирьох видів активності: умиротворення, примноження, підкорення, руйнації. Дане поєднання кольорів має місце у ритуалі підношення п'яти чуттєвих насолод мирним формам божеств.

2.4. Маніфестація теології кольору в християнському іконописі

Зображувальний рівень християнської культури охоплює значний масив шедеврів сакрального мистецтва людства. Основні взірці художньо-образного втілення ідей нової монотеїстичної релігії формуються на території Візантійської імперії, до якої входить значна кількість різноетнічних груп, яким, відповідно, притаманні власні культурні набутки. До того ж ранньовізантійський період християнської культури, зауважує В. Бичков, постає перехідним етапом від античності до християнства, що увиразнюється стилістично: вираження розумово-духовного змісту в чуттєвосприйнятних формах [55, с. 390]. В даний період живописний образ розумівся як символіко-алегоричне зображення, як буквальна ілюстрація алегоричного вербального текста, тому його інтерпретація вибудовувалася як текстуальна екзегеза. Крім того, ранньовізантійський період характеризується принципом символічного мислення, що був активно засвоєний та розвинений численними християнськими мислителями й поширювався практично на всі види мистецтва [55, с. 400]. В описах творів мистецтва (екфрасис) простежуються два рівні тлумачення: образний та знаково-символічний. Перший вибудовується передусім на зорових асоціаціях та

аналогіях. Другий рівень розвивається на традиції християнської екзегези біблейських текстів [55, с. 401]. В релігійних зображеннях храмових стін також слід вирізняти два рівня: зображувальний (феноменальний) та смисловий (ноуменальний). Феноменальний рівень для освіченого візантієця XII ст. являв інтерес лише з огляду на прихований, умоосязний зміст. Найменший, здавалося б, незначний елемент феноменального рівня зображення для мислячого візантійського глядача був наділений глибоким сенсом, уявлявся знаком чи символом якогось положення релігійної доктрини [55, с. 410]. Звісно, що така уважність до деталей демонструвалася і на колоритному рівні зображень: саме блакитний, а не золотий колір вбрання Пантократора закликає до простоти і скромності в одязі [55, с. 410].

На глибоке переконання В. Бичкова, колір у візантійській культурі відігравав після слова одну із провідних ролей. Завдяки синестезичності та асоціативності сприйняття, колір значною мірою впливає на сферу надсвідомого, актуалізуючи потужний гносеологічний потенціал. Кольорові структури живопису сприяли поглибленому сприйняттю знання, що не піддавалося вербалізації [55, с. 296]. Варто відзначити, що з позиції християнської метафізики, колір підпорядковувався категорії світла. Світло було однією з центральних категорій християнського світосприйняття, що водночас носила онтологічний, гносеологічний та містичний характер [57, с. 49]. "Бог є світло", відповідно поєднатися з ним означало долучитися світлової стихії. В ній одній можливе поєднання трансцендентного й іманентного начал. Світло, що осяяло Христа на горі Фавор вважалося однією з видимих форм божества. Поряд з відношенням Бог-світло для візантійської культури набуває не меншої значимості відношення світло-краса [57, с. 49].

Тема божества, світла, краси, прекрасного та їх взаємовідношення найбільш повно була розроблена в корпусі "Ареопагітик" [57, с. 50]. В Діонісія представлена найбільш повна метафізика та містика світла у його зв'язку з Божеством, красою і прекрасним. Ця теорія стала однією із базисних основ

християнської культури в цілому, значною мірою вплинула на художню практику всього Середньовіччя Західної Європи, Візантії, Давньої Русі.

Світло виступає в "Ареопагітиках" онтолого-гносеологічною категорією, що вирізняється містичним характером. Воно передусім пов'язане з благом - життєдайною властивістю Бога. Оскільки світло походить від Блага, воно є образом Благості. Останнє стосується як видимого світла, що дається в чуттєвому сприйнятті, так і "Світла духовного". Саме духовному світлу притаманна містико-пізнавальна функція. Вище Благо посилає Надсвітло всім розумним істотам, що здатні сприйняти його різною мірою. Завдяки Першосвітлу всі духовні та розумні сили об'єднуються один з одним й зі Світлом, удосконалюються й наворачтаються в істинне буття [55, с. 294]. Світло значною мірою виконує ту ж функцію, що і прекрасне. Завдяки світлу безобразне набуває форми, перетворюється у прекрасне. Але тут простежується більш загальний характер категорії світла у порівнянні з прекрасним. Світло в Корпусі передусім стосується умоглядних здатностей і доступне незрячій людині. Але водночас духовне світло є головним змістовним наповненням різних чуттєво доступних образів, зображень, символів, організованих згідно можливостей людського сприйняття [55, с. 295]. Прекрасне пов'язане з образним, тому воно піддається деякому вербальному означенню, світло принципово не підлягає опису, воно лише позначається.

Образні форми, що ними сповнене Святе Письмо, покликані сприяти процесу богопізнання. Діонісій неодноразово наголошує, що в них неможливо визначати сутність Божества, але символи, адресовані нам як чуттєвим істотам, здатні налаштувати на осягнення божественних істин. Образи небесних сил можна підібрати згідно тілесного влаштування людини [103, с. 187]. Саме тому в окремих частинах "Ареопагітик" змістовно розкриваються форми символічного богослов'я [103, с. 753].

Для вираження у зримих образах надбуттєвісної та незображуваної сутності Божества, богослов'я апелює до стихії вогню: вогняні колеса (Дан. 7:9), вогняні тварини (Єзек. 1:13 -14), мужі, блискучі, мов вогонь (Мт. 28:2-3), вогняні престоли (Откр. 4:4) тощо [103, с. 183]. Полум'яність предметів чи істот вказує на

вищий ступінь богоподібності, а її символічна функція значною мірою пояснюється фізичними властивостями вогню. Ареопагіт наголошує, що вогонь, у порівнянні з іншими елементами, проявляє "єдиносутність". Змішуючись, вода і земля взаємопроникають й внаслідок цього видозмінюються. Вогонь, ніби, проходить крізь все, впливаючи на різні речовини, змінює їх, не змінюючись при цьому сам. Вогонь є, "сокровенним", "невловимим", "невидимим". Перебуваючи в деяких речовинах, не проявляється без тертя і матерії, що сприйнятливі до його дії. Вогонь є яскравим й водночас "непізнаваним", допоки не має речовини, на якій проявляться його властивості. Вогонь завжди прагне вгору, до небес, а не опускається донизу [103, с. 185]. Щедро розподіляючись, полум'я не зменшується. Вказані та інші особливості вогню, на переконання Діонісія, можна розкрити як доступні чуттю образи енергії Богоначала [103, с. 187].

Повітряна стихія також виявляє богообразність небесних умів. Образ богоначальної енергії присутній в рухомості та життєдайності ангельської природи, у швидкості й нестримності ангельського переміщення, у непізнаваній нами й невидимій сокровенності початку та завершення їх руху [103, с. 193].

Священні уми богослов'я означає також через образи хмар. Останні сповнені сокровенного світла, неявно сприймаючи світлове Його першоявлення, співмірно посилають його наступним, хто нижче їх. Їм властива життєдайна, родюча сила, що породжує умоосязний дощ [103, с. 197].

У описах небесних істот і самого Божества часто фігурують священні покрови. Світлосяйне та пломеніюче вбрання означає боговидність та здатність просвітлювати, завдяки небесним обителям, де все світло повсюдно умоосязно сіяє чи осяює розум [103, с. 193].

Осмислюючи небесні істоти, богослов'я апелює й до образів металів та каменів. Чисті золото, срібло образно представляють світлість та світловидний небесний блиск. Мідь підкреслює вогнесяйність чи золотосяйність. Багатоколірні види каменів кожний своїм відтінком образно вказують на деякі ангельські аспекти [103, с. 199]. Те саме стосується і тваринних образів. Уособлюючи благопокірність, білі коні символізують світлість та спорідненість божественному

світлу, вороні - сокровенність, руді - вогнесяйність та енергійність, біло-чорні - здатність пов'язувати крайнощі та чини [103, с. 201].

Окремо Діонісій говорить про божественний морок у трактаті "Містичне богослов'я". Відсторонюючись від усіх чуттєвих образів та ментальних операцій, віднімаючи від світла знання всього суцього, що ніби прикриває знання божественне, містик поступово наближається до Божественної пільми [103, с. 749]. Але знову ж таки не слід розуміти що Найвищому властивий морок пільми чи уявляти його як темне сяяння, що приховує сокровенне, адже надто яскраве світло так само недоступне спогляданню як і темрява [103, с. 739].

Світло панувало у християнських зображеннях незалежно від типу: фреска, ікона, мозаїка. Дослідники виокремлюють три джерела світлосяйності візантійських сакральних зображень: золочення німбів, асист, золоте тло; прийом висвітлення ликів та накладення пробілів; світлоносність чистих, яскравих фарб [57, с. 183].

Метод побудови колориту східно-християнського живопису зберіг свою структуру протягом багатьох віків. Розмежування технічного боку та ідейної основи давнього сакрального мистецтва призводить до спотворення уявлення про дані щодо символіки цього мистецтва [242, с. 461]. Незалежно від виду техніки (фреска, ікона), напряду чи школи, закономірність колористичних принципів простежується на зразках різних місць і епох з VIII по XVI ст. [242, с. 494]. У склад пігментів, що використовували давні малярі, обов'язково додавалися пігменти, утворені з прозорих кольорових кристалів, - кіновар, аурипігмент, лазурит тощо, що мали блискучу, скловидну поверхню, яка активно відбиває світло [242 с. 495]. Кристалічні пігменти, що додаються до іконічних барв, за спостереженнями А. Овчиннікова, умовно можна поділити на групи трьох основних кольорів: кіновар, аурипігмент, реальгар (жовтий, жовтогарячий, червоний), лазурит, азурит тощо (кристали групи синьо-зелених відтінків) [242, с. 494].

В процесі підбору співвідношень пігментів в іконописі простежується містичне розуміння елементів, що створюють колорит зображення, прагнення

автора кожним мінералом означити стихії світобудови [242, с. 495]. Звісно, що не всі майстри вкладали у цей метод філософські та містичні поняття, але провідні майстри художніх іконописних центрів бачили в мінералах втілення стихій, здатних зобразити подобу Божественної гармонії. Візантійські духовидці прагнули звести в єдине сутність цих подоб і сутність своєї етики. А головною метою художників з найдавніших часів було наочне розкриття ідеї світла як однієї із субстанцій Бога [242, с. 495]. Звідси кропіткий підбір саме тих мінералів, частки яких сповнювали живописну поверхню постійним світінням та зв'язували різнорідні некристалічні пігменти в єдину ідею. У випадку, коли пігмент містив лише матове зерно і його співкладали золоту, він неминуче "провалювався", виглядає аплікативною плямою, не пов'язаною з іншими живописними елементами. Характер матеріалу визначав характер образа та робив його сутність співпричасною вселенській гармонії. Вся ця вельми складна, створена довгим споглядальним досвідом, система дозволяла викликати у глядача незбагненні за обсягом ідеї та найглибші асоціації [242, с. 496].

В XIV ст. Афон заповняє вчення Симеона Нового Богослова, Григорія Синаїта, Григорія Палами та інших аскетів "про очищення душі тихою молитвою, що дарує містичну благодать явленого апостолам Фаворського світла" [242, с. 487]. За логікою Григорія Палами, сутність Бога непізнана. Бог повністю трансцендентний. Але оскільки створення людини відбулося в результаті дії Божественної нествореної вічної енергії, то людина може пізнати Бога через усвідомлення цієї енергії. Бога не слід розглядати суто як сутність, Йому властиве дещо, що не відноситься до сутності. Субстанція Бога неосяжна, але Бог перетворився б у пусте поняття, якби Його неможливо було б пізнати через Його енергію. Енергія Бога не створена, але безначально пов'язана з Його сутністю [242, с. 487]. Адепти ісихії перебували у постійному ідейному протистоянні з освіченим ченцем Варлаамом, що, опираючись на схоластику, піддавав критиці основні постулати ісихазма [57, с. 260]. А. Овчинніков наголошує, що варто розмежовувати поняття "ісихастське мистецтво" та "ісихастські диспути". Останнє характеризується постійним ідейним протистоянням Візантії та

латинського Заходу. В основі першого покладено споглядальний досвід східнохристиянського уможляду, що розвивався з найдавніших часів, але проявив себе завдяки сутичці двох протилежних світоглядів на політичній арені [242, с. 487].

В XIV ст. напруга ісихастської полеміки вимагала від мистецтва ще більш наочного і повного розшифрування основних ідей ісихії і, в першу чергу, ідеї "світла" [242, с. 487]. Саме тому світлоносність ікони стає однією з провідних орієнтацій і розробляється стильовими прийомами: золочення німбів і тла, асистування, нанесення пробілів та висвітлення ликів. Поряд з ідеєю світла особливої ваги набуває поняття енергійності. Художньо-образне втілення божественних енергій в іконічному просторі здійснюється символічно через колорит одяг святого образу, а також шляхом зображення мандорл та зіркоподібних фігур різної форми. Іконографія однотонної мандорли поступово ускладнюється. Численні багатоколірні тональні розкладки, кілька мандорл вписана одна в одну, різнотипні "сяння Слави" у вигляді веселок - ці елементи покликані якомога детальніше передати конкретну богословську ідею. Формально-стилістичні трансформації в ісихастській іконі спонукають до поглибленої розробки сакральної символіки кольорової гамаи.

Цілком правомірно вважати, що кульмінаційною точкою процесу вираження складних богословських концепцій за допомогою художньо-образних засобів було явище ісихастського напрямку в іконописі, який знайшов унікальне вираження в сакральному мистецтві давньої Руси. Л. Філіндаш відзначає, що специфіка візантійського та давньоруського середньовічного мистецтва виражається в цілісності світогляду, що уможливорює гармонійне вираження смислу в мистецьких формах. Ця специфіка дозволяє інтегрувати ідеї ісихазма в образну систему іконопису. Ісихастська ікона розкриває духовні ідеали споглядального чернецтва, богоспрямованість людини, можливість преображення і обожнення. Діяльність ісихастів поштовпувала інтерес до особистості, змістовно розкрила можливість її вдосконалення.

Антропологічно-гносеологічна проблематика ісихії образно розгортається в художньо-символічному вимірі ікони, а основною образною мовою в цьому контексті постає колір. В дисертації ми зосереджуємось на працях, в яких змістовно-символічний аспект ікони досліджується корелятивно з колористичною композицією. На особливу увагу заслуговують роботи П. Флоренського та вищезгаданого А. Овчиннікова, в яких послідовно і ґрунтовно простежується зв'язок східнохристиянських сакральних зображень із живописними техніками давніх культур, зокрема єгипетської. Акцентується увага на принципах космічності та гармонійності зображувальних творів, що досягаються шляхом вдумливого підбору матеріалів та пігментів. Обидва автори виходять з передумови світлоносності ікони.

П. Флоренський обидва процеси: підготовку іконописної основи та безпосереднє письмо зображення - означає як поступові переходи від п'тьми до світла. Темна деревина обробляється таким чином, щоб набути подоби стіни, "тверді", на якій фарби будуть працювати належним чином [351, С. 130-131]. Завершається даний етап побілкою. Здійснено перший символічний перехід від п'тьми деревини до світла побілки. Щоб створити тло ікони, що називається "світлом", побілка золотиться. Прийомом золотіння "світла" ікони створюється основа світлосяйності. Іконічні зображення постають у "морі золотої благодаті", омиваються потоками Божественного світла [351, с. 136]. Процес нанесення фарб на ікону також складний, а його логіка вибудовується на християнських уявленнях про творення світу. Реальність іконічного зображення виникає подібно до ступенів явленості буття, а не складається частинами, шматок до шматка. Тому ікона пишеться не окремими частинами, а шарами [351, с. 139]. Послідовність нанесення шарів символічно вказує на здійснення повноти буття.

Не відтворюючи всієї послідовності нанесення шарів фарб, зупинимось на моментах, де описуються відтінки, які переважали в ісихастський період іконопису. Санкір, основної фарби для підготовки пропису лика, ікони XIV - XV ст. був зеленим. На санкір наносився опис - перше розмежування частин лика. П. Флоренський зауважує, що чим яскравіший опис, тим далі ікона від гравюри [351,

с. 141]. Відповідно реалізується принцип повноти буття. Опис в XIV ст. був яскраво-червоним, підкреслював контраст із зеленим відтінком санкіра. Далі здійснюється плавка ликів. Світлі місця лицевого письма, лоб, щоки, ніс, покриваються рідкою фарбою тілесного кольору. До цієї фабри початково входила охра, або вохра. Тому даний етап іконопису називався вохрінням. Вохріння ликів в іконописі XIV ст. здійснювався рожевим, "відтінками заграви" [351, с. 142]. На останніх етапах здійснюється пробілка та аситування.

Значна увага приділяється П. Флоренським розкриттю символіки асиста, що покликаний виражати в іконі Божественні енергії. Золотом в іконі відзначається те, що має прямий стосунок до Божественної сили, до реальності, навіть, не метафізичної, а - до прямого явлення Божественної благодаті [351, с. 126]. Іконописцю необхідно досягти незлитного зображення невидимої сторони видимого, невидимої Божественної енергії, що пронизує все видиме око [351, с. 125]. Як бачимо, процес нанесення шарів барв також рухається від темряви - зелений санкир до світла - асисту. Перед нами постає завершений цикл творення образу: починаючи від золотіння "світла" ікони, через нанесення кольорових шарів до золотої асистки. У такий спосіб конкретними художніми прийомами передається центральна ідея - світлоносність ікони. Світло тла, ніби, просвічує кольорові шари і виривається потоками Божественної енергії на глядача. За даними П. Флоренського, можемо підсумувати, що відтінки санкиру (зелений), опису (яскраво-червоний), вохріння (рожевий) були характерні саме для стилю руських ікон XIV-XV ст., тобто в періоду розквіту ісихастського напрямку в іконописі.

Ісихастський напрямок звісно не однаковою мірою розвивався на теренах середньовічної Руси. Доцільно говорити про окремі іконописні школи чи, навіть, конкретні композиції, відзначені впливом ісихастських ідей. Відомий художник-реставратор ікон А. Овчинніков відмічає, що живописна манера численних зразків псковської іконописної школи, волотовських фресок (Новгородська обл.) сформувалася під сильним впливом Афона, Містри (XIV ст.) та втілює ісихастські ідеї [242, с. 482]. Центральними серед іконописців-ісихастів вважаються постаті

Феофана Грека та Андрія Рубльова. З огляду на значний масив наукових досліджень, присвячених біографії та аналізу творів Грека і Рубльова, ми коротко зупинимося на "кольоровому" аспекті їх творчості. Всі дослідники відзначають принципову відмінність у стилі двох іконописців, що найповніше представили у своїх роботах ідеї ісихії [56, С.75 - 79; 401. с. 35].

Для іконописця, як і для будь-якого ісихаста, Бог – це перш за все Світло. У Грека це Світло виступає в іпостасі вогню. Саме вогнем світ випробовується, ним світ судиться, ним спалюється всіляка неправда. Звідси живописна мова Феофана виступає у дихотомії вохри і білил. Бачимо, як на вохристо-глиняному фоні (колір землі) спалахують блискавки білильних відблисків (світло, вогонь) [401].

Першою відомою роботою Грека є розпис церкви Спаса Преображення в Новгороді (1378 р.). На стінах Спасопреображенської церкви, з трьох сторін, зображені стовпники і пустинники – подвижники молитви, які зреклися світу. Вони предстоять Св. Трійці. Руки св. стовпника Даниїла спрямовані вперед, а на кінчиках пальців енергійні мазки білил – так, ніби святий торкається світла, відчуває його майже фізично. Св. Симеон Дивногорець представлений у позі оранти з розведеними в бік руками. Світло на його одезах нагадує пронизуючі блискавки, які впиваються у його змучену плоть. У розкритих очах немає зіниць, в очницях зображені білильні движки – святий бачить світло, сповнений ним, живе ним. Своєрідним апофеозом преображення і поринання у світло – образ св. Макарія Єгипетського. Видовжена свічкоподібна фігура подвижника вся огорнена світлом, ніби білим полум'ям. На білій фігурі вирізняються написані вохрою лик і руки. Білильні відблиски присутні на лику Макарія, а очі не написані взагалі. Цей прийом використаний, щоб показати: святому непотрібні тілесні очі, він внутрішніми очима (духовно) споглядає Бога; він не дивиться на зовнішній світ, він – весь «всередині».

Лик і руки, які виділяються на сліпучо-білому тлі композиції – це "класична ілюстрація православного містичного досвіду. Подвижник у процесі богопричастя поринає у світло, у божественну реальність, але при цьому не розчиняється, як сіль у воді (як того вчать, наприклад, східні релігії), а завжди зберігає свою

особистість, яка потребує очищення"[401] і преображення, але завжди лишається суверенною. Особистісному Богу може відповідати тільки людина як особистість. Отці-ісихасти нагадували про це завжди.

У роботі «Явлення трьох ангелів» («Гостинність Авраама») образи Ангелів (які символізують св. Трійцю) виконані вохрою і білилами. Показово, що зіниці у очах ангелів не написані, замість того, у них вкладені яскраво-білі білильні мазки, які символізують «божественний вогонь».

Монохромність обирається іконописцями як особлива метафорична мова. Кольоровий мінімалізм розпису може співвідноситись з відмовою від багатослів'я у молитві, яку сповідували ісихасти. Вони зводили своє правило до кількох слів Ісусової молитви, досягаючи при цьому неймовірної концентрації думки і духу. Вказаної концентрації (але у іконографії) намагається досягнути Феофан Грек [401].

Ікона Донської Божої Матері двостороння, виносна. На звороті написаний образ «Успіння Пресвятої Богородиці». Над головою Христа – яскраво-червоний Серафим. Але в око впадає темно-синій (навіть рос. «иссиня-черный») колір мандорли навколо фігури Спасителя. Мандорла – знак божественної слави, світла, сяння, які супроводжують Христа. А Феофан пише її майже чорним. Отці-ісихасти називають божественне світло – надсвітловою пільмою, це світло недоступне у своїй глибині, непроникне подібно до Бога, якого неможливо осягнути. Це неприступне світло може сприйматися людиною як темнота. Світло осліплює людину, і багато подвижників описували зустріч з божественним світлом як входження у пільму. На темному тлі мандорли яскраво виділяється фігура Ісуса в золотих шатах.

Драматизм та експресія феофанівського іконопису покликані у чуттєво-наочних формах продемонструвати гріховність "земної людини" та всю складність духовного шляху до Бога [56, с.75]. Феофан намагається виразити думку про те, що необхідні надлюдські зусилля, аби зректися всього людського задля духовного подвигу [56, с.76].

В іконописі Андрія Рубльова, послідовника Феофана Грека, "знімається" проблема протиставлення духа і плоті. Його манера характеризується всепроникаючою гармонією духовного і матеріального начал [56, с.77]. Творчість Рубльова, на переконання В. Бичкова, можна визначити як "софійну", оскільки вона представляє ідеали мудрості та краси свого часу в органічній єдності. Головна антиномічна ідея триєдиного Бога як умонеосяжної єдності "незлитно поєднаних" іпостасей виражена Рубльовим у "Трійці" [56, с.79].

Інтерпретація композиції "Трійця" Андрія Рубльова, подібно до сюжету "Спас у Силах", є найбільш поліваріативною в дослідницьких колах [308]. У циклі статей [301; 302; 303; 304; 305; 306; 307; 308; 309; 310] О. Селас, беручи до уваги попередні тлумачення сюжету, виокремлює систему кольорових символів отців-ісихастів та висуває власну гіпотезу щодо інтерпретації "Трійці" Рубльова з позиції саме символіки кольору. Основними кольорами для іконописців-ісихастів є червоний - символ Божественної благодаті, зелений - символ Божественної Премудрості, синій - символ речовинності, тварності світу [308]. Дане положення О. Селас послідовно обґрунтовує у статтях [304; 305; 306]. Дослідник зауважує, що не всі іконописці ісихастського періоду на Русі дотримувалися такої інтерпретації кольорів, але, водночас, вона не виходить за канонічні межі, а "Трійця" Рубльова є взірцевим втіленням ісихастської системи кольорових символів [308].

Варто зазначити, що О. Селас визначає семантику всіх кольорових відтінків у іконі, беручи до уваги принцип аддитивного (оптичного) кольорового синтезу [222, с. 44]. Суть останнього полягає в тому, що проектуючи кольорові промені червоного, зеленого, синього відтінку на чорне тло, при взаємонакладенні ми отримуємо нові відтінки. Кольорові промені утворюються шляхом накладення кольорового світлофільтра на освітлювальний прилад. При накладанні червоного і зеленого променів, на тлі з'являється жовтий відтінок, синього та зеленого - блакитний, червоного та синього - пурпур [307]. В підсумку перед нами постали "основні" кольори за Гете: жовтий, блакитний, пурпур. У праці М. Міхеєвої опубліковані кольорові таблиці Гете, де бачимо, що на темному тлі "основними"

виступають червоний, зелений, синій, тоді як на білому - блакитний, пурпуровий, жовтий, що є комплементарними до перших трьох [222; с. 19].

Інтерпретуючи сюжет "Трійці" Рубльова, О. Селас звертає увагу не лише на колір, а й на інші елементи композиції, але ми, на разі, на них не фокусуємо увагу. О. Селас наголошує, що в ісихастському іконописі колір одерж іконописних образів вказував на символи їх енергій. Посилаючись на авторитетні мистецтвознавчі праці, науковець узагальнює назви відтінків ангельських одерж. У середнього ангела пурпуровий хітон та яскраво блакитний гімантій. У лівого, від глядача, ангела рожевий гімантій прикриває майже весь блідо-блакитний хітон. У правого, від глядача, ангела синій хітон та зелений гімантій. До Рубльова в композиції "Трійця Старозавітна" всі три ангела зображувались в однакових одержах - темно-зелений (енергія премудрості) хітон та яскравий кіноварний (енергія благодаті) гімантій, рясно вкритий асистом, або ж кольори гімантія та хітона "змінювались місцями".

Блакитний (символ безгрішної природи в ісихастів), що отримується шляхом змішування синього та зеленого в оптичному синтезі, в ісихастів означає преображення тварної природи (синій) Духом Святим (зелений). Блакитним відзначається причетність образа тварному буттю. У всіх ангелів "Трійці" Рубльова присутній блакитний в одержах, але проявляється по-різному, відповідно, всі образи певним чином причетні тварності. Пурпуровий хітон середнього ангела та рожевий гімантій лівого вказують на енергію благодаті. Пурпуровий, утворений змішуванням синього (тварність) та червоного (енергія благодаті) світлових променів. О. Селас висновує, що ці обидва ангела належать до осіб Святої Трійці, що зійшли на рівень тварного буття, але їх Божественний задум щодо земних діянь різний.

Колір вбрання правого ангела - синьо-зелений, не містить жодного натяку на червоний (символ благодаті), отже він не може належати до осіб Трійці. Дана постать, за гіпотезою О. Селаса, представляє Сергія Радонежського. Відомо, що Андрій Рубльов написав "Трійцю" для вшанування Сергія Радонежського й, використовуючи символіку ісихазма, прагнув представити сакральний зміст

таїнства євхаристії [309]. Постаць правого ангела, Сергія, символізує священника, що здійснює євхаристію. Зелений колір гімантія вказує, що його земну (синій) суть оживотворила сила Духа Святого (зелений), символ "ума Христового". Позбавлення правого ангела червоних відтінків означає, що хоча святий піднявся на ангельський рівень, але все ж таки він залишається лише подобою Божою. Тобто зберігається непорушна межа Божественної неприступності.

Блакитний (символ безгрішної природи) хітон лівого ангела вказує на те, що під час таїнства Христос "умалюється" до рівня людини. Ставши "співтілесним" людині, Спаситель дає "в їжу" свою Плоть і Кров. Співтілесність Христа (лівого) ангела та Сергія (правого) передається блакитним кольором їх хітонів. Але, щоб зберегти межу Божественної недосяжності, хітон лівого ангела пишеться небесно-блакитним, а хітон правого - синім (тварним, земним). Божественність Христа підкреслена рожевим гімантієм, що майже повністю закриває фігуру лівого ангела. Пурпуровий хітон і блакитний гімантії середнього ангела виказують у ньому Духа Святого, що зійшов на рівень тварного буття. Благодать Духа Святого (червоний) і його Премудрість (зелений) торкаючись тварного (синього) постануть в пурпурі (червоний і синій промені) та блакиті, рос. "голубец" (зелений і синій промені) [310].

Таким чином, в іконі "Трійця" Рубльов вшановує пам'ять Сергія Радонежського, зображуючи його в образі ангела з двома іпостасями Трійці в контексті найважливішого християнського таїнства, євхаристії. У даному творі демонструється глибина та гносеологічний потенціал ісихастської системи кольорових символів.

Різне прочитання значення кольорів в межах однієї композиції та стійкий інтерес науковців до розкриття кольорової складової символічного виміру ікони свідчать про внутрішні запити на відкриття нових обріїв в інтерпретації відомих сюжетів, або про прагнення "достовірного" тлумачення. З огляду на це, постає питання достатньої обґрунтованості позиції дослідника.

Більшість мистецтвознавців радянського періоду, даючи досить детальні описи іконографічних сюжетів та здійснюючи художньо-естетичний аналіз

творів, дуже рідко, в узагальненому вигляді, а, почасти, довільно й необґрунтовано торкаються теми символіки кольорів [15; 109. с. 28; 240; 242, с. 460, 461; 7. с.67]. Більшість робіт не дають сутнісного уявлення про кольорову семантику. Ми повністю поділяємо точку зору А. Овчиннікова про те, що реконструкція історичних пам'яток сакрального живопису як у технічному плані, так і в плані розкриття задуму автора щодо символічного змісту, вимагає одночасної співпраці окремих дисциплін. Кропітке вивчення іконографій, житійної літератури, старих трактатів з техніки живопису, здійснення хімічного аналізу пігментів - всі свідчення мають бути враховані дослідником-реставратором [242, с.461] та інтерпретатором.

Джерельна база поряд із самим артефактом є визначальною для інтерпретатора, вона задає напрямок руху та окреслює вихідні передумови. Важливим для розуміння семантики кольорів в іконі є з'ясування витоків іконографії: яку подію священної історії, догмат тощо вона представляє.

Проілюструємо дану тезу на прикладі інтерпретації червоного в композиції "Спас у Силах". Орієнтовний час виникнення руського варіанту іконографії - XIV - XVI ст. Даний сюжет деісусного чина із часом входить до центральної ікони високого іконостаса. Сама назва композиції, її графічні елементи та кольорова символіка стали предметом численних досліджень. Незважаючи на це, з'являються нові способи прочитання даного сюжету. Зокрема Д. Хлебніков, здійснюючи послідовну та ґрунтовну критику попередників, пропонує власне бачення проблеми [361; 362; 363; 364; 365].

Композиція "Спас у Силах" вирізняється з поміж подібних "Спас на престолі", "Спас у Славі" оригінальними чотирикінцевими зіркоподібними формами. Простежуючи наявність зіркоподібних форм в інших сюжетах: "Неопалима купина в Силах", "Богородиця в Силах" ("Знамення"), "Отцівство в Силах" ("Отцівство") з присутністю у їх назві епітету "у Силах", науковець пов'язує останній з графічними формами [364, с.58]. Подібні зірчасті форми ймовірніше походять з Балкан, де були поширені та використовувалися в різних іконографіях, й зокрема в "Спас у Силах", звідки й були запозичені руським

іконописом. Одним з ранніх вважається мініатюра в "Андроніковому Євангелії". Але на цій мініатюрі, як і на балканських взірцях колір зірчастих форм синьо-блакитний, а на руських іконах він - червоний.

Д. Хлебніков припускає, що колір зореподібних форм, незалежно від витокової семантики, міг змінитися під впливом давньоруського перекладу XI - XII ст. "Життя Василя Нового", де описується видіння Страшного суду. Дамо його стислу характеристику, посилаючись на Д. Хлебнікова. У видінні описується місце, що на ньому, під час приготування до Суду, з'являється вогняний стовп: "творча Сила Всевишнього"; вона розподіляється на чотири частини і торкається чотирма краями (сторонами) "тварі", після чого кістки померлих з'єднуються і вони встають. Враховуючи традиційне прочитання деісусної композиції як моління святих на Страшному суді перед престолом Вседержителя та описану в Житті "Силу", цілком слушно припустити, що ці два моменти визначили появу чотирикінцевої вогняної "зорі" на іконі "Спаса в силах".

Крім цього, Д. Хлебніков акцентує увагу ще на одному іконографічному елементі - наявності чотирьох "тварин" в кутах зовнішньої зіркоподібної форми. Зображення Спаса в оточенні чотирьох "тварин" з V - VI ст. досить поширені на Сході та Заході. Серед джерел походження даної іконографії вирізняються перша глава Єзекиїла (Єзек., 1:5) та подібне видіння описане в Апокаліпсисі. Ці зображення Спаса з "тваринами" були запозичені слов'янською та конкретно руською традицією в готовому вигляді. Але саме на слов'янському ґрунті вони отримали зірчасті восьмикінечні "сіяння", а також, на переконання Д. Хлебнікова, можливо вдруге були пов'язані із тлумаченням Феодорита Кірського на Єзекиїла [361, с.65].

В тлумаченні Феодорита акцентується увага на деталях видіння, де згадується вогонь. Місце з Єзекиїла (1:27) цитата за текстом Феодорита: "І бачив ніби видіння електра, всередині ніби видіння вогню навколо подоби стегон і вище, і бачив від подоби стегон і до долу бачив видіння вогню і світло навкруги нього" і далі (Єзек. 1:28) "Ніби подоба дуги, що на хмарах в день дощу, таке видіння світла навкруги" [331, с.375]. "Це видіння подоби слави Господня" [331,

с.378]. Феодорит акцентує увагу, що це не сутність Господа і це не слава Господня, а видіння подоби слави, що його удостоївся Пророк, згідно його здатностей. [331, с.379]. В українському перекладі Біблії: "І бачив я щось, наче бурштин, щось наче вогонь навкруги нього, починаючи від того, що було схоже на крижі, і вище. А вниз від того, що було подібне до крижів, бачив я немов би вогонь і блиск навкруги нього" (Єзек. 1:27). "Немов веселка, що видніється на хмарах дощового дня, так виглядав навколо блиск той. Так виглядала слава Божа" (Єзек. 1:28) [298, с.946].

Феодорит пояснює, що описане у двадцять сьомому вірші слід розуміти як представлення двох природ Ісуса Христа: людська подоба позначена як електр, божественна - вогнем. Електро́м називався в давнину сплав золота зі сріблом. Цим поняттям передається поєднання природ Христа [331, с.377]. Крім того, під час плавки метал проходить вогонь. Наголошується, що вид електра був вище, ніби розміщений над видінням вогню. Це тому, що божественна природа носила на собі природу людську [331, с.378]. Електр у вогні - людина у вогні Божества. Дана інтерпретація, на переконання Д. Хлебнікова, могла вплинути на зміну кольору чотирикінечної "зорі" іконографії "Спас у Силах", що стала "вогненною", на червоний [361, с.66].

На колірність, зауважує Д. Хлебніков, могла вплинути й згадка "сапфіра" (Єзек. 1:26). "Над твердю, що над головами їх ("чотирьох тварин"), каже Пророк, неначе видіння каменя сапфіра, подоба престолу на ньому", - цитата з тлумачення Феодорита [331, с.375]. У Феодорита цей образ означає глибину і незримість Божественного ества [Кірськ, с.375]. Д. Хлебніков наголошує, що на Русі сапфір вважали червоним каменем, згідно трактату "Про 12 каменів" [361, с.66]. А саме слово "сапфір" у допетрівську добу, за незначними виключеннями, було суто книжним [365, с.56]. Таким чином, підсумовує Д. Хлебніков, не виключається вплив двох або кількох джерел на формування іконографії "Спас в Силах": "Життя Василя Нового", тлумачення на пророка Єзекиїла блаж. Феодорита Кірського, згадка про камінь сапфір в видінні Єзекиїла.

Особливо цінними для інтерпретатора символіки кольору є зауваження художника-реставратора, іконописця, автора збірки ґрунтовних робіт по символіці та техніці християнського зображувального мистецтва А. Овчиннікова про те, що в іконописі, особливо в руському, темно-зелений колір витоково був синім. Але оскільки синій азурит під впливом олій переходить малахіт, то за досить короткий термін він перетворювався на темно-зелений майже чорний відтінок [242, с. 138]. На фресках та мініатюрах синій відтінок зберігається [242, с. 316]. Про цю деталь завжди слід пам'ятати, оскільки деякі автори вибудовують інтерпретацію твору, базуючись на принципових відмінностях синього та зеленого, як це ми вище розглянули в контексті інтерпретації "Трійці" Рубльова О. Селасом. А. Овчинніков більшою мірою зближує синій та зелений аналізуючи їх семантику відносно червоного, що їм протиставляється. У сюжеті "Трійця" (Новгород, XV ст.), (Новгород, XVI ст., галерея "Темпл", Лондон) біла тканина покриває стільницю зверху, а на підзорі - широкі вертикальні смуги: синьо-зелена, червона, синьо-зелена. А. Овчинніков стверджує, що подібна інтерпретація рідко зустрічається й зберігається до середини XVI ст., але у такий спосіб підкреслюється ідея Воскресіння та Другого пришествя як діяння Софії, Премудрості Божої.

Поєднання червоного з синім (синьо-зеленим) простежується з найдавніших часів [242, с. 138]. В численних давніх пам'ятках, представлені разом червоний і синій повною мірою виражали жертовну сутність божественної мудрості. Наприклад, на підшвах дерев'яних єгипетських саркофагів часто зустрічається зображення священного бика Апіса з червоним сонячним диском між рогами, що несе на спині мумію жовтого або зеленого кольору, покриту червоною тканиною. Під биком зазвичай прокреслено кілька вертикальних червоних та синьо-зелених ліній, що чергуються (X-III ст. до Р.Х.). Це може бути пов'язане з тим, що за життя фараон вшановувався як Гор (Гор, що захищає голову фараона, ідентичний богу Ра), а після смерті фараон ставав повелителем мертвих - Осірісом. З часом культ Осіріса та культ Ра тісно сплелися, утворивши складний сплав міфів. А. Овчинніков відзначає, що саме єгипетській релігійній культурі знак і образ

поєдналися в єдиному явищі. Християнство, для якого Бог є Світло, через багато віків повернулося до подібного розуміння образу і знака та опанувало спосіб вираження ідеї безсмертя з єгипетського досвіду, якщо і не прямо, то від країн, що засвоїли його від Єгипту. У зображенні християнської літургійної жертви, покритій червоним воздухом, у червоному мафорії Богоматері в руських сюжетах "Покров" реставратор-дослідник вбачає аналогію з давньоєгипетськими культурами [242, с. 140].

Чергування червоного та синьо-зеленого як на підзорах столу у сюжеті "Трійця" простежується на підзорі смертного ложа Богоматері ("Успіння", Новгород, XIV ст., ц. Мавріотісса, Касторія, кін. XIII ст.). На іконі "Успіння" псковської школи 1300 р. підзор одра червоний, але він підвішений на рухомих кільцях. Ця незначна деталь простежується ще в низці зображень, вказує, що таке зображення підзора слід розуміти як завісу Єрусалимського храму. "Успіння Богородиці" вважається святом встановлення земної і Небесної Церкви. У композиціях "Тайна вечеря" підзор стола іконали символізує храмову завісу. Остання зображується у сценах "Розп'яття". Всі ці моменти слід розуміти як літургійне значення жертви [242, с. 144].

Починаючи з XIII ст. у сюжеті "Успіння Богоматері" Христос зображується в овальній чи круглій мандорлі, білого, синього (чи зеленого) кольору. Наприкінці XIII ст. в XIV ст. синя (чи зелена) "слава" показана у вигляді загостреного еліпса, сповненого проміння сіяння Христа, зірками, вершину мандорли увінчував вогняний херувим. Таким чином Христос, що зійшов на землю, щоб забрати душу Богоматері, показаний в оточенні Небесної Премудрості. В другій половині XIV ст., в XV ст. зображення мандорли продовжує ускладнюватися. Тепер Христос постає у двох синіх мандорлах. Та, що безпосередньо оточує Христа, заповнена промінням і зірками, а зовнішня - монохромним зображенням ангелів зі світильниками.

Наприкінці XV ст., в XVI ст. особливо у Пскові засвоюється ще один варіант мандорли. Тепер велика темно-синя мандорла з ангелами захоплює майже всю ширину композиції, а мандорла навколо фігури Христа зображується вогняною

(червоною) та має форму загостреного еліпса. Інтерпретуючи кольори в даній композиції, на переконання А. Овчиннікова, слід звернутися до найдавніших традицій Близького Сходу, де витоково Небо, в якому перебуває Бог, вважалося вогненным. Темно-синю "хмару" (широка мандорла) з ангелами, що огортає Христа та простирається над присутніми, слід розуміти як той момент, коли Христос покрив всю поховальну процесію, ніби хмарою, - небесною стихією, зробивши ходу невидимою для уникнення наруги іудеїв. Таким чином Христос постає у сянні Небесного вогню, а всі віруючі - під покровом Небесної Премудрості [242, с. 146].

Висновки

Проблема символіки кольору в християнській культурі осмислюється виключно крізь призму теорії світла. Ідея "світла" як складна онтологічна, гносеологічна та містична категорія розкривається в трактатах Діонісія Ареопагіта. Діонісій дає релігійно-філософське обґрунтування доцільності образно-художнього оформлення уявлень про влаштування божественного світу, закладаючи тим самим основи християнського символізму. В корпусі "Ареопагітик" подається роз'яснення логіки вжитку образів вогню, хмар, одерж, покровів, тварин, дорогоцінних каменів, металів, що широко представлені в сакральних зображеннях християнської культури.

Основну увагу в підрозділі зосереджено на проблемі інтерпретації символіки кольору в ісихастському іконописі. Саме цей період в історії релігійного мистецтва Русі увиразнюється глибоко-символічним розумінням феномена кольору. Потреба вираження в художньо-образних формах непростих богословських ідей спонукала до розробки складної системи кольорових символів. Її "складність" полягала не в розширенні кольорової гами, а у способі комбінації обмеженої кількості барв: червоного, пурпурового, зеленого, синього, блакитного, білого.

Монохромність виступає в іконописців-ісихастів особливою метафоричною мовою. Кольоровий мінімалізм розпису співвідноситься з відмовою від багатослів'я у молитві. Переосмислюється символіка чорного кольору (наприклад, мандорла навколо фігури Спасителя, ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» Феофана Грека), вжитку якого уникали християнські іконописці. Отці-ісихасти називають божественне світло – надсвітловою пільмою, воно є непроникним подібно до Бога, якого неможливо осягнути. Це неприступне світло може сприйматися людиною як темнота. Крім того, надто яскраве світло засліплює людину, і тому багато подвижників описували зустріч з божественним світлом як входження у пільму.

Поряд з ідеєю світла особливої ваги набуває поняття енергійності. Художньо-образне втілення божественних енергій в іконічному просторі здійснюється символічно через колорит одяг святого образу, а також шляхом зображення мандорл та зіркоподібних фігур різної форми. Мандорла інтерпретується як вказівка на відкритість людині божественних енергій (які репрезентуються через кольорове світло) та доступність їхнього споглядання «тілесними очима». Іконографія однотонної мандорли поступово ускладнюється. Численні багатоколірні тональні розкладки, кілька мандорл вписана одна в одну, різнотипні "сяяння Слави" у вигляді веселок - ці елементи покликані якомога детальніше передати конкретну богословську ідею. Формально-стилістичні трансформації в ісихастській іконі спонукають до поглибленої розробки сакральної символіки кольорової гами.

Продемонстровано, що технічний бік створення ікони тісно переплетений з її символічним виміром. Виготовлення іконописної основи та процес письма розглядаються як етапи переходу від пільми до світла. Символічним є нанесення мінеральних кристалів синіх, жовтих, червоних відтінків на шар ґрунтових фарб. Ця техніка не лише сприяла світлосяйності ікони, але й містично вказувала на присутність всіх стихій у преображеному іконічному просторі. Перераховані прийоми засвідчують справедливість тези М. Мерло-Понті про екзистенціальну

вкоріненість людини у світі, феноменальний план вираження якого сплавляє в собі штучно відокремлені в рефлексії площини природного і культурного.

Показано, що в християнському іконописі смислопередання через колір реалізується способом почергового накладання барв. Даний прийом символічно наслідує процес божественного творення, допомагає виразити ідеї, пов'язані з часовою протяжністю, етапною періодизацією подій, вказати на неоднорідність, багатозначність іконографічного елемента. Багат шаровість кольорових пластів в іконі демонструє ідею здійснення повноти буття. Відповідно при інтерпретації символіки кольорів в іконі спрацьовує принцип «послідовності пластів». Поряд з цим в іконописі використовується прийом зіставлення двох або більше кольорів на одній площині. Вказаний прийом дозволяє через колір відтворити логіку поєднання окремих символів та образів, представлених в іконі.

Різне прочитання значення кольорів в межах однієї композиції та стійкий інтерес науковців до розкриття кольорової складової символічного виміру ікони свідчать про внутрішні запити на відкриття нових обріїв в інтерпретації відомих сюжетів, або про прагнення "достовірного" тлумачення. З огляду на це, постає питання достатньої обґрунтованості позиції дослідника. Джерельна база поряд із самим артефактом є визначальною для інтерпретатора, вона задає напрямок руху та окреслює вихідні передумови тлумачення. Важливим для розуміння семантики кольорів в іконі є з'ясування витоків іконографії: яку подію священної історії, догмат тощо вона представляє.

РОЗДІЛ 3 ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СИМВОЛІКИ КОЛЬОРУ У РЕЛІГІЙНИХ ПРАКТИКАХ

3.1. Екстравертивний аспект аналітики кольоровжитку в релігійних практиках

Одним з тематичних блоків, в якому змістовно розкривається функціонування кольору в релігії є поховальні та поминальні обряди у різних культурах. Оскільки саме поховальна практика людей є одним із свідчень наявності релігійних уявлень суспільства. В поховальному ритуалі, як відзначає К. Герасимова, реалізуються міфологічні та релігійні уявлення про внутрішню природу людини, про потойбічне життя та будову світу в цілому, про взаємопов'язаність живих та мертвих людей у всіх сферах життя, про взаємооберненість процесів життя та смерті, взаємозалежності світу людей і природного світу. Поховальні та поминальні обряди сповнені суперечливими діями та емоціями, в яких водночас виражається страх та шаноба перед померлим [74, с. 96].

Розкриваючи кольорофункціонування у релігійних практиках, ми побіжно торкаємося символічних аспектів тілесності, гендерного символізму, вираженого, передусім, у категоріальному відношенні «чоловіче-жіноче», символіки тканин, ткацтва, одягу в релігії.

Принцип взаємодії чоловічого та жіночого начал універсалізується та є способом осмислення і символізації, який виявляється на рівні міфів, культурних, релігійних символів. Наприклад, культове поєднання червоного (вогонь) та синього (вода) символічно вказувало на зв'язок чоловічого та жіночого начал в міфологізованій природі (коли «вогняний-змій»-блискавка піднімався в небо до Богині – це спричинювало дощ, який сприяв плодючості). У кольоровій гаммі давньогрецьких храмів переважали ці два кольори. Пізніше ними фарбувалися міхурі, якими затягували віконця ранньосередньовічних церков Європи. В подальшому цей прийом втілюється у колористиці вітражів романських і готичних соборів [82, с.77].

Принципи змішування кольорів в китайській традиції прослідковуються у чергуванні та взаємному підкоренню п'яти стихій, якому відповідає і чергування принципів Ін та Ян: «Вогонь (Ян) підкорює Метал (Ін), червоний і білий дають рожевий. Метал підкорює Дерево (Ян), білий і зелений дають бірюзовий. Дерево підкорює Землю (Ін), зелений і жовтий дають світло-зелений. Земля підкорює Воду (Ян), жовтий і чорний дають буланій (світло-коричневий, пісковий) колір. Вода підкорює Вогонь, чорний і червоний дають коричневий» (автор XIII ст. Сюй Цянь)[315, с. 292].

Чорний колір, через який ледь просвічується червоний, символізує зародження світла у нутрі мороку, початок будь-якої дії (І-Цзин). Червоний круглий предмет – «нічна сяюча перлина» - невід'ємний атрибут дракона, який тлумачиться як: сонце, місяць, символ грому, зерно сили (на фоні чорного «жіночого» неба) [211].

У династіях Мін і Цин відбулася трансформація кольороуявлень. Колір чорного з червоним відтінком неба змінюється на звичний нам синій. Про це свідчать численні храмові побудови, пов'язані з культом Неба. Змінюється початковий жовто-червоний колір Землі на постійний жовтий (колір імператорського вбрання) [315, с. 294].

Червоний колір сонця і білий колір місяця залишились без змін. Під час жертвопринесень на вівтарі Неба одягали сині шати, зустрічаючи сонце, - червоні, проводжаючи місяць, - білі. Втрачається семантична єдність стихій і категорій.

Зберігається лише формалізована настанова відносно колишніх уявлень: «Небо – чорний Ін, синій – Ян, місяць – білий Ін, синьо-зелений Ян» і т.п. При цьому трансформується й уявлення про «ліве-праве». Така трансформація, відображена у кольороуявленнях, може пояснюватися, за М. Серовим, зміною світосприйняття. Від самоспостереження і самовдосконалення (чоловік - справа, жінка - зліва) до «виходу в світ», до споглядання не одне одного, а до споглядання навколишнього середовища (жінка – справа, чоловік – зліва) [315, с. 295].

Зумисне звернемо увагу на темі значимості синіх відтінків для культур/релігій близькосхідного та далекосхідного регіону, щоб у підсумку порівняти функціональність цього кольору у релігійних практиках і зображеннях на теренах Середньовічної Західної Європи й Візантії. Попередньо у підрозділі присвяченому вербально-текстуальному рівню функціонування кольору в релігії вже йшлося про те, що синій колір витоково позитивно інтерпретувався в релігійних уявленнях давніх тюрків.

В зіккуратах (Урна) Передньої Азії кольори розміщуються наступним чином: нижній чорний, потім – червоний, білий, блакитний. У піднесенні блакитного вбачається його «обожнення» і подолання його функції «зв'язки» між червоним, білим, жовтим у Давньому Єгипті [315, с. 259]. У колориті країн Дворіччя та Передньої Азії переважає синій у глазурованих площинах, на яких зображені біло-жовта фігура богині Іштар та червоно-жовта фігура бога Мардука [315, с. 262]. Синій фігурує в поховальних обрядах Китаю [315, с. 288]. А. Гладкіна вважає, що особливості кольорової семантики в традиційному Китаї через буддизм проникають в японську культуру. За рахунок цього палітра останньої збагачується синім, жовтим, зеленим відтінками [78, с. 212]. Блакитний колір не такою мірою як білий і червоний був притаманний для древньої японської культури [78, с. 212; 399, с. 196]. Але він починає зустрічатися в настінних поховальних розписах V–VII ст. н.е. (префектура Фукуока). Даний період пізніх могильних курганів носить відбитки впливу на японську континентальних культур Китаю та Кореї.

Поліхромією відзначаються розписи поховальних камер Медзурасі в префектурі Фукуока, Камао в Нісісато в префектурі Кумамото. Основні елементи розпису виконувалися в червоно-біло-синьому поєднанні (віяла, сагайдаки, кола, човен та ін.).

Значна частина поверхні стін поблизу місця для тіл була розписана невеликими трикутниками жовтого, червоного, чорного, зеленого кольорів. Цей чотириколірний орнамент виконував захисну функцію. А. Гладкіна припускає, що дана традиція запозичена з Китаю, де п'ятиколірне поєднання використовувалося

для захисту від злих духів, а триколірне – використовувалося в добу Тан, в поховальній кераміці [78, с. 212].

Поховальні розписи заміщували собою реальні об'єкти. Наприклад, на зображенні V–VI ст. церемоніальне віяло розфарбоване послідовно трьома кольорами: червоним (символ магічного захисту від злих духів, енергія сонця), білим (символ чистоти), синім (символ неба). Подібне віяло могло слугувати вказівкою на приналежність до царського роду чи до вищого військового стану [78, с. 213].

Блакитний, таким чином, виступає як символ небесного, божественного і чоловічого начала [44, с. 214]. Яскраво-синій колір фігурує в легенді про принцесу Садзареісі, яка за своє благочестя була наділена милістю – перенесенням за життя в край Чистої лазурової землі Будди Якусі (япон. Будда Лікування, який перебуває на сході) [153, с. 208; 399, с. 196].

Зауважимо, що в Давньому Китаї та в Японії (на відміну від Античної Греції, Індії, Тибету) повітряна стихія взагалі не фігурує у побудові матеріального та духовного світу. Але саме повітря традиційно співвідноситься з блакитним кольором. Загалом, небо для японців – це своєрідний сценічний майданчик, а не персонаж вічної містерії [399, с. 198]. А в традиційній японській палітрі «небесному» кольору відповідає далеко не блакитний у розумінні європейця.

Синій, в свою чергу, як зазначає А. Гладкіна, є більш прозаїчним проявленням блакитного. Він співвідноситься або з божественною печаллю, або із земним життям (побут японців насичений синім аж до XX ст. [78, с. 211]), або із земною владою [78, с. 213].

Синій і чорний кольори в божественному світі не відносяться до радісних. Бог Ятіхоко (Правитель Великої Країни), розгнівавшись на свою ревниву дружину богиню Сусері-біме-но мілкото, їде свататись. При цьому він відкидає синє та чорне вбрання як недостатньо ошатне і обирає одяг «кольору марени» (бузковий, червоно-фіолетовий) [78, с. 212].

Із синім кольором пов'язаний стиль айдзурі (пофарбування в сині тони). Майстри, які працювали в цьому стилі – Андо Хіросіге, Хокусай Кацусіка (36

образів Фудзі). Для даного стилю зображення характерним є використання, або суто синього кольору, або синього з додаванням декількох неяскравих відтінків інших кольорів. Вказаний стиль з'являється як альтернатива поліхромним зображенням, що були заборонені Указом Сьогуната (1841 р.). Указ забороняв використання поліхромних кольорів художниками [78, с. 211].

Загалом, відзначимо, що поліхромія з'являється в ряді японських традиційних свят з приходом буддизму (за повідомленням А. Гладкіної) [78]. Зокрема, поліхромією відзначаються свята присвячені урожаю. Це означає, що в одязі, їжі та атрибутиці обов'язково мають бути присутні п'ять основних для буддистів (простежується вплив Китаю) кольорів: червоний, білий, зелений, жовтий, чорний [78, с. 206]. Наприклад, священний талісман тамахабакі (подібний до віхтика) використовується імператором у ритуалі молитовного звернення до бога Дайкоку про хороший врожай. Ручка даного талісмана обтягнута бузковою шкірою та обвита золотими і білими нитками. Сам віхтик виготовлявся із сосни чи особливого виду чагарнику (метогі-гуса) та прикрашався різнокольоровими скляними намистинами (в тому числі намистини нанизувалися місцями на білу нитку на ручці). Цим віхтиком «очищували» також предмети, що застосовувалися у шовківництві.

В давні часи з персикового дерева виготовляли амулет, який прикрашали довгими нитками п'яти кольорів. Дані амулети проганяли злих духів у «День зайця», що святкується в січні. Його посилають друзям на Новий рік як оберіг.

Для ритуалу ворожіння щодо врожаю майбутнього року, варилася спеціальна рідка каша із семи основних культур п'яти кольорів (червоні боби адзуки, рис, коров'ячий горох, просо, каштани, пагони бамбука і ямс китайський). Всі компоненти, так само як і їхні кольори (п'ятиколірність), символізували здоров'я та рясний врожай. З кінця XIX ст. така каша стала готуватися з двох основних «кольорових» компонентів: червоного (три частини бобів адзуки) та білого (п'ять частин рису).

В обрядах японців, як і у китайців, поліхромія (в даному випадку п'ятиколірність) слугує позитивним символом, який пов'язаний з благополуччям,

заможністю та рясністю врожаю. Даний аспект розглядається не лише як здійснений факт, але й як факт прогнозування та здійснення в майбутньому. В цьому відношенні, поліхромія виконує магічну функцію, що переслідує ціль успішного впливу на природні сили для отримання бажаного результату для учасників ритуалу.

Традиція використання поліхромних форм та ритуальних страв збереглася у далекосхідних регіонах дотепер. Вона залишається основою соціально-психологічного розвитку суспільства та інтеркомунікації [78, с. 207].

На диференціації «чоловічих» та «жіночих» аспектів червоного кольору наголошує Я. Обухов. Чоловічий аспект символіки червоного має більш екстравертний вплив, спрямований назовні. Жіночий аспект характеризується інтравертним впливом, спрямованістю всередину. Червоний – колір тілесного, земного, материнського. В Японії червоний – це жіночий колір. Жіночий червоний – це «нічний червоний» [237].

Зазначимо, що червоний з'являється одним із перших в культурі Японії починаючи з періоду неоліту Дзьомон (прибл. 13 тис. до н.е. – III ст. до н.е.) саме в контексті ритуально-магічної практики [387, с. 71].

Особлива вживаність червоного прослідковується у поховальних обрядах (від I тис. до н.е.). Цим кольором виконувалися магічні узори геометричного характеру (найпоширеніша графема - концентричні кола) [387, с. 72]. Численні приклади використання червоної фарби у похованнях (добі Дзьомон) на території сучасної Японії описані у праці Дж. Кіддер «Японія до буддизму. Острови заселені богами» [131]. Червоним фарбувалися стіни всередині поховальних камер, цисти, саркофаги, предмети (побутові та магічно-ритуальні), що були поховані з небіжчиком. Є приклади, коли червоним фарбувався горизонтальний ряд каменів викладених на підлозі поховальної камери [387, с. 71]. В період могильних курганів віднаходять численні людиноподібні фігурки (ханіва), пофарбовані червоним, які покликані були захищати душу померлого, таким чином акцентується захисна функція червоного кольору [131; 366, с. 61; 387 с. 72].

У праці А. Шиманської, присвяченій семіотиці кольору в японській культурі, наголошується, що червоний загалом має позитивну оцінку. Особливості його застосування пов'язуються, в тому числі, з уявленнями про очисну функцію вогню, яка здатна відганяти злих духів (порівн. - Червоний бог землі у А. Голан). Цим пояснюється пофарбування червоним кольором вхідних храмових воріт (торіі) - звичай, який зберігся дотепер.

В Японії (період Ямато) татуювання застосовувалося як оберіг. Вважалося, що малюнок, (виконаний червоною фарбою) нанесений на тіло, інколи, - на одяг людини, захищає від ворожих духів та негараздів. Червоний в даному випадку асоціювався з очисною функцією вогню [387, с.72].

Зауважимо, що в матріархальних культурах широко використовувалася вохрова фарба, яка називалася «бича кров». Наприклад, в епоху мегаліту на острові Мальта цією фарбою фарбувалися стіни всередині храмів, побудованих у формі листка конюшини, перш за все у їхній підземній частині. Гіпогеум – підземний храм мертвих у формі овальної печери без жодного кута, всередині пофарбований у вохровий червоний колір, нагадував материнську утробу [237].

Послугуючись напрацюваннями А. Голан, Н. Кошубарової, С. Яценко відтворимо в загальних рисах особливості кольоровжитку згідно релігійних уявлень європейсько-передньоазіатського регіону. Та проведемо деякі показові аналогії із застосуванням тотожних кольорів у ритуальній практиці інших суспільств.

Білий колір витоково пов'язується з Богинею Неба і відповідно набуває певного сакрального статусу й активно фігурує в культовій практиці. Велика Богиня – вище божество, мати всього суцього, володарка стихій, богиня тіней. При цьому вона була норавлива, часто без причини змінювала настрій, була страшною у гніві. З нею асоціюється і образ смерті в жіночому обличчі. Вважалося, що люди помирили згідно волі Великої Богині. Давні міфи та обряди, а також свідчення археологів вказують на зв'язок образу Богині з поховальним культом [82, с. 15].

В народних повір'ях персоніфікована смерть постає в білому одязі. У західних слов'ян опудало, яке називали Смерть чи Морена одягали в білу сукню. У євреїв, мусульман, європейців, американських індіанців існував звичай загортати покійника в білу тканину. В Україні існував звичай відвозити покійника на білих волах [82, с. 172]. У російських народних віруваннях традиційно сповіщали про смерть, вивішуючи на ганку білий рушник, яким «покійник сорок днів витирає сльози» [149]. Тлумачення поховального обряду як «небесного поховання» існувало в Тибеті, де небо уявлялося як «лоно матері» і останній пункт призначення [334].

Культове значення білого кольору і його зв'язок з образом богині вбачаються у сакралізації мінералів білого кольору. В гірському Дагестані на могилу кладуть білі камені. В сарматських похованнях знаходять крейду, білу глину та ін. речовини білого кольору. До наших часів у Європі зберігся звичай посипати дно могили вапном [82, с. 172]. Хоча деякі дослідники вказують на другорядність кольору в сакральному символі [366, с.61].

Сіль саме через свій білий колір набуває особливого статусу і починає використовуватися в ритуальних практиках, застосовується у чаклунстві [82, с. 172]. До наших часів зберігся звичай прикрашати сільничку шестипелюстковою розеткою [82, с. 23]. Остання була символом Богині Неба, а потім перетворилася на солярний символ. Ця розетка тлумачиться в останньому як сонце з промінням. Витоково ж, два типи розеток відносяться до неолітичних графем. Перший тип являє собою шестипелюсткову квітку вписану у коло та інтерпретується як символ плодючості землі. Другий тип – це диск з віночком зубців всередині – емблема Богині Неба (диск - небо та зубці, які є символами дощових хмар). Тільки починаючи з епохи бронзи зубчаста розетка означає сонце, а зубці тлумачаться як стріли бога сонця [82, с. 25].

Велика Богиня також постає покровителькою ткацтва та виготовлення тканин, які беруть початок в неолітичній добі. У таджиків Деві Сафед – покровителька пряль (букв. перекладається як «біла богиня»). Шматок тканини став уособленням Богині. У культовій практиці шматок тканини прикріплений до

жердини став емблемою Богині Неба (це прототип майбутніх стягів). З образом Богині асоціювалася тканина у її первинному стані непофарбована, біла.

Одним з головних втілень Великої Богині було дерево. Звідси – звичай прив'язувати до гілочок дерев стрічки тканини [82, с. 171]. У живописі далекого Сходу гілочка квітучої сливи «мей» символізує космогонічний принцип поєднання Неба і Землі. Стовбур і гілочки асоціюються із жіночим началом (Земля) [113, с. 90].

Жердина із колом вгорі може розглядатися як символ Богині і Світового Дерева. Пізніше даний символ трансформується у булаву, яка символізує владу [82, с. 25]. Наприклад, на святкуваннях на честь Аларди (жіноче божество, яке займало чільне місце у віруваннях кавказьких горців аж до ХІХ ст.) жінки пов'язували голови білими хустками. Чаша для приношень покривалася білою тканиною. Жрець, що промовляв молитву до Аларди, одягав на голову білу пов'язку. При цьому жерці фарбували вуса червоним кольором. Сама богиня поставала в образі високої вогняно-червоної жінки. Дерево, яке присвячувалося Аларди, прикрашалось шматками білої і червоної тканини [82, с. 185].

В індоарійських дардів Гіндукуша три світових дерева представлені білим, червоним, синім. В контактній таджико-узбекській зоні в деяких місцях шаман повинен мати в гардеробі вбрання цих трьох кольорів. Дані кольори фігурують в жертвних стрічках «ялама» у мешканців Саяно-Алтая. Стрічки символізували й жертвний одяг [405, с. 393].

Про символіку дерева та тканин згадується у ґрунтовному дослідженні М. Еліаде «Шаманізм: архаїчні техніки екстазу» [398]. У алтайців існує три групи шаманів: «чорні» (спеціалізуються на екстатичних культах пекельних богів), «білі» (займаються виключно богами і небесними силами), «чорно-білі» (підтримують містичний зв'язок з божествами обох класів). Шаманки – завжди «чорні», бо вони не «мандрують на Небо».

Для ритуалу посвяти в шамани використовується кілька високих рівних берізок, які беруть з кладовища, де поховані жителі селища. В юрті встановлюється найбільша береза кореневищем у вогнище, а її верхівка виходить

через верхній отвір. Це дерево – удеши бурхан, «охоронець воріт» (чи «богонаглядач») відкриває шаману вхід на Небо. Решта беріз розміщують далеко від юрти, де буде проходити сама церемонія посвяти.

Коли йдеться про «чорного шамана», до берези прив'язуються червоні і жовті стрічки, якщо - про «білого шамана» - білі і сині; а якщо новий шаман вирішує служити всім категоріям духів, то стрічки – всіх чотирьох кольорів. Дев'ять беріз згрупованих по три – також елемент ритуалу. На них підвішуються чотири стрічки у наступному порядку: біла, синя, червона, жовта – вони символізують чотири небесні рівні. Від головної берези, яка розміщена у центрі юрти, до всіх дерев, що знаходяться ззовні, протягуються дві стрічки – синя, червона – вони символізують «веселку» - дорогу, якою шаман досягає оселі духів, Неба. Варто зазначити, що береза виступає як Вісь світу, відповідно різнокольорові (кольори веселки) стрічки вказують на різні «небесні країни». При цьому неофіт, сам шаман та його «сини» (помічники) одягнені в біле.

М. Еліаде, посилаючись на Партанена, наводить ще один приклад тлумачення ритуального дійства, в якому фігурують берези. Дерево, розміщене з північного боку називається Деревом-Матір'ю. На його верхівці підвішується пташине гніздо, в якому на ваті чи білій вовні викладені дев'ять яєць та місяць виготовлений зі шматочку білого оксамиту. Велике дерево розміщене з південного боку називається Деревом-Батьком. На його верхівці підвішується шматочок кори, покритий червоним оксамитом, який називається Сонцем [398].

Монгольська шаманська традиція, з точки зору О. Єдокова, наскрізь пронизана кольоровою символікою. Інформатор – шаманка Туваани Балжир, з роду чорних дархатів, повідомляє: «Я надаю перевагу у всіх церемоніях і ритуалах для моїх духів – білому, синьому, зеленому кольорам і ніколи не обираю інших відтінків. Якщо хтось приносить духам барвисті чи сірі предмети, я повертаю їх назад». Шаманка пояснювала вибір кольорової гами наступним чином: «Зелений – колір землі, покритої рослинами; блакитний – колір водних стихій і духів води; білий – колір всіх білих господарів, які сприяють гармонії благого існування» [391, с.82]. Стрічки яскраво-червоного («кумачового»)

алтайські ками та шамани присвячували духу – господарю вогню та домашнього вогнища. [391, с.81].

Присутність та символізм червоного кольору в ритуальній практиці, пов'язаній з Богинею Неба, на думку А. Голан, може пояснюватися її паредром (букв. – «той, хто править спільно з кимось», зазвичай, пара божеств з аналогічними функціями [357]) – Богом Землі. Останній, як і Велика Богиня, постає у різних образах (блискавка, змії, гора та ін.) йому притаманний червоний колір [82, с. 171].

М. Серов свідчить, що у Кореї шаманів називали «зовнішньою червоною кісткою», а шаманок – «внутрішньою червоною кісткою» [315, с. 164].

Символізм червоного в контексті Небесної Богині проявляється у неолітичних жіночих фігурках, пофарбованих червоним. У, згаданій вище, осетинській Аларди, що по чергово постає то білою, то червоною. Верховна богиня майя – червона [82, с. 172]. В музеї дагестанського с. Ахти є взірць поширеної раніше в кавказьких горців ляльки, яку носили під час молитви до бога про дощ. Замість голови у ляльки – червоний диск [82, с. 226]. Червоний диск – вказівка на Богиню Неба, володарку дощу. Диск спочатку був символом неба. Палеолітичні диски з отвором посередині – небо і «око неба» [82, с. 18]. У північнокавказьких горців в обряді молитви за дощ фігурували червоні стяги [82, с. 45]. На деяких жіночих фігурках є смужки і цятки, нанесені червоним. Це може тлумачитись як побажання зв'язку Бога Землі та Богині Неба для забезпечення плодючості. Поєднання білого і червоного витоково символізує поєднання божеств ранньоземлеробської релігії [82, с. 172].

У богині, зображеної поряд з підземним богом Негралом, верхня сукня – темно-червоного кольору, нижня сукня білого [82, с. 154].

Велика Богиня співвідносила з образом птахи. Звідси – звичай прикрашання пір'ям ритуальних головних уборів, яке згодом переходить на побутовий рівень і прослідковується аж до сьогодення. В середньовічних похованнях Інгушетії знайдено жіночі головні убори, які являють собою високий червоний ковпак із загнутим вниз кінцем (подібний до фрігійського ковпака).

Оскільки Богиня Неба не лише життєдайна мати, а й – страхітливий всепоглинаючий демон, її символом стає грифон. Цим пояснюється звичай віддавати тіла померлих «на розтерзання птахам» [82, с. 173].

Птахи з білим оперенням асоціювалися з Богинею Неба. Білий лелека ошчасливлює потомством. Біла видовжена шия лебедя вказувала на його приналежність Богині. Хоча лебідь шанується в народних віруваннях багатьох народів, подекуди, він вважається нечистою істотою (наприклад, у євреїв, м'ясо лебедя заборонено вживати в їжу). «Нечестивість» цього птаха пояснюється з його належністю до символів попередньої релігії.

Білий голуб пов'язаний з Великою Богинею. Пізніше білі голуби мають місце в оточенні Афродіти. Символ Святого Духу в християнстві та душі праведників постають в образі білого голуба. В основі давнього повір'я, згідно якого душа померлого втілюється в голуба, лежить уявлення про те, що померлий вирушив до Богині Неба. Вважається також, що померлого може забрати до себе і Бог Землі. Тому в африканських племенах душі можуть втілюватися як у голубів, так і в мишей [82, с. 174].

В давній китайській міфології білий півень захищав від згубних астральних впливів. Також він вважався єдиною можливим осередком для тимчасового перебування духів. Інколи білого півня розміщували на труні траурної процесії, аби звільнити дорогу від демонів [211].

Червоний колір загалом співвідносився із Богом Землі (або Богом Підземелля). У різних місцях світу міфічний дракон або змія уявлявся червоним. У давніх євреїв червоний символізував землю, а деяких індіанських племен – камінь. Саме червоний як колір Бога Потойбіччя визначає корелятивність землі, каменю і змія [82, с. 44].

Паралельно з уявленнями про відхід людини після життя на небо до Великої Богині, існувало уявлення про потойбічну мандрівку до Бога Підземелля, який асоціювався також із заходом сонця. Активне використання червоно кольору у поховальних культурах, за версією А. Голан, можна пояснити як принесення жертви Богу Землі. Червоний тут слід тлумачити не як побажання воскресіння, а як

символічне вираження передачі покійного у владу господаря підземного світу. Таким способом у язичницьких віруваннях демонструється страх перед смертю і померлим, який може повернутися і забрати з собою ще когось.

В Центральній Європі у знахідках виявилися поховання людських черепів, які датуються добою мезоліту. Черепи демонструють сліди насильницької смерті, обличчям повернуті до заходу сонця, посипані червоною вохрою – можуть розглядатися як жертвоприношення підземному богу. На одному із давньоруських зображень покійника кладуть на санки, пофарбовані червоним. У давньоіндійських аріїв існував звичай одягати в червоне, засудженого до страти (що зберігся в Англії до ХХ ст.). Ритуал спалення тіла також пояснюється ідеєю передачі померлого богу підземелля (червоний вогонь – символ цього бога) [82, с. 46].

Тривалий час подібний страх зберігався в японському синтоїзмі, де контакт з померлим був настільки небажаним, що синтоїстські священики брали участь тільки у похованні членів імператорської родини. До ХІ ст. тіла простолюдинів взагалі викидали. З часом негативне ставлення до феномена смерті спричинило практику «двох могил»: одна – це спільна яма для тіл подалі від населеного пункту, друга – символічна могила-пам'ятник на території поселення, до якої приходили поминати померлих. Пізніше з поховальним обрядом мали справу лише буддійські ченці. В цьому відношенні буддизм вдало доповнив синтоїзм [232, с. 156].

Уявлення про оберегові функції червоного кольору відображені у поховальних обрядах слов'янських народів. Червоний відноситься до «того світу», і в той же час даний колір захищає від небезпечного контакту з потойбічним світом. Покійнику зв'язували руки і ноги червоною ниткою. Білоруси клали впоперек покійника червону нитку, часто головний убір покійника виготовлявся з червоної матерії. Домовину декілька разів обмотували червоною вовняною ниткою. А вагітна перемотувала такою ж ниткою палець, коли йшла прощатися з покійником. "Інколи в поминальні дні з хати виносили все червоне.

На Русальному тижні перед Трійцею поминали утоплеників, розбиваючи на їхніх могилах червоні яйця" [149].

С. Яценко також вказує на існування страху перед «оживаючим покійником» (на тіло, з метою захисту, не одягалися штани) в східній частині Гірського Алтаю [405, с.399].

У гірській Чечено-Інгушетії відомі язичницькі культові постаменти, які називаються «червона гірка», а у середньовічних похованнях даного регіону переважали синьо-червоні кольори [82, с.77]. В слов'янській традиції «червоною гіркою» означувалися дні напередодні Дня Святого Юрія (22 квітня) і після Пасхи, вони генетично відносяться до культу Бога Землі [82, с. 92].

У похованні Кіра Великого в Пасаргадах, його ложе заслане шкірами телят пофарбованих у пурпур [405, с.398].

Щодо кольорів у похованнях сармато-аланів та осетинів (етнографічних осетинів високогірних районів, які не зазнали значного впливу християнства та ісламу) переважає червоний [405, с.400].

За епохи бронзи в культурах, які сьогодні більшість науковців пов'язують з індоіранцями, спостерігається ситуація використання суто червоного у одязі та тканинах поховальних обрядів [406].

Саме, починаючи від епохи бронзи, знак сонця, що заходить пов'язується не зі смертю, а з – безсмертям божества (за заходом прийде схід). А відтак з ідеєю безсмертя взагалі. Ідея заходу сонця як ототожнення лише із процесом вмирання унаслідується Далеким Сходом [82, с.36].

У Давній Греції жерці, звертаючись на захід сонця, махали червоними хустинами [82, с.45].

У народних казках, звичаях, повір'ях та в орнаментиці зберігається уявлення про сакралізацію східної і західної лінії горизонту. У казці «Василина Премудра» фігурують три вершники червоного (схід), білого (полудень), чорного (захід сонця) кольору.

Давньоєгипетський бог сонця промовляє: «Я Хепрі вранці, я Ра опівдні, я Атум ввечері». Три імена божества символізують сонце у трьох положеннях відносно лінії горизонту [82, с.36].

Червона атрибутика на святі Івана Купала поряд з іншими ознаками (основні об'єкти священнодійства – вогонь і вода, розпалювання багаття, плетіння вінків, жертвоприношення річці або морю, ходіння босоніж по жаринах) свідчить про пов'язаність цього дійства не з солярним культом, а з культом Бога Підземелля [82, с. 113].

Колір набуває значимості з огляду на «тілесну» включеність adeptів в ритуальну практику. При цьому тема тіла та символізм тіла і окремих його частин у різний спосіб осмислюється в різних релігійних традиціях і віруваннях.

Кольором тіла як на рівні іконографії, так і в релігійних практиках може передаватися цілий спектр релігійних смислів. Наприклад, у Еліаде йдеться про рівнозначність кольору та духовного рівня у джайністській традиції (основоположник Махавіра): «існує віра в те, що вчинки залишають в душі сліди, подібні до плям фарб (лешья), ці кольорові плями просочують все тіло. Таким чином, заслуга чи провина душі виражається шістьма кольорами тіла: чорний, темно-синій і сірий характеризують жителів пекла, а жовтий, рожевий і білий – істот, що перебувають на землі. При цьому чистий, яскраво-білий властивий тим, хто підіймається до вершини Всесвіту. Перша біла медитація – це перша медитація душі у своїй чистій сутності» [394, ст. 195]

Людина феноменологізуються у цьому світі саме через тіло, яке виступає неодмінною умовою світосприйняття. Про символічне осмислення тіла вже на рівні архаїчних вірувань свідчать антропоморфні форми посуду доби неоліту. Жіноча фігура в даному випадку тлумачиться як образ Богині Неба, володарки дощу, вмістилище води [82 с. 13].

У зображенні жіночої фігури в святилищі Чатал-Гуюка з рослинністю, яка виростає з неї, відображена ідея втілення Великої Богині в «дерево світу» (символ який, в свою чергу, трансформується в «дерево життя») [82 с. 69].

Між схематичним зображенням Світового Дерева та зображенням людської руки з пальцями (які виглядають як гілля дерев) проводять цілком виправдані паралелі [82, С. 154-155].

У релігійному вимірі досвіду тіло, або його певні частини виступають символами, які графічно демонструються у різного виду зображеннях (петрогліфи, фрески, ікони та ін.). Підтвердженням тому є відбитки та зображення рук на стінах печер у Франції, Іспанії (близько 20 тис. років тому). Такі зображення знаходять в Австралії та американському континенті. Інколи зображення руки оконтурене червоною фарбою [82 с. 153]. У Давньому Єгипті зображення диску з променями у вигляді видовжених кистей рук може пов'язуватися із символікою неолітичної Богині Неба. А. Голан дійшов висновку, що зображення (відбиток) руки витоково пов'язується з культом Богині Неба, яке переосмислюється потім як «рука божа». А згодом зображення руки представляє людину [82 с. 155]. В арабських країнах задовго до прийняття ісламу поширений амулет, який згодом назвали «рука Фатіми». Це мідна (червоний, колір бога землі) долонька із блакитною намистиною (блакитний колір богині неба) по центру. Втілювала функцію оберегу (від зурочення) [281, С.8-9].

У християнській іконографії зберігається символічне вираження сенсу посередництвом рук. Молитва святого Димитрія була настільки дієвою, що в іконографії його руки у жесті моління виділяли золотою фарбою.

Святий Димитрій покровитель міста Фессалоніки уподібнювався Асклепію. Димитрій являвся уві сні у вигляді ікони, дарував зцілення у своїй церкві, де зображувався із золотими руками.

Мотив «золотої руки» забезпечував іконі зв'язок з дохристиянськими культурами. На ранніх іконах Богоматері з немовлям Ісусом в Римі позолочена та рука, якою Богоматір подає клопотання за людину, яка молиться (ікона з Пантеону). На римському списку Богоматері-заступниці обидві руки в жесті моління покриті дорогим золотим окладом. Але в цьому контексті слід відрізнити вотивні (дари за обітницею) дари та символічне означування певної частини тіла святого [40, с. 55].

Фігура людини з руками, піднятими догори, виражає позу моління. Цей сюжет носить загальнолюдський характер. Він характерний для всіх релігійних традицій і вірувань, хоча змістовне тлумачення різниться в залежності від конкретного релігійного напрямку [82, С. 154-155].

Тема кольору є актуальною з огляду на те, що тканина, одяг та його окремі елементи широко представлені в релігійній практиці. Реконструкція традиційного вбрання сприяє унаочненню вигляду історично-культурно-релігійно значимої особи (героя, правителя, святого). Відбувається свого роду «оживання образу», його актуалізація у теперішньому часі [405, с.59].

Знаково-символічне осягнення світу передбачає оперування речами, в тому числі костюмом (в широкому значенні), як знаками, тобто тим, що виходить за межі свого утилітарного призначення. Колір в костюмі постає як означення (на фізичному рівні), а «знаковість» кольору актуалізується у поєднанні з конкретним смисловим наповненням [176, с.73].

Глибокі мотиви значимості кольору в релігії прослідковуються, навіть, у незначній зміні в ритуальній атрибутиці. Яскравим прикладом є колір ритуальної шапки тибетських ченців. Згідно тибетської усної традиції, як повідомляє Х. Глен, церемоніальна чернеча шапка в давній Індії була жовтого кольору. Жовтий – колір землі, в даному випадку, що символізував моральнісність та основу, яка дає начало всьому доброму. Згодом колір змінюється на червоний – символ вогню і перемоги (після того, як індуси почали перевершувати буддистів у публічних диспутах). Червоний колір ритуальної шапки був перенесений з Індії до Тибету. З огляду на недостатньо високий моральнісний рівень та лінь тибетських практикуючих, Лама Цзонхава (засновник школи Гелук) знову змінює колір шапки ченців на жовтий (колір землі, який асоціювався з міцною основою, яка була необхідна для серйозних занять високими практиками) [80, с.36].

В статті А. Фірсова [350], йдеться про те, що святитель Філарет (Дроздов) з уважністю ставився до експресивних можливостей кольору в контексті церковного богослужіння. Виявлялося це, зокрема, в кропіткому підборі кольорів та кольорових комбінації для бослужбового облачення.

М. Пастуро відзначає, що фарбувальна справа, тканина, одяг виступають більш достовірними документальними джерелами для дослідника-кольорознавця доби Середньовіччя, ніж вітражі, розписи, фрески. Науковець мотивує це корелятивністю між освоєнням певних відтінків (фарбувальна практика) та фігурування кольорів у символічному та соціальному планах. Зокрема, в західноєвропейському регіоні аж до доби Середньовіччя всі соціальні коди та кольороуявлення вибудовувалися навколо тріади: червоне, біле, чорне.

Техніка фарбування тканин сягає VI – IV ст. до н.е. Їй передує у часі практика пофарбування тіла та предметів рослинного походження (деревина) [252]. Найдавніші фрагменти пофарбованої тканини знайдені на теренах Азії та Африки. В Європі подібні артефакти з'явилися лише в кін. IV тисячоліття до н.е.

Історично першим виокремлюється саме червоний пігмент, який одноосібно фігурує у фарбувальній справі кілька тисячоліть. На думку М. Пастуро, цим фактом пояснюється панування червоного від глибокої давнини, задовго до римлян. Триполюсна система - біле, чорне, червоне, в якій білий протиставлявся червоному і чорному, була пануючою для давніх суспільств Африки, Далекого Сходу (Китай, Японія), античної Греції, Римської імперії, західноєвропейських країн до середини доби Середньовіччя. У вказаних культурах червоний тривалий час уособлював пофарбовану тканину, білий – непофарбовану, але не забруднену, первозданну, чисту, а чорний – непофарбовану, брудну. Це подвійне протиставлення білому лягло в основу двох шкал вимірювання кольору в давні часи та в Середньовіччі: шкала яскравості (червоне - біле) та шкала насиченості (чорне - біле). Показово, що для західноєвропейської культури не характерне протиставлення червоного та чорного (на відміну від мусульманської) [252].

Лише в період (від середини XII до середини XIII ст.) в Західній Європі усталена кольорова тріада доповнюється синім, зеленим, жовтим. При цьому збереглася наступна тенденція до групування кольорів: жовтий/білий, червоний, зелений/синій/чорний. За декілька десятиліть західноєвропейська культура перейшла від спектральної системи, заснованої на трьох кольорах до шестиколірних спектральних систем, які здебільшого є пануючими дотепер.

Релігійна символіка часто лягала в основу символіки кольору традиційного костюма. Аналізуючи дані етнографічних досліджень дисертант дійшла висновку, що у композиції традиційних костюмів більшості етносів символічно демонструються уявлення про світобудову. Верхньому світу відповідав головний убір, середньому – верхній одяг, нижньому – взуття. Сама людина розглядалася як відображення та втілення світового дерева. Верхній одяг, наприклад, халат розглядався як ланцюжок між Небом-Творцем та Матір'ю-Землею. Переднє полотнище відповідало «північному» напрямку, заднє полотнище – «південному», правий рукав – «сходу», лівий рукав – «заходу», ліф – точка перетину горизонтальної й вертикальної площин, центр [345]. На персидському килимі із Пазирика в костюмі вершників спостерігається розміщення трьох кольорів в послідовності, яка відповідає зонам світобудови і космічній символіці соціальних груп: вгорі – біла сорочка, нижче – сині штани, внизу – червоні черевики. Ці три кольори мають місце у поховальному вбранні та покривах (склеп 1872 р. у м. Керч, глечик-оссуарія для кісток померлого з Мерва) [405].

Етнографи часто описують приклади використання тканин і вбрання в релігійній ритуальній практиці. Комплекти костюмів Ахеменіди приносили як жертву священним деревам у святих місцях. Біля такого дерева Ксеркс пробув добу із молитвою. Жертвоприношення шляхом спалення дорогого пурпурового вбрання здійснив цар Лідії Крез. Під час жертвоприношень заради одужання члена царської родини доречно нагодати наказ Артаксеркса викласти дорогу від палацу у Персеполі до храму довжиною в три кілометри пурпуровою тканиною та вбранням [405, с.397]. У согдійців на розписах Пенджикента VII –VIII ст. видно, що під час ритуального бенкету у чоловічі головні убори встромлені молоді зелені гілочки мигдалю. Жерці і всі учасники моління вбрані у білі шати. Під час жертвоприношення головні убори зняті. До вітваря бога війни Гіша кафіри клали одяг вбитих ворогів [405, с.398]. Воїни, жителі «внутрішньої Скіфії», присвячували богу свої пояси. В алано-осетинів був звичай приносити богу-громовержцю як жертву одяг людини, вбитої блискавкою. Цей одяг не клали в домовину, а вивішували на спеціальній жердині. У святих місцях паломникам до

XIX ст. належало лишати шматки свого одягу [405, с.397]. У японських обрядах жертвопринесення широко використовувався одяг червоного кольору. Червоні спідниці дівчат (саотоме) в давнину приносилися як жертва богу поля [387, с. 72]. Верховній богині синто Аmaterасу, серед інших ритуальних предметів, робили підношення у вигляді шматочків тканини білого і блакитного кольору (нігіте), які прив'язували до нижніх гілок священного дерева Масакакі. Блакитний в цьому випадку наділявся сакральним статусом, символізував приналежність до божественного (небесного) світу [78, с. 213].

Матеріальна атрибутика релігійних практик та традиційний костюм окремих племен/етносів/народів вказують на той факт, що в межах однієї релігійної традиції опиняється значна кількість етносів, які в більшій мірі зберігають автентичну символіку (Б. Бабаджанов) [345]. Приміром, символіка кольору ісламської традиції накладається на культурну символіку кольору конкретного етносу, який приймає іслам. Дане зауваження слід брати до уваги інтерпретуючи символіку кольору ісламу в етнічному вимірі окремої групи послідовників. Розглянемо дану тезу на прикладі культури таджиків.

В традиційній культурі численних східних народів особливим символічним значенням наділялися смугасті тканини (до яких було вкрай негативне ставлення в християнській середньовічній Європі). Через тканини, килими, традиційні костюми репрезентувалися знання про єдність Всесвіту і людини та релігійні уявлення таджиків. Смыслопередача здійснювалася шляхом регулювання ширини та кольору смужок. Поховальні обряди являють собою найбільш консервативну частину культури. В ритуальному костюмі таджиків білий є символом потойбічного світу, смерті. Біла тканина використовувалася для виготовлення «кафан» (савану), в який загортають померлого. В комплекс траурного жіночого вбрання таджиків входили сукня і шаровари темно-зеленого, темно-блакитного, синього кольорів, а хустки для голови мали білий або темний колір. За свідченнями Р.Г. Мукмінової, в XVI ст. в Бухарі, Самарканді молоді людини на знак скорботи пов'язували голову синім тюрбаном і вбиралися у синій халат [345]. В цілому чорний і синій символізував печаль, з цим пов'язана стійка

традиція сприйняття вказаних кольорів як скорботних в культурі таджиків. Таджицький народ, як зазначає Г. Умарова, сприйняв ісламську символіку кольору, змінивши деякі ціннісні орієнтири, загалом зберіг в колориті власне відчуття кольору.

Важливо відмітити, що скорботний характер синього кольору в таджиків має паралелі і в інших релігіях, культурах. Окремі дослідники ідентифікують синій виключно як колір, пов'язаний зі смертю, скорботою. О. Баркова повідомляє, що існує африканський звичай фарбувати черепи предків, які зберігаються вдома, синім кольором. Індіанці доколумбової Америки в аналогічних випадках інкрустували черепи бірюзою. Скандинавська богиня Хель має синє тіло. У слов'ян та фінно-угрів синій колір носять вдови. Л. Леві-Брюль обстоював позицію про те, що існує беззаперечний зв'язок між синім кольором, північною стороною світу та ідеєю смерті [25, с. 522]. Проаналізувавши символіку кольорів різних релігійних традицій (християнство, буддизм, іслам, шаманізм, синтоїзм та ін.), міфологію та релігійні уявлення окремих етносів, дисертант дійшла висновку, що тлумачення символіки синього кольору суто в «негативному» (пов'язаному зі смертю) аспекті є неповним й некоректним. Підтвердженням тому виступає інтерпретація синього як кольору Неба, божественного світла, простору і т.п. у низці релігійних традицій. Цьому питанню ми приділимо увагу нижче в контексті історії синього кольору у релігійній символіці Західного Середньовіччя.

Символіка кольору в тканинному вимірі простежується і в християнській релігійній традиції. На прикладі контактних реліквій, храмових пелен, нерукотворних образів, ритуального облачення демонструється символічний потенціал кольору у вираженні смислів християнського віровчення.

Рішення Ефеського Вселенського собору (431 р.) утвердило статус Діви Марії як Богоматері. Відповідно на її образ почали переноситися численні якості попередніх материнських божеств. Література, яка присвячувалася Марії концентрувалася на трьох основних положеннях: відтворенні основних біографічних даних, проповідування «таємниці космічної ролі Діви Марії» (найяскравіше втілюється у метафорі «міст до Бога»), ідея Діви Марії як загальної

заступниці перед Богом (Марія як цариця світу). Абсолютна досконалість її особистості не підлягала сумніву. Ікони та реліквії її вбрання отримують конкретний історичний сенс [40, С. 50-53].

Риза Богоматері як особлива «контактна» реліквія була перенесена у Влахерни (474 р.). Щодо місця усипальниці Богородиці сперечалися Ефес та Єрусалим. У V ст. мала місце зацікавленість Константинополя (оскільки в нього не було власної «біблейської» історії) у перенесенні культових центрів із Святої Землі. Тому риза Богородиці поряд з рештками апостолів (перенесені в IV ст.) мала значну вагу у конструюванні сакрального простору міста [40, с.51]. Відсутні реліквії тіла, таким чином, замінюються реліквіями вбрання.

Заслуговують на увагу і такі релігійні феномени, як нерукотворні образи та «контактні» реліквії. Найбільш відомими з них є св. Манділіон (найдавніший список VI ст. Рим, Ватикан, Капелла Санта-Матільда) – плат з портретом Ісуса Христа, який врятував місто Едессу на півночі Сирії. Інший нерукотворний образ ікона «Вероніка» із Санкта-Санкторум (Рим, Латеран). За легендою, одна язичниця з містечка Камуліана (Мала Азія) не хотіла вірити в Ісуса, оскільки його не бачила. Одного разу вона знайшла в криниці шматок тканини з відбитим на ньому ликом Христа, який вона відразу впізнає [175, С. 71-73]. До контактних реліквій відносяться не лише образи, але й відбитки тіла Христа (на стовпі для тортур, на Плащаниці) [175, с.70; 188; 340].

У вивченні окремих сакральних просторів, принципів та особливостей їхньої організації особлива увага приділяється реліквіям і чудотворним іконам. Вони є стрижневими у формуванні певного просторового середовища. Це середовище містить в собі постійні видимі архітектурні форми та різноманітні зображення. А також елементи, що регулярно змінюються: літургічні тканини і дорогоцінне начиння, світлові ефекти і запахи, обрядові жести та молитослів'я.

Катапетасма (храмова завіса, що відділяє вівтар від наоса, коротка завіса прикріплена до балдахіну) храму Св. Софії була найважливішим елементом просторової ікони. Частиною «інсталяції», що містила в собі систему хрестів, розміщених над і за вівтарем, літургічні посудини різної форми, систему вотивних

корон і богослужбових тканин [175, с.220]. Катапетасма над вівтарним престолом Св. Софії була пов'язана з низкою інших завіс, якими було позначено найважливіші сакральні межі в просторі Великої Церкви [175, с.217; 188; 189; 190; 194]. Цей просторовий образ був перформативним, тобто перебував у постійному русі, пов'язаним з богослужбовим дійством. Під час дійства символічні акценти в динамічному іконному образі змінювалися [175, с.220].

Для розуміння смислу катапетасми слід звернутися до ідеї завіси Старозавітного Храму. Вона уявляється як ідеальна першоікона, зримий образ космосу і водночас як Плоть Христа [175, с.216]. Завіса в інтерпретації св. Павла і отців церкви постає як тіло Христове. Через Христа і храмову завісу відкривається царство небесне, яке представлене блакитним ореолом.

Теза про завісу як головну ікону набула особливої ваги за часів іконоборства (787 р. II Нікейський Собор). Автор мініатюри (рукопис «Християнська топографія» IX ст.), на якій зображується друге пришествя, втілює основоположну ідею всіх ікон як образа-посередника, межового середовища між світами. З цієї точки зору ікона «Христа-Завіси» має вигляд ідеального іконічного образу [175, с.217].

Подібно до того як хрест символізує пам'ять про Голгофу, відкрита катапетасма (втілює ідею Завіси Храму Соломона, тіла Христа і спасительного Шляху) представляє ще один образ Христа [175, с.219]. Як зазначає О. Лідов, образ-парадигма іконної завіси не була пов'язана з ілюстрацією конкретного тексту. Хоча їй притаманний цілий ореол літературно-символічних смислів і асоціацій. У ній неможливо вгледіти просте втілення певного богословського задуму.

В контексті історії середньовіччя йдеться про існування двох хроматичних систем, що перетинаються. Перша працює за рахунок послідовності пластів (кольори різних частин одягу, що покривають тіло). Друга, функціонує за рахунок зіставлення співпокладених кольорів (наприклад, взаємодія між кольорами одного чернечого ордену з кольорами іншого, або з кольорами білого духовенства, чи кольорами мирян) [251, с.161].

Особливої значимості в історії Церкви західноєвропейського Середньовіччя колір набував в каролінгську (VIII-X ст.), оттонівську (X-XI ст.), романську (XI-XII ст.) епохи [251, с.143]. Після XII ст. розрив між «абстрактними» кольорами та кольорами повсякденної дійсності долається. Емблема заміщує символ. В контексті соціальних практик символ перетворюється на мітку, ярлик. Новому соціальному порядку починає відповідати новий порядок кольорів [251, с.164]. «Інформативні» властивості кольору виявляються переважно в контексті емблематизації кольорів [251, с. 164; 376].

У ранньохристиянську добу в облаченні священників, в церковному оздобленні спостерігається перевага білих чи непофарбованих тканин, а священники відправляють службу у звичному одязі. З часом концентрація білого в храмах знизиться і цей колір перетвориться на атрибут Пасхи та інших найважливіших свят. У Отців Церкви Амвросія Медіоланського, Григорія Великого, потім в Псевдо-Германа Парижського, святого Ісідора Сивільського 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 облачення священників починає використовуватися золото та яскраві відтінки. Однак, єдиних правил застосування кольорів у церковних відправах та побуті не існувало. Свідчення про символіку кольору, які зрідка зустрічаються в тогочасній літературі були фрагментарними, стосувалися однієї єпархії чи регіону і не носили практичного характеру [252].

Близько 1195р. кардинал Лотаріо (майбутній Папа Інокентій III) складає трактат про месу «Про святе таїнство вівтаря» («Sacrosancti altaris mysterio»), де даються вказівки щодо кольору літургічних тканин, вбрання. Ці рекомендації відтворюють правила тогочасного Римського діоцезу (церковно-адміністративна територіальна одиниця в католицькій церкві, очолюється єпископом, або архієпископом). До того часу римські звичаї не були еталоном для проведення літургії: єпископи та віряни слідували місцевим традиціям. Протягом XIII ст.

зусиллями Папи Інокентія III запроваджувалася ідея про те, що звичай, що склався у Римі, по суті, набуває статусу закону [251, с. 156].

Окрема глава вищеназваного трактату була присвячена значенню кольорів, їхньому розподілу протягом літургічного року. Білий, символ чистоти, використовується у святах присвячених ангелам, Діві Марії та сповідникам, на Різдво та Богоявлення, у Великий Четвер, у свято Воскресіння Христове, на Вознесіння, в День усіх святих.

Червоний, що, передусім, нагадує про пролиту Христом і за Христа кров, задіяний на святах, присвячених апостолам, мученикам і хресту, на П'ятидесятницю. В ранньому Середньовіччі білий був кольором Раю та мучеників.

Чорний, пов'язаний зі скорботою та покаанням, використовується у заупокійних месгах, під час Різдвяного посту, в День святих Невинних Немовлят Віфлеємських, від Семидесятниці до Пасхи [251, с. 157].

Показово, що зелений використовується в ті дні, коли ні червоний, не білий, не чорний не підходять. Зелений займає проміжний статус між чорним, білим і червоним.

Поступове становлення літургічних кольорів від епохи Каролінгів до XIII ст. – це не ізольоване від соціально-культурних реалій явище. Свідчення тому постійне перефарбовування елементів церковного убранства. Зокрема, скульптури Діви Марії «змінювали колір» від романської доби до сучасності. Чорні або темні фігури Марії тисячного року змінюються червоними (XI ст.), потім синіми (XIII-XV ст.), золоченими (доба бароко) і нарешті – білими (XIX ст., після прийняття догмату про непорочне зачаття Діви Марії в 1854р.) [251, с.150].

В середньовічну добу на перший план виступає не тон, а – насиченість, яскравість, глибина кольору. Згідно цього принципу вибудовується соціальна ієрархія, класифікація в області тканин та одягу, вартість останніх. У насиченого синього більше спільного з насиченим червоним, жовтим, зеленим, ніж тьмяним синім. Яскравий синій «королівський» та синій (пофарбований вайдою) одяг селян – це два різних кольори у сприйнятті середньовічної людини [251, с.135].

Звернемо увагу на унікальність історії синього кольору в релігійному вимірі західноєвропейського регіону. Тривалий час для вказаного ареалу символічне навантаження несли червоний, білий, чорний кольори. У плані кольоровідношення більшість країн західної Європи були нащадками античної спадщини давньої Греції та Риму. Отож, варто зробити невеликий екскурс в історію синього відтінку. Домінуючим для греків були чорний, червоний, білий, жовтий, золотий кольори. Синій не так високо поцінювався і зрідка зустрічався в архітектурі та скульптурі. Синій відтінок не виглядав так чисто і яскраво, як у артефактах на теренах Азії, а пізніше на мусульманському Сході та християнському Заході [252].

Для римлян ще більшою мірою, ніж для греків, синій – похмурий, східний, варварський колір, його використовували рідко й неохоче. Синій одяг в Римі не користувався популярністю, вважався ексцентричним (особливо в період Республіки й за часів перших імператорів) та символізував скорботу. Світлий відтінок синього вважався різким та неприємним, а темний наводив жах, часто асоціювався зі смертю та потойбічним світом. Для римлян синій, передусім, асоціювався з варварами (кельти, германці). Останні фарбували тіла синім для залякування ворогів, а їхні жінки фарбували синім тіла для ритуальних дійств [252]. Зазначимо, що обличчя скандинавської богині смерті Хель – несиметричне. Одна половина – кольору м'яса (червоний), а друга половина – синього кольору (колір смерті) [256]. За повідомлення С. Кулинської: «розгляд кольороозначень у кельтських мовах показав, що в цій групі на перший план виходять прикметники, які позначають різні відтінки синьо-зеленої гами. Дане явище відсутнє в інших індоєвропейських мовах» [159, с.104].

Символіка синього актуальна для давньоримських культів Сатурна та Меркурія. Скульптура Сатурна була виготовлена з чорного каменю, у вбранні храмових жерців фігурували чорний та блакитні кольори. Коли цар відвідував храм Сатурна, його свита була одягнена в чорне, або блакитне. Протиставлення цих двох кольорів вказує на боротьбу життя і смерті у духовному та матеріальному вимірах, що розгортається в часі (Сатурн – символ часу). Храм і

скульптура Меркурія виготовлені з блакитних каменів, одна з рук божества – білого кольору, інша – чорного. У поєднанні з чорним блакитний постає атрибутом того, хто освячується, хто могутністю істини руйнує ворота духовної смерті, білий у вищевказаній комбінації свідчить про повне відродження. У міфі про аргонавтів йдеться про жертвопринесення Юноні і Нептуну в Кіанеях у Синіх міжгір'ях. Юнона-повітря – символ небесної істини, а Юпітер-вода – символ істини природної. Скульптура Юпітера драпувалася в зелені шати і йому приносили в жертву чорних биків, а блакитна ритуальна атрибутика присвячувалася Юноні. П. Флоренський пропонує інтерпретувати лазур в абсолютному значенні такою, яка втілює небесну істину, а, відповідно, що є істинним, те – вічне. Тому лазур була символом божественної вічності, людського безсмертя. Разом з тим вона перетворюється на емблему людської смерті, а, відтак, вважається кольором скорботи [354, С. 557-560].

Синій витоково «позитивно» тлумачиться в культурах Близького та Середнього Сходу, в тому числі у Єгипті. Для народів вказаних регіонів синій приносить благополуччя, відганяє злі сили. Широко використовується у поховальних ритуалах (блакитні фігурки й амулети), для захисту покійного у потойбічному світі. Нерідко подібні характеристики приписувалися і зеленому кольору, тому він нарівні з синім фігурує у розписах гробниць.

Виключного статусу для західноєвропейської культури набула лише мозаїка: прийшовши зі Сходу вона принесла кольорову гамму, утворену переважно синіми та зеленими відтінками, мозаїка з часом займе чільне місце у візантійському та ранньохристиянському західному мистецтві. Синій в мозаїці – не лише колір води, він використовується як тло і нерідко символізує світло [252]. На думку П. Флоренського, синій колір мозаїки особливо пасує для оздоблення храму, оскільки приводить душу того, хто молиться в невимовний трепіт (стеля мавзолею Галли Плацидії) [354, С.557-560].

Синій до X ст. (подекуди до XI ст.) відсутній в багатьох мініатюрах особливо на Британських островах та Піренейському півострові. Він не володіє власною символікою, тому не виступає смислотворчим у творах мистецтва та культових

зображеннях. Але в мініатюрах Каролінгської імперії з IX ст. синій зустрічається все частіше. Спочатку він виступає як колір тла, як один з небесних кольорів, який вказує на присутність чи втручання Всевишнього. В подальшому, синій характерний для вбрання окремих персонажів (імператора, Пресвятої Діви, окремих святих). В цьому аспекті йдеться про тьмянний синій (темний з сірим чи фіолетовим відтінком).

Поступово після X ст. синій на мініатюрах «світлішає» і більшою мірою передає ідею світла. Менше ніж за століття ця подвійна роль синього як божественного світла та тла для фігур буде домінуючою у вітражному мистецтві XII ст. Синій з часом стане основним атрибутом Діви Марії.

Питання впровадження кольору в релігійну практику середньовічної Європи, як обстоює М. Пастуро, значною мірою залежало і від інтерпретації природи кольору християнськими прелатами. Частина богословів (Клавдій Туринський IX ст., Бернард Клервоський XII ст.) вважали колір не різновидом світла, а – видом матерії. Відповідно колір являє собою дещо низьке, даремне, мерзенне, оболонку, в якій постають перед нами предмети. Колір – не еманція божества, його слід вилучити з храму. Бо його суєтність – шкідлива, зайва на шляху людини до Бога.

Якщо ж колір – це світло (згідно середньовічної теології, світло є єдиним феноменом, яке водночас є видимим і нематеріальним), то за своєю природою він приналежний до божественного (Блаженний Августин, Діонісій Ареопагіт). Таким чином, устремління до кольору і устремління до світла є нерозривно поєднаними. Відповідно, надаючи місце кольору в цьому земному світі, зокрема, в храмі, означає – відтіснити пільму, задля панування світла (Бога). Абат Сугерій (трактат «Про освячення церкви Сен-Дені», лат. «De consecratione»), який керував будівництвом базиліки Сен-Дені (1130-1140 рр.) надавав великого значення кольору. Згідно його позиції (що розділялася не одним поколінням клюнійських абатів) ніщо не може буди надто прекрасним для дому Господнього: всі види мистецтв та ремесел, всі матеріальні носії, живопис, вітражі, емалі, тканини, прикраси з дорогоцінних металів та каменів мають сприяти перетворенню базиліки у храм кольору. Всі розкоші необхідні для боговшанування

виражаються, передусім, у розмаїтті кольорів. Церква, виконана з дорогоцінних каменів, має уподібнюватися небесному Єрусалиму у видіннях пророка Ісайі та Іоанна Богослова [252].

Починаючи з XII ст. синій займає чільне місце в сакральному просторі західного Середньовіччя. Подібно до золотого, синій асоціюється із божественним світлом, на тлі якого розгортається все сотворене. Таким чином, на декілька століть світло, золото та синь стають синонімами.

Порівняно пізніє «відкриття синього» в християнській Європі пояснює його відсутність у переліку літургійних кольорів (в цей перелік синій так і не ввійшов дотепер). З іншого боку, синій ніколи не потрапляв до переліку дискримінаційних кольорів. Функцію останніх виконували білий, чорний, зелений, червоний, жовтий.

З середини XIV ст. (подекуди раніше) на територіях західноєвропейських країн почали видаватися закони, що певним чином регламентували носіння одягу. Оголошені від імені короля, феодалів, керівництва міст та патриціїв, дані закони в різних формах проіснували до XVIII ст. й пізніше. М. Пастуро виокремлює три причини, які мотивували дане явище: економічна (стосувалася надмірного марнотратства, пов'язаного із вбранням, яке підривало економіку), етична (пов'язана з моралізаторським рухом кінця доби Середньовіччя, який виступав за скромне, добродічне християнське життя та - проти нововведень, змін та порушення існуючого ладу), ідеологічна (одяг має стати засобом сегрегації – відокремлення за релігійною, етнічною, гендерною та ін. ознаками). Приміром, католицька церква зобов'язувала катарів, які принесли спокуту, носити вбрання з великим жовтим хрестом – символом ганьби [24, с. 213].

Варто зупинитися на значимості окремих кольорів у католицькій практиці, що актуальні дотепер. Зокрема, фіолетовий колір облачення католицьких священників символізує їх як «посередників між небом і землею» [238]. Слід зауважити, що шкала нюансів фіолетового та їхньої символіки поширюється від вітального червоного (найтеплішого полюсу шкали) до трансцендентного синього

(найхолоднішого полюсу шкали). Між ними виокремлюються: пурпуровий, червоно-фіолетовий, бузковий, синьо-фіолетовий, індиго.

Посередником між небом і землею вважається і сам Ісус. У католицькій іконографії Спаситель, який прийняв людську подобу і страждання, зображується в червоних шатах.

Хресний шлях Христа можна передати за допомогою фіолетового (де червона складова поступається синій складовій). В процесі розп'яття вітальне (червоне) начало, яке характеризує його як людину, переходить в трансцендентальну (синю) сутність, яка характеризує його як Сина Божого.

Фіолетовий – це також колір мучеників, які подібно до Христа, долучаються до таїнства преображення. Це архетипічне значення фіолетового проявляється у великих християнських святах, які символізують оновлення. В католицькій церкві в передріздвяні дні, під час страсного тижня і посту передня частина вівтаря прикрашається предметами фіолетового кольору.

У книжкових ілюстраціях раннього середньовіччя орла, крик якого відкриває Апокаліпсис, зображували на фіолетовому тлі. Вся апокаліпсична сцена з криком орла та трубним дзвоном зображувалася на фіолетовому тлі, що дозволяє інтерпретувати даний сюжет як преображення світу.

Народження Христа, з яким християнська традиція пов'язує початок нової ери, у книжковому живописі раннього середньовіччя зображувалося на тлі індиго, найтемнішого відтінку фіолетового.

Синьо-фіолетовий з перевагою синього тону несе в собі сильну напругу, діє як щось тривожне і неспокійне, що виражається у символіці жертви, смирення, покаяння. В синьо-фіолетових одягах постає Христос у Гефсиманському саду і у сцені розп'яття. Інколи у синьо-фіолетових шатах зображується Марія Магдалина [238].

Полеміка в лоні церкви щодо природи кольору неодноразово спалахувала між різними її представниками не лише в епоху раннього Середньовіччя, XII ст., але й у добу Реформації (XVI ст.).

Поступово різнополярні точки зору прелатів різних католицьких орденів зблизилися. Ситуацію з кольором з середини XIV ст. можна описати наступним чином: в храмі допустимі кілька кольорових плям, незначна кількість позолоти на гранях арок і нервюрах склепінь, ефекти світло тіні (Англія, Франція). В країнах Священної Римської імперії (крім Голландії), в Польщі, Богемії, Італії, Іспанії базиліки - сповнені кольору та золота, що викликало невдоволення з боку певних груп населення.

Представники Реформації (Карлштадт, Меланхтон, Цвінглі, Кальвін, Лютер) засуджують строкатість та пишність богослужінь. Посилаючись на старозавітного пророка (Єрем. 22:14), вони заперечують колір у вітварних розписах та церковному убранстві. На їхню думку, зовнішня краса обрядів перешкоджає справжньому богошануванню, а найкраща прикраса храму – Слово Боже. Ніщо не повинно розосереджувати людину, тішити її марнославство та заважати очищенню душі. Відповідно поліхромія є невластивою для протестантських храмів.

Феномен «кольороборства» в добу Реформації має свої численні нюанси та вимагає детальної розвідки, оскільки колір постає лише одним з багатьох предметів критики протестантських теологів. А відношення до кольорів, особливості їх побутового/церковного вжитку різнилися від регіону. Зазначимо, що не завжди практикувалася руйнація барвистих храмових прикрас. В колі протестантів поступово визрівала терпимість і відповідно чимало елементів церковного убранства перефарбовувалося в більш «високоморальні», «чесні» кольори: білий, сірий, чорний, синій.

У реформаторському русі переосмислюється червоний колір в Біблії. Цей колір тепер не лише вказує на жертвовну роль Христа, але й асоціюється із людськими оманами, перетворюється на колір розкошів та гріха, червоний – емблема папської влади, «вбраної в пурпур» [252].

Висновки

Виявлено принципи та специфіку кольоровжитку в релігійній практиці на прикладах поховальних обрядів, у співвідношенні з гендерною символікою, символікою тіла, тканин і вбрання.

З'ясовано, що в архаїчних віруваннях європейсько-передньоазіатського регіону існував культ верховного жіночого божества, його основним символічним кольором був білий. Символіка білого кольору розкривається у поєднанні з іншими групами символів: зооморфними, рослинними, мінеральними, у культовій і побутовій атрибутиці.

Показано, що своєрідних смислових відтінків набуває інтерпретація кольору у різних видах поховань: небесне, ґрунтове, спалення, занурення тіла у воду, поховання у кам'яній печері, ритуальне поїдання неживої плоті священними тваринами і птахами. За кожним з різновидів поховань стоять уявлення про потойбіччя, притаманні певному племені, етносу. Організація й оформлення поховального обряду здійснюється відповідно до уявлень про шлях переходу небіжчика в «інший» світ та про божеств, які його населяють. У архаїчних поховальних культурах ранньоземлеробських культур використовувалися переважно червоний і білий кольори. Червона ритуальна атрибутика вказувала, що поховання уособлювало своєрідне жертвоприношення тіла померлого Богу Землі. Як правило, червоний колір зустрічається у ґрунтовому або у печерному похованнях. Інколи останнім видам поховань передуює кремація, яка також символічно співвідноситься з червоним кольором, або ритуальне поїдання плоті тваринами, які співвідносяться з Богом Землі (наприклад, собака).

Переважання білого кольору в обряді означало, що померлий «повертається до Богині Неба». Одним із символів Богині Неба був шматок білої непофарбованої тканини. Звичай загортати тіло в білу тканину і дотепер зберігся в окремих регіонах та релігійних традиціях (іслам, іудаїзм). Саме непофарбована, сіруватого кольору тканина (а не сліпучо-біла) була символом скорботи у багатьох народів. Сірий – це колір попелу, що лишається після кремації. У тантричній традиції сірий (колір цвинтарного попелу) символізує рештки, які

лишаються після спалення всієї проявленої реальності у вогні мудрості. У «небесних похованнях» фігурують білі птахи (білий півень у китайській поховальній процесії, втілення душі померлого в білого голуба). Загалом птахи (особливо білі) виступають символами Богині Неба. Вид поховання, в якому тіло віддавали на розтерзання птахам, свідчило про те, що небіжчика забирає до себе небесна богиня. Рослинна символіка також вказує на зв'язок уявлень про потойбіччя з образом Великої Богині. Наприклад, дуже часто цвинтарі засаджують березами. Білий колір беріз символізує їх приналежність до Богині, крім того сама Богиня уявлялася як дерево. Береза на цвинтарі виступає для померлих своєрідним «місточком на небеса».

Встановлено, що кольоровий код, застосований у поховальних обрядах, може свідчити про концепцію, згідно якої тіло має розкластися до початкових елементів (система «великих елементів» Античної Греції, Тибету, Індії, Давніх Китаю, Японії), або про основний діючий першоелемент у поховальному обряді (вогонь, вода, земля). Для інтерпретації символіки кольору слід уточнити набір першоелементів та співвідношення між кольором та певною стихією в залежності від культурного контексту. Приміром, у тибетській системі першоелементів вода співвідноситься з білим кольором, а в давньокитайській – з чорним і т.п. В китайській, японській системах першоелементів відсутня стихія «повітря» і «ефір» (простір), натомість мають місце стихії «метал» і «дерево».

Здійснено аналіз застосування певного кольору чи комбінації кольорів у поховальному обряді щонайменше у чотири різні способи. Колір окремих ритуальних атрибутів виступає як вказівка на приналежність до потойбічного світу чи божеств/бога, які його населяють. Колір виконує захисну функцію, яка може розумітися подвійно. Як захист небіжчика від небажаних впливів представників «іншого» світу. Як оберіг живих людей від усіх проявів феномену смерті, в тому числі, й від «повернення» покійного до світу живих. Також певним кольором може відмічатися ритуальна жертва богу/богам потойбіччя.

Колір активно фігурує в антропоморфній символіці (тіло людини та окремі його частини). Причому, актуальність антропоморфної символіки простежується і

в контексті архаїчних, язичницьких вірувань, і в - монотеїстичних релігіях та буддійській традиції. Символіка тіла в релігійній практиці і на зображувальному рівні інтерпретується при цьому як багаторівнева.

Вказано, що символіка тканин та вбрання є тісно пов'язаною з символікою тіла. Одяг є важливим культовим/емблематичним атрибутом всіх релігійних традицій. А в християнській традиції реліквії тіла часто замінюються реліквіями вбрання (риза та пояс Богородиці, плащаниця Христа та ін.). У релігійній практиці символічного вжитку тканин першочергового значення набуває їх забарвлення. Дуже часто певний колір чи кольорова комбінація визначають символічний смисл елемента одягу чи тканин. Це той випадок, коли в релігійному символі колір, а не предмет, виступає на перший план.

Продемонстровано, що символіка тканин і вбрання посідає чільне місце в контексті «літургії кольору». За допомогою кольору ритуальної атрибутики артикулюється простір і час, виокремлюються «актори» і зони, задається ритм, розставляються акценти ритуального дійства. «Нерухомі» фарби, якими вкриті стіни, підлога, стеля, вітражі, скульптурний декор, вступають у взаємодію з «рухомими» кольорами культових предметів і вбрання, літургічних книг, тимчасових прикрас (переважно із тканин), приурочених конкретному святу. В контексті літургії кольору активізуються його синтаксична і ритмічна функції.

Змістовно висвітлено кольорово-символічний аспект взаємовідношення принципів «чоловіче» й «жіноче» в релігійному вимірі: чергування та взаємопідкорення стихій в давньокитайській традиції; культове поєднання червоного/чоловічого (вогонь) та синього/жіночого (вода) у віруваннях окремих народів (Давні Греція і Рим, перси, росіяни та ін.); поєднання червоного/чоловічого і білого/жіночого в архаїчних віруваннях європейсько-передньоазіатського регіону та в культовій практиці шаманізму; символічне поєднання червоного/чоловічого і чорного/жіночого в китайській традиції та ін.

Набір семантичних значень кількох кольорів, які функціонують у релігійній символіці певного соціуму/культури, у випадку розширення кольорового діапазону може розподілятися на додаткові кольори. Наприклад, триполюсна

система - біле, чорне, червоне, в якій білий протиставлявся червоному і чорному, була пануючою для західноєвропейських країн до середини доби Середньовіччя. Починаючи з XII ст. усталена кольорова тріада доповнюється синім, зеленим, жовтим. При цьому збереглася наступна тенденція до групування кольорів: жовтий/білий, червоний, зелений/синій/чорний. Відповідно, у літургії та іконографії спостерігається тяжіння жовтого до білого, а зеленого, синього – до чорного.

Приклад зворотного процесу прослідковується в культурно-релігійному просторі Японії. Принцип зведення семантики багатьох кольорів до кількох або до одного є перехідною ланкою до принципу монохромності. Явище монохромності простежується в ісихастському напрямі руського іконопису, у християнському чернечому побуті, в церковному оздобленні протестантської традиції, у мистецько-релігійному синкретизмі Далекосхідного регіону. При цьому актуалізується не лише виразність символічних форм, але й виражальний потенціал кольору. В одному чи двох кольорових тонах передаються значні пласти символічно навантаженої інформації.

3.2. Інтровертивні прояви переживання кольору в релігійних практиках

У християнських духовидців – світ видінь божественного царства сповнений кольору. Показово, що описи яскравих кольорових образів набагато раніше зустрічаються у провидців, які переказують про побачене у божественному царстві, ніж у поетів і письменників давнього світу [41, с.80].

Кольороозначення, що зустрічаються у видіннях, мають предметне значення. Вони є суттєвими елементами і характеристиками духовної предметності світу божественного [41, с.87].

Особливості християнських видінь Е. Бенц характеризує наступним чином: саме видіння не розгортається перед провидцем, на зразок фільму чи вистави – містик є «співучасником дійства», він перебуває «в ситуації»; образи і предмети саморозгортаються у видінні, вони самі витлумачують своє значення (дане

зауваження стосується і кольорів) [41, ст.83]. Самовитлумачення видіння є його сутнісним моментом, а його елементи: кольори, вогонь, ступені яскравості, матеріали – несуть духовне значення [41, ст.84]; у численних видіннях (особливо це стосується старозавітних божественних одкровенень, Апокаліпсиса св. Іоанна) кольори, як правило, передаються посередництвом опису дорогоцінних каменів, металів, квітів; вже у самому означенні кольорів дається чітка характеристика якості і цінності [41, ст.83]. Часто видіння сповіщає про себе через слухове сприйняття. А характерною рисою екстатичного видіння є «виключення фізичної можливості зорового сприйняття», видіння розгортається перед «внутрішнім поглядом» [41, с.81]. Важливим моментом є те, що побачене інтерпретується не самим провидцем, а образами видіння (зміст саморозгортається). При цьому містик, як правило, спантеличений, він сам не розуміє суті того, що репрезентується [41, ст.85]. Таким чином, виключається акт «свавілля» у тлумаченні побаченого.

Теологія кольору значною мірою розвивалася під впливом духовних практик (медитації, молитви, видінь). У католицькій традиції приклади найбільш яскравих, сповнених символізму, видінь пов'язуються з іменами Хільдегарди Бігненської (1098-1179), Біргітти Шведської (1303-1373).

Е. Бенц передає детальний опис яскравого видіння Хільдегардою Бігненською образу Церкви [41, С.87-92]. Сніжно-біле світіння від верхівки голови до шиї жінки (образ Церкви) символізувало апостольське вчення. Апостоли прикрасили голову церкви світлом вчення (проповіді створили основу для побудови церкви).

Коло червоного світла від шиї до лона – символізує досконалість душ, їхню самодисципліну, велику пристрасність з якою душі «скуштували божественної насолоди» [41, с.89].

Непокрита голова дівочої фігури та темне, майже чорне волосся, вказують на незламність духу та страждання, що їх зазнає церква у процесі боротьби з нашестями темряви. Червона до п'ят туніка з численними складками символізує постійну виснажливу добродієсну працю [41, с.90].

Заслуговує на увагу ще одне видіння (сповнене барви) Хільдегарди, яке одна черниця зафіксувала на медитативній картині: «Вона побачила «надприродне світло» в якому з'явився сапфірово-синій людський образ в червоному пламенючому вогні. В центрі зображена синя діафонічна (та, що просвічується) фігура людини, яку освітлює червоно-золоте вогняне коло. Червоно-золоте коло, в свою чергу, оточене колом потужного світлого полум'я, його передає сріблястий колір – це «надприродній колір» у видінні. Створюється враження, що людська фігура, оточена концентричними енергетичними колами. Світло в картині приходить зі сфери ще більш глибокого синього кольору (неба). Це область трансцендентного. Все зображення оточене зеленою рамкою, яку утворює орнамент. Для Хільдегарди фон Бінген це «*benedicta viriditas*», зелена сила космосу, яка ідентична для неї силі Божественного творіння. Сапфірово-синя фігура людини посередині випромінює небесне світло і небесну силу. Вона виступає із центру картини, простягає назустріч глядачу руки і благословляє. У погляді і жесті відчувається певна дистанція. Це повітряне видіння являлось Хільдегарді тричі». Сама Хільдегарда вважала, що сапфірово-синя фігура – це образ Христа [239].

На мініатюрі одного з рукописів Хільдегарди в зеленому вбранні представлена Любов – основоположний принцип світобудови і головний сенс її буття. Фігура Любові розміщена в центрі кола, яке символізує всесвіт [24, с.68]. П. Флоренський відзначає, що зеленим символізується «райський аспект буття Софії, Премудрості Божої в якому ще відсутнє пізнання добра і зла» [352, с.315].

У праці Хільдегарди «*Liber vitae mentorum*» дається опис видіння хтивості в образі жінки з вогневидним волоссям та очима білими, як крейда. На ногах - було біле взуття, настільки слизьке, що в ньому неможливо було ні йти, ні стояти. В даному випадку білий колір та колір вогню (які, зазвичай, асоціюються з чимось позитивним) вказують на падіння добра [325]. «Брудним» білим відтінком зображується смерть (блідий).

У видінні св. Біргітти три кольори (сніжно-білий, сонячно-золотий, трояндово-червоний) відображають таїнство божественної Трійці. В явленні

ореолу Господнього постають три кольори у русі (схожі на потоки сонячних променів), але вони не розділені на окремі області. Кожен з кольорів присутній у двох інших: три в одному і один в трьох. Далі з'являється книга божественного одкровення. Вона написана не чорнилами, а сповнена слів, що промовляють. Ці слова відразу здійснюються. Книга не читається послідовним розбором літер. Зміст книги послідовно розкривається і виливається назовні кольорами божественного вбрання (слово Боже розкривається у кольорі) [41, С. 94-95].

Кольоросимволами пронизані твори ще однієї середньовічної візіонерки Мехтхільди Магдебургської (бл. 1207 – 1282/1294 рр.). У видінні з'являється образ прекрасної небесної діви (подібно до видіння Хільдегарди). Через споглядання цієї діви розкриваються інші смисли та образи. Зокрема, образ Святої Трійці постає у біло-зелено-золотому кольорі, де білий асоціюється з Отцем, зелений – із Сином, а «ніжне сонце» - Святий Дух. Зелено-білі лілії на її чолі вказують, що діва – «мати вдів», «подруга всіх одружених», «слава всіх дів» [71, с. 36].

В містичному видінні Юліани Норіджської (бл. 1342 – 1416/1429 рр.) господар у синіх шатах, що самотньо сидить на недоглянутій безплідній землі, - образ Бога Отця. В даному випадку підкреслюється уподібнення Бога Отця матері (образ Бога у видінні копіює поширену іконографію Мадонни тих часів, наприклад Вілтонський диптих). Синє вбрання Богородиці символізує вірність. Паралелі між цими образами Діви Марії та Бога Отця виявляються й у роботі Робера Кампена «Свята Трійця» [400, с. 44]. У видінні св. Афанасія (X ст.) Діва Марія з'являється під блакитним покривалом [354, с. 573].

За часів християнського середньовіччя люди, які являлися в синьому чи блакитному, вважалися такими, «які знають істину про небесне». Їх каменем був прозорий сапфір, крізь який проникають небесні сили.

Символіка сапфірово-синього кольору бере початок з глибокої давнини. Сапфір – це дорогоцінний камінь, який необхідно взяти для спорудження небесного Єрусалиму. У синьому гімантії, яким покриває і оберігає віруючих, зображується Діва Марія як заступниця. Синій гімантії як символ зв'язку з

«Царством небесним» характеризує Ісуса Христа. Його апостоли і послідовники також часто зображуються у синіх одяжах. Концентричні кола синього кольору різних відтінків представлені мандорлами в християнському іконописі [24, с. 215; 400, с. 44].

Якщо предметом видіння виступають сцени з небесного чи духовного світу, то кольори показуються завжди чітко, яскраво, репрезентують конкретний сенс. У видіннях Господа, божественне світло, як правило, недоступне духовному погляду. Господь являється або за завісою вогняної хмари, або (якщо Бог являється через колір) у вигляді веселки [41, с.92].

Варто зауважити, що поняття "веселки", що неодноразово згадується у Святому Письмі неоднозначно інтерпретується. Приміром, у видінні Господа Ізекеїлем, веселка представляла подобу слави господньої (Єзек. 1:28): "Немов веселка, що видніється у хмарах дощового дня, так виглядав навколо блиск той. Так виглядала слава божа", в рос. перекл.: "В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя". В Апокаліпсисі Іоанна (Апок. 4:3): "І цей сидячий був подібний з вигляду до каменя яспіса і сардія, і райдуга навкруг престола, подібна виглядом до смарагду", рос. перекл.: "и Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду"[42]. О. Селас, аналізуючи символіку кольору в ісихастському іконописі, звертає увагу на згадку про дугу зі смарагду та про яспіс, сардіс та висуває власну гіпотезу інтерпретації сюжету "Спас у Силах" [303].

Для порівняння, веселка, що її Бог показує Ною після потопу на знак угоди в (Бут. 9:13,14): "мій лук покладаю я в хмарах, і він буде знаком союзу між мною і між землею. І буде, що як наведу я хмари над землею, зявиться лук у хмарах", а в рос. перекл.: "Я полагаю радугу Мою в облаке, чтоб она была знамением завета между Мною и между землею"[42]. В українському перекладі внизу сторінки у зносці уточнюється "Лук - райдуга, веселка" [298, с.10].

Порівнюючи вищенаведені цитати з мозаїками та фресками, переконуємося, що інтерпретувати "веселку" однозначно неможливо. Мозаїка зображує фігуру молодого Христа в круглій мандорлі, оточеній чотирма "тваринами" з видіння

Єзекиїла, він сидить на "веселці". В.Н. Лазарєв висуває гіпотезу, що це сюжет - "Христос як джерело води святої" (Хосіос Давид, Салоніки, Греція, V - VI ст.) [165, с.31]. Привертає увагу розкладка кольорів у "веселці" згори вниз: блакитний, зелений, жовтий, білий, рожевий, червоний. Тобто, по центру "веселки" біла смуга, по обидва боки від якої вгору йде жовтий, зелений, блакитний, а вниз - рожевий, червоний.

Коли йдеться про сюжет "Вознесіння", то у відомих нам зображеннях фігура Христа, що сидить на "дузі". Дуги зазвичай одноколірні, але бувають різних відтінків та у кілька смуг: білий (мандорла наскрізна, білий центр вказує на райське світло) (храм св. Софії, Фесалоніки, Греція, IX ст.); блакитний (фреска купола церкви Св. Димитрія в Пече, Косово, Сербія. XIV ст.); зелений, три смужки (купольний розпис, Мирожський монастир у Пскові, XII ст.); темно-червоний (фреска купола Георгіївська церква, Стара Ладога, XII ст.), темно-червоний, дві смужки (церква Богоматері Пантанасси, Містра, Греція, XVст.). Коментар до сюжету в Діяннях апостолів (1:11): "Оцей Ісус, який від вас взятий був на небо, так само прийде, як його ви бачили відходячого на небо". Тобто, подібним чином відбудеться Друге Пришестя, видіння якого подається в Апокаліпсисі (4:3).

Кольорова символіка Нового Завіту найяскравіше представлена у описі апокаліпсичного дійства. В Одкровенні Іоанна (12:3,7,9): «І друге знамення явилось на небі: ось великий червоний дракон з семи головами і сімдесятьома рогами і на голові його – сім діадем. І трапилася на небі війна: Михаїл і Ангели його воювали проти дракона. І повалено було великого дракона, древнього змія, іменованого дияволом і сатаною, що спокушав увесь всесвіт, повалено було на землю, і ангелів його повалено разом з ним» [43].

«І побачив я небо відкрите, і ось - кінь білий, і той, хто сидить на ньому, називається Вірний та Істинний, який праведно судить та воює. Очі у нього як пломінь вогняний і на голові його діадема. Він мав ім'я написане, яке ніхто не знав, крім Нього Самого. Він був у одязі, обагряненому кров'ю. Ім'я Йому:

«Слово Боже». І воїнство небесне слідувало за Ним на конях білих, вбране у вісон білий і чистий» (Апокал., 19:11-14) [43].

«І побачив я великий білий престол І Того, хто сидить на ньому, від обличчя Якого тікало небо і земля. Той, хто сидить, був подібний до каменю яспису і сардису; і веселка навколо престолу, виглядом подібна до смарагду. І навколо престолу двадцять чотири престоли; а на престолах бачив я двадцяти чотирьох сидячих старців, вбраних у білі одежі і мали на головах своїх золоті вінці» [43].

«І я бачив, що Агнець зняв першу із семи печаток, і я почув одну з чотирьох тварин (тріумфуюча римська імперія). Я подивився, і ось кінь білий, і на ньому вершник, що має лук і даний йому вінець.

І коли він зняв другу печатку, я почув другу тварину (громадянська війна). І вийшов другий кінь, рудий; і тому, хто сидить на ньому, дано було забрати мир із землі, і щоб вбивали один одного; і даний йому великий меч.

Коли він зняв третю печатку, я чув третю тварину. Я подивився, і ось кінь вороний; на ньому вершник, який має міру у руці своїй (голод). Коли він зняв четверту печатку, я чув голос четвертої тварини. І подивився я, і ось кінь блідий, і на ньому вершник, ім'я якому «смерть»; і пекло слідувало за ним; і дана йому влада над четвертою частиною землі – умертвляти мечем і голодом, і мором, і звірами земними.

Коли він зняв п'яту печатку, я побачив під жертвником душі вбитих за Слово Боже і за свідчення, яке вони мали. І дано було кожному з них одежі білі, і сказано їм, щоб вони заспокоїлись ще на малий час, поки брати їх, які як і вони будуть убиті, доповнили їх число. Велика кількість людей, яку ніхто не міг порахувати, зі всіх племен і колін, і народів, і мов стояла перед престолом і перед Агнцем в білих одежах з пальмовими гілками в руках своїх (святкові білі одежі і пальмові гілки – це атрибути свята Кущів, у пророка Захарії це свято пов'язується з добою пришествя Месії) – це ті, які прийшли від великої скорботи; вони омили одежі свої і обілили одежі свої Кров'ю Агнця.

І звільнено було чотирьох Ангелів, приготованих на час і день, і місяць, і рік для того, аби умертвити третю частину людей. Так бачив я у видінні коней і на них вершників, які мали на собі броні вогняні, гіацинтові і кольору сірки.

І повів мене дух у пустелю; і я побачив жінку, що сиділа на звірі багряному. І жінка одягнена була в багряницю, прикрашена золотом, дорогоцінними каменями і перлинами; і тримала золоту чашу в руці своїй, сповнену гидотами і нечистотами блудодійства її; і на чолі її написано ім'я: таємниця, Вавилон великий, мати блудницям і гидотам земним» (Апокал., 17:3-5) [43].

О. Мень дає коментар на останні вірші: «Червоний колір, багрянець зажди означав багатство. Пурпур – дуже надійна червона фарба, добувалася у Фінікії з певного виду молюсків, і використовувалася лише для пофарбування царських шат. Червоний, багряний звір – символ влади, царства і він переповнений «іменами богохульними».

Зовнішній блиск імперії приховує її гріховну сутність. Жінка, одягнена у порфір та багряницю із золотою чашею в руках, символізує лжецеркву. Цей образ протистоїть «жінці, вбраній у сонце» (Откр., 12:1). Вона лише уподібнюється до священнодіючої церкви. Золота чаша в руках уподібнюється євхаристичному потиру (чаша для причастя). Ми бачили страшну картину гибелі блудниці, «Вавилона», яку втілювала тоді Римська імперія. І ось її антипод – Церква, Наречена Христа. Вавилонська блудниця була одягнена в гидоти, а не лише в дорогоцінні шати, подібно до того, як помпезно одягається будь-яка багата цивілізація. Між тим Церква Христова, одягнена в чистий вісон (дорогоцінна тканина, але дуже проста, біла, чиста без зайвої пишності)» [203].

Щоб висвітлити особливості функціонування феномену кольору у східних медитативних практиках, слід зробити попередні зауваження. Буддизм як система (складна і багатопланова) функціонує на кількох рівнях: суто рефлексивному, споглядальницькому, культовому і дисциплінарному. Рефлексивний рівень демонструє можливості набування мудрості (*упайя*), "реалізованих адептами різних шкіл буддійської традиції. Споглядальницький рівень виявляється у функціонуванні різноманітних йогічних психотехнік занурення у вчення Будди.

Дисциплінарний рівень фіксується у наявності норм поведінки (*віная*) і певних обітниць (*шила*). Про культовий рівень буддизму свідчать численні та варіативні практики, обрядові дії та церемонії" [295, с. 29].

Феномен кольору в буддизмі доречно розглядати в світлі різноманітних форм інтенціоналізації. Інтенціоналізація при цьому розуміється як спекулятивна складова буддійського ритуалу поряд з актуалізованою формою ритуалу – рітемою (ритуальна дія). О. Сарапін зазначає, що в традиції тибетського буддизму інтенціональній складовій відповідає уявлення про *монта*, тобто намір людини щось реалізувати. У санскритському лексиконі є термін *сандхая*, що означає «мати намір», «націлюватись на» та ін. Йдеться про мисленнєве чи споглядальне передування ситуації включеності у культові дійства. При цьому буддист в процесі актуалізації рефлексивного підґрунтя включеності намагається пов'язати свої наступні ритуальні дії з тим, що повинно бути упорядковане, узгоджене з принциповими положеннями Вчення.

До різноманітних форм інтенціоналізації можна віднести способи візуалізації подоби божества (описані в *садханах*), процес конструювання мандали, відчуття присутності різноманітних божеств в різних частинах свого тіла, практика «думання про Будду» (*буддханусмріті*, або япон. «*нембуцу*») чи перебування тантристів у трансі (*самадхі*) [295, С.32-33]. У вказаних формах інтенціоналізації важливу роль відіграє колір.

Феномен кольору займає чільне місце у тантричних практиках. За визначенням, тантризм – це напрям релігійної думки та практики, що склався у межах буддизму, індуїзму, в якому пропонувався новий шлях до «звільнення» (*мокша*, *нірвана*), заснований на містичній інтерпретації божественної творчої енергії (*шакті*). Зазнав поширення в Індії, Непалі, Бутані і особливо в Тибеті (*ваджраяна*) [182]. Тантризм виникає в Індії починаючи з V ст., хоча має давні корені, що сягають первісних культур з розвиненим культом плодючості та богині-матері. На відміну від аскетичних практик інших релігійних традицій тантризм базується на необхідності максимальної активізації внутрішніх потенцій

тіла. Тіло постає серцевиною духовних сил, головною метою та інструментом «звільнення».

Тіло є реальним не тому, що створене богом, а тому, що містить бога і весь всесвіт (мікрокосм). Інтерес до тіла як вмістилища вічного пояснює захоплення тантристів алхімією та різними способами продовження життя. Йога – практика тантризму. Йога та різні магичні ритуали покликані вивільнити природню енергію людини. Мета тантричної садхани («здійснення») полягає в трансценденції будь-якого «конкретного» досвіду і перетворенні фізіології в літургію.

У тантричному буддизмі усвідомлення шуңї (пустоти) - це вже не інтелектуальна операція, не передача ідеї, а – переживання істини. Це останнє зауваження є ключовим в контексті нашого дослідження, оскільки у переживанні актуалізується колір.

Одним з головних положень Ваджраяни (буддійський тантризм) є тезис про неподвійність, тотожність тіла і свідомості. Свідомість займає центральне місце у вченні Ваджраяни: сансара і нірвана – два стани однієї й тієї ж свідомості, пробудження - це осягнення природи свідомості як такої. Ця свідомість проголошується тотожною (*адвая*) тілу та єдиносутнісна з ним. Звідси – прагнення тантричного йогіна працювати не лише зі свідомістю, а з – психофізичним цілим організмом, неподвійного за своєю природою [339, с. 380]. Серед найвідоміших тантричних методів є візуалізація (будди, бодхісаттв, дакіні і т.п.).

Щоб змістовно розкрити деякі аспекти кольоровжитку в буддійській релігійній практиці, звернемося до праць Р. Біра, Л. А. Говінди, У. Санхаракшита, М. Еліаде.

У тантрі досить часто згадуються кольори для того, аби нагадати, що все, що ми сприймаємо має колір, або переживається як дещо, що має колір, як зауважує У. Санхаракшита. Оскільки все у всесвіті не просто має колір, а - «світиться певним кольором», воно здійснює на нас емоційний вплив. У Тантрі всі кольори співвідносяться з матеріальними речами, п'ятьма елементами, чотирма континентами, з шістьмома світами і магичними ритуалами. Поглиблюється

тантричний кольоровий символізм за рахунок зіставлення кольорів з тілесними формами будд і бодхісаттв, які символічно представлені у традиційному і тантричному буддійському мистецтві [288].

П'ять органів тіла співвідносяться з п'ятьма першоелементами (земля, вода, вогонь, вітер, ефір), а кожен першоелемент, в свою чергу, - з особливим містичним складом та дхараною, яку очолює певне божество. Виконуючи певну медитацію, йогин набуває влади над конкретним елементом («Йогататтва-упанішада») [393].

Заслуговує уваги багаторівневий символізм кольору в контексті опису «внутрішнього підношення», що входить до всіх практик Аннуттарайоги-тантри. «Внутрішнє підношення» складається з візуалізації підношення внутрішніх субстанцій тіл, людей і тварин. Освячення внутрішнього підношення, яке візуалізується, символічно охоплює весь етап зародження а також етап завершення Вищої йога-тантри. В символізмі етапу зародження мандала вітру, мандала вогню, чаша з черепа (в якій знаходяться субстанції, які плавляться й перетворюються на рідину) означають чотири елементи – вітру, вогню, землі, води. Три відтяти голови, пофарбовані у білий, червоний, синій кольори, постають з трьох складів Ом А Хум і символізують тіло, мову, ум йогина. Ці три основи необхідно очистити й трансформувати у три ваджри пустотного тіла, чистої мови, вічного блаженства ума. Білий склад А, з якого виникає чаша, символізує пустотність, а сама по собі чаша з черепа символізує велике блаженство. Білий колір зовнішньої поверхні чаші представляє білу бодхічітту батька, а червоний колір її внутрішнього боку – червону бодхічітту матері. Єдиний шов чаші з «єдиного» черепа символізує нероздільність методу і мудрості, співчуття і умиротворення, форми і пустотності.

Породження п'яти нектарів і п'яти видів м'яса зі складів, які утворені першими літерами санскритських назв цих речовин, символізує те, що всі ці субстанції існують лише за умови означення і виникають завдяки концептуальному мисленню. П'ять нектарів символізують п'ять будд і п'ять психофізичних сукупностей (санкр. скандх), які необхідно очистити. Людські

фекалії символізують Вайрочану, зір, скандху форми. Амогхасіддхі представлений кістковим мозком, або «плоттю» (санскр. мамса), чуттям дотику, скандхою наміру чи волі. Сім'я представляє Амітабху, смак, скандху сприйняття або розрізнення. Кров представляє Ратнасамбхаву, нюх, скандху відчуття. Сеча представляє Акшобх'ю, слух, скандху свідомості. П'ять видів м'яса символізують п'ять матерів чи дружин п'яти будд, п'ять елементів, п'ять трунків.

На етапі завершення мандала вітру символізує вітер, що очищує низ під пупком. Мандала вогню символізує внутрішній вогонь, що знаходиться у пупочній чакрі. Три відтяти голови, пофарбовані в білий, червоний, синій кольори, символізують три знаки білої видимості, червоного зростання і чорного переддосягнення, які виникають як п'ятий, шостий, сьомий знаки у процесі вмирання (коли вітри розчиняються в центральному каналі). Тріпотіння червоних стягів з обох сторін мандала вітру символізують концентрацію вітру, який очищує вниз і примушує палати вогняну мандалу. Остання, здіймаючись вгору, розчиняє вітри в центральному каналі викликаючи при цьому переживання трьох знаків білої видимості, червоного зростання, чорного переддосягнення. Біла чаша з черепа, яка вивищується над трьома відтятими головами, символізує ум ясного світла, переживання якого виникає як восьмий завершальний етап процесу вмирання після того як вітри повністю розчинилися в центральному каналі. П'ять нектарів і п'ять видів м'яса представляють п'ят нечистих, отруєних сукупностей і елементів, які трансформуються в п'ять будд і п'ять матерів через медитацію на ясне світло [44, С.357- 365].

Тема кольору розгорнуто постає у світлі йогічних практик пізнього буддизму [393]. В праці «Йога: безсмертя і свобода» йдеться про те, що тіло, утворене п'ятьма скандхами, є доступним для погляду завдяки тому, що має форму (рупа означає в тому числі «колір»). Через рупу тілесна форма доступна для сприйняття. Коли йогін практикує сан'яму на тілесній формі, він руйнує сприйнятливність кольору, рупу, тобто причину сприйняття тіла. Таким чином, коли можливість сприйняття припинена, йогін стає невидимим (світло очей іншої людини не

вступає в контакт з тілом, воно зникло). Це приклад пояснення йогічних феноменів у світлі теорії перцепції (М. Еліаде).

Роль кольору в буддійській йозі прослідковується в книзі «Підручник йоговачари з індійського містицизму як практикум для буддистів» (далі - «Підручник»), яку аналізує М. Еліаде. Сам текст має схематичний характер і є заплутаним для розуміння, складений невідомим автором приблизно між XVI та XVII ст.

В тексті йдеться про ускладнену медитацію на основних «елементах». Посвячений повинен споглядати один за одним «елементи» вогню, води, землі, повітря. Кожне споглядання, крім попередніх сходинок, передбачає три основні: вступ, перебування, екстаз.

Кожній сходинці властивий відповідний «колір», тобто аскет переживає особливі кольорові відчуття, що водночас засвідчують та стимулюють медитацію. Ці «ментальні форми» виникають у нього завдяки концентрації на кінчику носа. Потім адепт має «примусити перейти» їх у «центри» пупка та серця.

Після налаштування дихання та свідомості в адепта мають з'явитися два образи. Після того, як нечіткий образ розвіявся, виступає ясний очищений образ, через нього проступає елемент вогню. У даній медитації Екстаз має колір вранішньої зорі, Перебування – колір золота, Вступ – колір сонця, що піднімається на сході. Розвиваючи ці три мислеформи елементу вогню, адепт має перемістити їх від кінчика носа в серце, потім в область пупка.

Закінчивши медитацію на елементі «вогонь» (теджодхату), йогин переходить до медитації на елементі «вода» (аподхату виражає ідею зчеплення). В цій медитації колір повного місяця – для екстазу, колір лотоса для – перебування, колір жовтої квітки - для вступу.

В наступній медитації, на елемент «повітря» (вайодхату виражає ідею рухомості) колір екстазу – як у сонця опівдні, колір перебування – помаранчевий, колір вступу – індиго.

Кожній медитації властивий свій вид екстазу: споглядання теджодхату – «миттєвий екстаз» (кханіка-пітті), аподхату – «протікаючий екстаз» (оккантіка-пітті), вайодхату – «рухомий екстаз» (уббега-пітті) і т.д.

Послідовно здійснивши медитації на елементах, адепт робить спробу споглядати всі чотири елементи відразу. Потім - кожен з них у зворотному порядку і т.п.

Загалом в «Підручнику» міститься багато видів медитацій: на диханні, на темі щастя, п'ятиджханах, на відштовхуючих речах, касіне, частинах тіла, чотирьох безмірних (брахмавіхари) і т.п. Кожна з цих медитацій, в свою чергу, поділяється на кілька стадій. А кожна стадія пов'язана зі своїм особливим кольором, чи використовує колір, що притаманний медитаціям на елементах.

В «Підручнику» значна увага приділяється кольоровим відчуттям. Кожна медитація здійснюється (і верифікується) на основі візуалізації практикуючим відповідного кольору.

Крім того, адепт розглядає ці хроматичні об'єкти самі по собі: відсуваючи їх від тіла спочатку на відстань витягнутої руки, потім на кілька кілометрів й навіть на відстань «як до гори Меру», фіксує їх у особливих центрах і т.д.

Значення, яке надається цим центрам (у «Підручнику»), на думку Еліаде, свідчить про певний тантричний вплив, хоча еротичні елементи є повністю відсутніми. Містична фізіологія обмежується «центрами» та візуальними переживаннями. Аудіальний досвід при цьому має меншу вагу. У медитаціях темами досвідів виступають буддійські догмати та істини, в них «входять», вони створюють «певні стани». На початку кожної медитації аскет звертається до Будди, віддає себе на його милість і т.п. [393].

Буддійські монахи, що практикували йогу, використовували різні предмети для фіксації уваги. Такими були касини – предмети для медитації, відомі задовго до буддизму. В подальшому касини відіграли значну роль в тантризмі.

У викладі Еліаде, будь-який об'єкт, феномен може слугувати касиною: промінь світла, що спостерігається з темної кімнати, глечик з водою, грудка землі і т.п. В процесі медитації практикуючий досягає повного співпадіння своєї

свідомості з об'єктом, тобто він концентрує ментальний потік на одному місці, що припинає інші види психічної активності. Ця техніка є популярною на Цейлоні та в Тибеті.

Слово «касіна» означає цілісність, повноту, тотальність. У Вісуддхімазі під касинами розуміються штучні прилади у вигляді дисків певного кольору, на які слід довго дивитися для зосередження. Але в суттях термін «касіна» вживається виключно в контексті опису глибоких медитативних досягнень. Тут не має жодного натяку на певне приладдя чи вид практики [128].

Вісім сфер, які слід подолати – це попередні етапи досягнення медитативного сприйняття тотальностей (касіна). Чотири з восьми сфер позначаються як «блакитна», «жовта», «червона», «біла» [2].

Буддисти надавали вагомості безпосереднім об'єктам для медитації (касінам), «елементам» та їхнім «образам», «центрам», «кольорам» і т.п. З точки зору, Еліаде, це виражає зусилля поєднати в цілісному конкретному досвіді всі медитативні переживання.

Концентрація являє собою наполегливу спробу редукування усвідомлення реальності світу до певного ізолюваного фрагменту. Але від цього фрагмент не стає менш реальним. Цей фрагмент «засвоюється» як такий, особливо ті його частини, на яких концентруються і які певною мірою виражають реальність всього світу.

Значення зовнішніх об'єктів завжди є вторинним і досвід відбувається лише в межах свідомості. В Індії робота над свідомістю не означає ізоляції від реальності (занурення у мрії чи галюцинації), навпаки, вона дає безпосередній контакт із життям, зміцнює шлях у конкретне. Медитувати – означає сягати реальності, що недоступна звичайній людині [393].

Теоретичне осмислення феномену кольору у праці «Творча медитація та багатомірна свідомість» [81] здійснює Лама Анагаріка. Він обстоює позицію, згідно якої найпростіша форма і колір є гіпотетичними ключами для розуміння нашого тривимірного світу та природи нашого розуму. Все багатоманіття форм і кольорів цього світу можна звести до трьох основних форм (сфера, циліндр, куб)

та кольорів (червоний, жовтий, синій). Даний факт є вказівкою на внутрішній порядок, що пронизує множину зовнішніх феноменів.

Фундаментальна трансформація сенсу та значення чистих елементів форми відбувається при додаванні кольорів. Останні не лише визначають емоціональну атмосферу картини чи внутрішнього бачення, але й відкривають новий вимір.

Три евклідові виміри простору являють собою три, спрямовані назовні, рухи. Кольори та тональні значення спрямовані всередину. Тим самим вони утворюють простір, де речі існують не просто поряд одна з одною, але й – всередині одна одної. У кольоровому просторі речі взаємопроникають, при цьому не руйнують і не знищують одна одну. Наголошується, що колір і звук (музика) – є безпосередніми вираженнями психічних переживань, які неможливо повноцінно охопити, визначити чи виразити за допомогою інтелекту.

На плані вираження чисті абстрактні форми апелюють до інтелекту, а кольори – до відчуття. Подібно до форми інтелект визначає і обмежує. Колір дає відчуття, теплоту життя, емоції, нюанси досвіду (переживання), які оминає інтелект. Відповідно перевагою форми є ясність, чіткість, логічність, а перевагою кольору – глибина, яка властива відчуттям. Отже, колір виявляє дещо, притаманне внутрішній природі чи емоціональному значенню форми.

Три основні кольори, на думку Лами Анагаріки, розвиваються в парах протилежностей, що обумовлюють та взаємодоповнюють один одного. Активними вважаються червоний, помаранчевий, жовтий, а пасивними – синій, зелений, фіолетовий.

Розрізнення між активністю червоного і жовтого можна виразити (за Говіндою А.) через розрізнення вогню і світла, матеріального і нематеріального, через емоціональну та інтелектуальну діяльність. Активність вогню відчувається більш інтенсивно, навіть, тілесно. Активність світла – це випромінювання подібне до діяльності свідомості.

Помаранчевий, утворений від злиття вказаних активних кольорів поєднує притаманні їм якості: тепло і світло (у фізичному світі), відчуття і знання (в сфері

людської психіки). Саме тому помаранчевий у різних релігійних традиціях використовується для характеристики атмосфери, яка оточує святого.

Доповнюючий до помаранчевого – синій, єдиний первинний пасивний колір. Пасивність в даному випадку має позитивну природу. Він втілює космічну потенціальність, яка відрізняється від рослинної пасивності зеленого кольору.

Глибокий синій асоціюється з глибиною і чистотою простору, єдністю та безмежністю універсума. Тому він є символом метафізичної пустоти чи повноти-пустоти (шуньята) в буддизмі. А також – символом Вішну і Крішні, божественних втілень універсальної реальності в індуїзмі.

Червоний і зелений – це переважно кольори тілесної близькості життя в його теплокровному та рослинному аспектах. Ці кольори символізують творчі сили в неорганічному й органічному фізичному світі.

На психічному рівні зелений і червоний символізують відчуття (емоцію, пристрасне бажання, прагнення) та життєву гармонію (миролюбство, ненасилля, пристосованість).

Важливий момент, на який звертає увагу Лама Анагіріка: «кожна тантрична буддійська медитація починається з «генеруючого» стану (санскр. срішті-крама), в якому певні аспекти внутрішнього світу у формі архетипічних символів проявляються і візуалізуються. Після осягнення властивого їм (архетипам) універсального закону, ці аспекти розкладаються та реінтегруються в повноту-пустоту, з якої вони виникли. Без даного процесу реінтеграції (санскр. лая-крама) кристалізовані та ущільнені форми нашої об'єктивувальної уяви та світоуявлення ув'язнили б нас у нетрях застиглих фантомів (сансаричний світ ілюзії), в якому перестають протікати ріки життя, перетворюючись в застійну калюжу» [81].

Феномен кольору набуває значимості в контексті поділу нашого цілісного існування на чотири реальності, яке здійснює буддійська традиція: життя, вмирання і смерть, посмертний стан і народження знову. Ці «реальності» ще носять назву «Чотири Бардо»: «природне» бардо цього життя, «болісне» бардо вмирання, «світлоносне» бардо дхармати, «кармічне» бардо становлення [278].

Природне бардо життя триває від народження до смерті. У бардо життя входять ще два окремих бардо: бардо сну і сновидінь, бардо медитації. Ці два останніх доповнюють основи «Чотири Бардо».

Болісне бардо вмирання триває від початку процесу вмирання до моменту, який називається «внутрішнє дихання».

Світлоносне бардо дхармати охоплює посмертні сприйняття світіння (сяяння) природи ума, світлоносності чи «Ясного Світла», яке проявляється як звук, колір і світло. Кармічне бардо становлення зазвичай називається Бардо проміжного стану, яке триває до моменту, коли знову відбувається нове народження.

Всі бардо розглядаються як різні стани та різні реальності ума. Традиційне буддійське вчення покликане підготувати адепта до точного пізнання посередництвом медитації різних взаємопов'язаних аспектів ума та навчити вмільо входити в різні рівні свідомості. Існує чітке співвідношення між станами бардо і тими рівнями свідомості, які переживаються в циклі життя і смерті. По мірі того, як людина переміщується з одного бардо в інше (як в житті, так і в смерті) відбувається відповідна зміна свідомості, з якою є можливість ознайомитися та зрозуміти її шляхом духовної практики [278].

З буддійської точки зору, коли тіло помирає, свідомість (ум) вступає в бардо – стан між смертю і новим народженням, яке спричиняється кармічними схильностями набутими протягом життя [80, с.44]. Дії тіла, мовлення, думки – це наші основні засоби комунікації та трансформації. Беручи відповідальність за власні діяння тіла, думки, мови, людина оволодіває центральним стержнем буття [80, с.48].

Сама ідея смерті, вмирання, проміжного стану і переродження актуальна не лише наприкінці життя, але – в кожний момент нашого життя (в кожному денному циклі). Вважається, що свідомість кожного моменту – це продукт згасання і повторного виникнення свідомості попереднього моменту. Теперішній стан ума – це утворення, яке народжується зі смерті ума попереднього моменту. Для буддизму це важлива концепція, в якій пояснюється можливість

переродження. Завдяки постійній смерті і переродженню ума основа, яка змінюється і трансформується від моменту до моменту, здатна діяти в нашій особистості [80, с.50].

Смерть та вмирання з необхідністю входять в коло тем, яким буддизм приділяє значну увагу. Досвід смерті – це витоково внутрішній, психологічний феномен. По мірі того як тіло втрачає сили, людина переходить на більш тонкі рівні свідомості, а рівень духовної натренованості набуває вагомого значення [80, с.51]. Існує значний обсяг тибетських текстових матеріалів з приводу проблеми смерті та вмирання. Г. Мулін виокремлює серед них сім жанрів [80, С. 56-59]. Елементи, що мали стосунок до смерті, часто зустрічаються в буддійській іконографії. Даний прийом використовується не для того, аби нажахати людину, а – для нагадування про мінливість і конечність існування. Саме в цій перспективі, слід осмислювати свої вчинки та вибудовувати спосіб життя [80, с. 120]. Медитація смерті є важливою духовною практикою. Ми висвітливо тільки ті її аспекти, де фігурує феномен кольору. Кольоровідчуття, які переживаються у фазах передсмертного процесу, передаються кольороозначеннями у спеціальних текстах.

Наведемо приклад функціонування переживання кольору в бардо моменту смерті [65]. Бардо моменту смерті – це стан, що продовжується від моменту початку вмирання до моменту відокремлення душі від тіла. Після смерті душа на короткий час залишається в сердечному центрі, допоки відбувається процес ліквідації зв'язків з цим життям. Для цього згори спускається чисте біле світло (тиб. *dkar lam* – біле світло, білизна). Досвід, що переживається, називається «Білизна». Дана білизна символізує сім'я батька. Чисте біле світло пояснюється як біла бодхічїтта, що йде від головного центру до сердечного. Потім з області пупка підіймається темно-червона енергія (тиб. *dmar lam*; тут *dmar* – червоний, кров). Цей обов'язковий досвід називається «Червонота». Дана червонота символізує місячну кров матері, а чорний домішок у темно-червоному кольорі виражає мирські бажання людини. Так само як і біле світло, темно-червона енергія поглинається у сердечному центрі (дхарма-чакра, анахата-чакра). Таким чином,

карма, що відноситься до фізичного тіла, розпадається до першопочаткових елементів.

Але окрім карми, яка відноситься до генів, душі від народження притаманна карма, створена у минулих життях, вона впливає на людину протягом цього життя. В бардо моменту смерті ця карма також розпадається до фундаментальних елементів. З небес спускається шлях абсолютно чорного кольору (тиб. *pag lam* – чорне світло). Цей досвід називається «Чорнота». Чорнота символізує забруднену карму Світу Людей. Це світло також поглинається у сердечному центрі. Таким чином, коли вся карма людини розпадеться до фундаментальних елементів, зв'язок з цим світом обривається. Перебуваючи у бардо моменту смерті душа побачить сліпуче прозоре світло. Це ясне світло Дхармати. Тільки практикуючий високого рівня здатний поєднатися з ним і увійти у Світ Без Форм і отримати реалізацію будди у вимірі дхармакаї (санскр. *dharmakāya* – тіло закону). Така людина має досягнути досконалості в правильній практиці до смерті.

Найчастіше, це інтенсивне прекрасне світло шокує душі, лякає їх, викликає кому, стан повної відсутності свідомості. Поміж тим, якщо свідомість не розгублюється, але душа нездатна поєднатися з першим світлом (і увійти у Світ Без Форм), то через деякий час починає світитися майже прозоре сріблясто-біле світло. Якщо встигнеш поєднатися з цим другим світлом, «заскочити» в нього, то зможеш перевтілитися у Світі Форм і набути реалізації будди у вимірі самбхогакаї (санскр. *sambhogakāya* – тіло блаженства).

Нарешті, коли зникає сріблясто-біле світло, з'являється ще одне ясне світло і осяває душу померлого. Це світло прекрасного червоно-фіолетового кольору. Злившись з цим світлом, душа перевтілиться у вимірі нірманакаї (санскр. *nirmāṇakāya* – тіло втілення, феноменальне тіло). Істоти, які зростили у своїй душі святу любов з чотирьох безвимірних станів, які володіють великою любов'ю до всіх живих істот, після смерті здатні увійти в це світло. Центром цього виміру богів є Небеса Тушита [65].

Якщо в процесі смерті засяє Першопочаткове Світло, то досвідчений практик через утримання повного усвідомлення зіллється з цим світлом і тим самим

досягне звільнення. Але якщо цього не відбулося, то свідомість зустрічається з наступним бардо, що світиться, - бардо дхармати.

Вчення про бардо дхармати – це особлива настанова характерна для практики Дзогчен. Поняття дхармата (тибет. чоньі) означає природу властиву всьому, суть речей. Дхармата – це необумовлена істина, істинна природа проявленого існування, основа (фундамент) для цілісного розуміння природи ума і природи всіх речей.

Закінчення процесу розпаду свідомості на елементи і сходження Витокового Світла відкриває повністю новий вимір, який повинен розгортатися. В процесі розгортання ум та його фундаментальна природа поступово стають все більш проявленими. Бардо дхармати є однією зі стадій вказаного процесу. Протягом неї, через вимір світла та енергії, ум розкривається від найчистішого стану Витокового Світла – до проявлення в наступному бардо – бардо становлення.

Согьял Рінпоче, розкриваючи зміст певних буддійських практик, з увагою ставиться до висновків сучасних фізиків (Девід Бом) щодо розуміння природи матерії як сконденсованого чи замороженого світла (де частинки рухаються вперед-назад зі швидкістю меншою за швидкість світла). При цьому феномен світла також розуміється розширено: «Світло – це енергія, але також й інформація – зміст, форма, структура. Це потенціал всього» [278]. Пояснення бардо дхармати (за Согьял Рінпоче) передається через спеціальну практику світіння – Тогал. Бардо дхармати має чотири фази, кожна з яких є можливістю для звільнення. Якщо дана можливість не зреалізована, то розгортається наступна фаза.

У першій фазі бардо дхармати «простір розчиняється у світінні», а тіло практикуючого стає світлоносним. Раптово приходить усвідомлення вібруючого світу звуку, світла, кольору. Риси знайомого оточення поступово розчиняються у всепроникному світловому ландшафті. Його кольори є натуральним вираженням властивих уму якостей елементів: простір сприймається як синій колір, вода – як білий, земля – як жовтий, вогонь – як червоний, вітер – як зелений. Рівень стабільності цих світлових проявлень в бардо дхармати залежить від стійкості, якої набув адепт в практиці Тогал.

У другій фазі прості промені світла починають поєднуватися і перетворюватися у світлові точки чи шари різних розмірів («тікле»). В них проявляється «мандала мирних та гнівних божеств», яка здається величезним скупченням сферичного світла, яке заповнює увесь простір.

Друга фаза носить назву відому як «світіння, що розчиняється в союзі». Світло проявляється у формі будд чи божеств різних розмірів, кольорів, форм, що тримають різноманітні атрибути. Сяюче світло, яке вони випромінюють – сліпуче, звуки – жахаючі (ніби удари грому), промені і шари, ніби лазери, пронизують все довкола.

Це «сорок два мирних і п'ятдесят вісім гнівних божеств» описаних в Тібетській Книзі Мертвих. На цьому рівні адепта може захопити цілковитий страх і паніка (можлива втрата свідомості). Від самого практикуючого та божеств відходять красиві жмути променів, поєднуючи їхні серця.

Третя фаза бардо дхармати носить назву «союз, що розчиняється в мудрості». Красивий жмут світла виходить із серця адепта, з нього розкривається гігантське видовище, кожна деталь якого є чіткою. Це проявленні різних аспектів мудрості, що разом виникають в уявленні розгорнутих світлових килимів і блискучих, сферичних тікле (що світяться).

В першу чергу на килимі, зітканому із густого синього світла, з'являються сапфірово-блакитні тікле, зібрані в узор по п'ять. Вище, на килимі з білого світла, з'являються білі сяючі тікле (як кришталь). Над ними, на килимі із жовтого світла, з'являються золоті тікле. Ще вище – килим із червоного світла, що тримає рубіново-червоні тікле. Все це увінчує сфера (подібно до розкритого балдахіну), зроблена з пір'я павича.

Блискуче проявлення світла є маніфестацією п'яти мудростей: мудрості всеоточуючого простору, дзеркалоподібної мудрості, мудрості, що урівнює, мудрості розрізнення та всездійснюючої мудрості. Оскільки всездійснююча мудрість осягається лише під час просвітлення, вона не проявляється у фазі бардо дхармати. Тому тут не спостерігається килима витканого із зеленого світла з тікле.

Четверта фаза бардо дхармати – «мудрість, що розчиняється у спонтанній присутності». На цьому рівні вся дійсність постає огляду. З'являється стан витокової чистоти (подібний до відкритого безхмарного неба). Потім з'являються мирні та гнівні божества, оточені чистими сферами будд, а під ними – шість сфер сансаричного існування.

Безмежність даного видіння знаходиться поза межами звичної людської уяви. Тут представлені всі можливості: від мудрості та звільнення до омани та переродження. Практикуючий відчуває, що наділений прозорливими здатностями сприйняття та пригадування. Є можливість впізнати власні попередні та майбутні життя, думки інших та мати знання про всі шість сфер існування.

Якщо людина володіє постійністю, щоб розпізнати всі ці маніфестації як «самосяння» власного Рігпа (інтуїтивне знання), то вона звільниться. Але, якщо людина слідуватиме тенденціями попередніх життів, то її погляд знову стане прикутим до шести сфер (омана, що веде до переродження).

Согьял Рінпоче далі пояснює як слід розуміти сенс вищевкладеного бардо. Ключем до розуміння цього бардо є те, що всі досвіди (які в ньому переживаються) – це природне сяяння властивості (природи) людського ума. Відбувається вивільнення різноманітних аспектів його просвітленої енергії. Якими б жахливими не видавалися проявлення дхармати, страх спричинений ними подібний до страху спричиненого опудалом лева.

Наголошується, що всі ці проявлення некоректно називати «видіннями» чи, навіть, переживаннями, оскільки видіння і переживання залежать від дуалістичних взаємовідносин між тим, хто сприймає і тим, що сприймається. Але, якщо впізнати проявлення бардо дхармати як енергію мудрості власного ума, то межа між тим, хто сприймає і тим, що сприймається зникає. Саме це і є досвідом неподвійності. Повністю ввійти в нього – означає набути просвітлення.

Ситуація ускладнюється тим, що людина у бардо дхарамати вже не обмежена фізичним тілом чи світом, а тому енергії природи ума (звільнені у стані бардо) можуть виглядати досить реалістично і проявлятися так, ніби, вони мають своє об'єктивне існування. Здається, що ними заселений увесь світ навколо. Тому без

стійкості у духовній практиці адепт не має знання про те, що є неподвійним і що не залежить від його власного сприйняття. Помилково буде вважати вищезгадані проявлення як окремі від людини, як «зовнішні видіння». Реагуючи на них зі страхом та надією, людина знову опиняється в омані.

Сансара виникає внаслідок двох успішних «провалів» (в Осяянні Витоковим Світлом, в бардо дхармати) у впізнанні сутнісної природи ума. Оскільки природа ума залишилася нерозпізнаною, то негативні емоції починають ущільнюватися у різноманітні хибні сприйняття. Разом (емоції та хибні сприйняття) починають створювати ілюзорні сфери (сансару) та замикають людину у цикл народження і смертей.

Буддійська духовна практика спрямована проти невігластва, для зруйнування і розчинення взаємопов'язаних та взаємозалежних хибних сприйнятів, які примушують людину блукати в її власній ілюзорній реальності.

Звільнення не можна набути як дару (і в осяянні Витоковим Світлом в момент смерті, і в бардо дхармати). Коли сяє променисте світло, воно супроводжується проявленням простих, комфортних, спокійних звуків та світінь (на відміну від викликаючих, переповнюючих, пронизливих звуків світла мудрості).

Ці тьмяні потоки променистого світла – димчатий, жовтий, зелений, червоний, білий – це звичні людські безсвідомі інтенції. Вони накопичені гнівом, жадібністю, невіглаством, бажанням, заздрощами та гординею. Це емоції, які утворюють шість сфер сансари: сферу пекла, голодних духів, тварин, людей, напівбогів, богів відповідно.

Якщо у людини за життя не було досвіду усвідомлення природи дхармати (властивій уму), то вона інстинктивно притягується до відблисків шести сфер. Тьмяні кольори – запрошення звичних тенденцій, що заманюють до переродження. Вони визначаються тією негативною емоцією, яка переважає в кармі людини і в потоці ума.

Наведемо приклад з Тібетської Книги Мертвих, де ілюструється проявлення одного з мирних будд. Розповідь ведеться від імені вчителя чи духовного друга, що звертається до свідомості померлої людини.

«На третій день засяє жовте світло, яке є чистою сутністю елемента землі. Водночас з жовтої Південної країни будд, відомої як «Славна» - з'явиться Будда Ратнасамбхава. Його тіло жовтого кольору, в руках – коштовність, яка виконує бажання. Він постає на троні, який підтримують коні, в обіймах піднесеної дружини Мамаки. Оточений двома чоловічими бодхівсаттвами – Акашагарбхою й Самантабхадрою, та двома жіночими бодхісаттвами – Мапою і Дхупою. Шість образів будди проявляються, оточені веселковим ореолом світла.

Врівноважена мудрістю чистота, властива скандхсі відчуття – жовте світло, сліпуче і прикрашене світловими тікля, прагнутиме до тебе від серця Ратнасамбхави та його дружини.

Одночасно зі світлом мудрості, тьмяне блакитне світло, яке представляє сферу людей, постане перед тобою і пройде крізь серце. Ти рухомий гординою, нажаханий будеш тікати від інтенсивного жовтого світла, але будеш у захваті від блакитного світла людської сфери.

Не лякайся пронизливого жовтого світла, але пізнай його як мудрість. Дозволь власному Рігпа перебувати в ньому спокійно та невимушено. Не захоплюйся тьмяним синім світлом людської сфери. Це спокусливий шлях звичних тенденцій, накопичених посередництвом сильної гордині.

Далі, в черговий «день» постане будда Амитабха (Будда Безмежного Світла) з мандалою своїх божеств з'явиться у всій красі сліпучо-червоного кольору. Поряд з ним проявиться звабливий тьмяно-жовтий світловий шлях до голодних духів, які суть створіння бажання та підступності і т.д. » [278].

Оскільки у наступному бардо «становлення» час переродження наближується, людина більшою мірою прагне підтримки матеріального тіла, а тому шукає тіла доступного для наступного переродження. Починають з'являтися попереджувальні знаки сфери, в якій людина ймовірно переродиться. Із шести світів існування засвітить світло різних кольорів, і людина відчує, що

наближається до одного з них в залежності від емоцій, що переважають в її умі. Виникатимуть образи і видіння, пов'язані з різними сферами. Показово, що у випадку переродження у пеклі, з'явиться відчуття, що людину ведуть темною дорогою у велику чорну яму, темну країну з чорними чи червоними будинками, або до міста із заліза.

Согьял Рінпоче згадує також про феномен «тіла кольорів веселки» (рос. «радужное тело») або «світлового тіла» у тих, хто досягнув успіху в практиках Дзогчен. Просвітлені під час вмирання намагаються, аби їхнє тіло знову поглинулося у світлову сутність елементів, що створили його, тоді матеріальне тіло людини розчинюється у світлі і повністю зникає (при цьому залишаються волосся і нігті – як «нечисті» частини тіла). Цей процес розчинення (він триває сім днів) називається «світлове тіло», оскільки він часто супроводжується появою світла і веселок.

Переживання кольорів, які супроводжують різні стани та етапи медитації слугують своєрідним орієнтиром для адепта.

Наприклад, у практиці «Гуру-йоги» на етапі наділення силою, останній уявляється у наступних стадіях. На першій стадії сліпуче світло, чисто-білого кольору виривається від чола майстра і входить в енергетичний центр чола практикуючого, сповнюючи все його тіло. Це біле світло являє собою благословення тіла всіх будд. Воно очищає негативну карму, накопичену протягом життя та всі тонкі канали психофізичної системи, дає силу для практики видимого уявлення та відкриває до усвідомлення співчутливої енергії Рігпи.

На другій стадії потік рубіново-червоного світла сяє з горла майстра в енергетичний центр горла адепта, сповнюючи його тіло. Це червоне світло представляє благословення мовлення всіх будд. Воно очищає всю негативну карму, спричинену недостойтним мовленням, внутрішнє повітря психофізичної системи. Червоне світло дає сили для практики мантр і відкриває до усвідомлення сяяння природи Рігпи.

На третій стадії із серця майстра виривається потік блискучо-синього світла, кольору ляпіс-лазури. Цей потік вливається в енергетичний центр адепта,

сповнюючи все його тіло. Синє світло являє собою благословення ума всіх будд. Воно очищує карму, накопичену внаслідок негативної діяльності ума та творчу сутність психофізичної системи практикуючого. Потік синього дає сили для практики йоги вищого рівня, відкриває до усвідомлення первинної чистоти сутності Рігпи [278].

Висновки

Доведено, що наявність кольорономінацій у текстуальних свідченнях духовидців сприяє розвитку теології кольору певної релігійної традиції і демонструє значимість феномену кольору у переживаннях релігійних адептів, містиків.

Символіка кольору утворює лінійний зв'язок з антропоморфними, зооморфними, мінеральними, просторовими та іншими групами символів. Кольороозначення, що зустрічаються в описах видінь, мають предметне значення. Вони є суттєвими елементами і характеристиками духовної предметності світу божественного. В контексті християнських видінь пануючою є теорія походження кольору від світла.

Особливої ваги феномен кольору набуває на споглядальному рівні буддійської релігійної практики. Він актуалізується у різних формах інтенціоналізації (спекулятивній складовій буддійського ритуалу) - способах візуалізації подоби божества, процесі конструювання мандали, відчутті присутності різноманітних божеств в різних частинах свого тіла, практиці «думання про Будду», перебуванні тантристів у трансі (самадхі). У тантрі кольори символізують різні види активності чи функцій просвітленого ума. Колір стає свого роду засобом для переживання духовної якості, символізованої цим кольором.

У йогічній медитації кожен етап відзначений окремим кольором, що певним чином орієнтує практикуючого. Особливі кольорові відчуття засвідчують та водночас стимулюють медитацію. Остання, в свою чергу, може поділятися на

кілька стадій, кожна з яких пов'язана зі своїм особливим кольором, чи використовує колір, що притаманний медитаціям на першоелементах.

Важливим моментом є смислотворчий потенціал кольору, який проявляється через сполучення з формою та в принципі конструювання простору в уяві. Кольори не лише визначають емоційну атмосферу внутрішнього бачення, але й відкривають новий вимір. Три евклідові виміри простору являють собою три, спрямовані назовні, рухи. Кольори та тональні значення спрямовані всередину. Тим самим вони утворюють простір, де речі існують не тільки поряд, але й всередині одна одної. У кольоровому просторі речі взаємопроникають, не руйнуючи і не знищуюючи одна одну. Чисті абстрактні форми спочатку апелюють до інтелекту, а кольори – до відчуття. Подібно до форми інтелект визначає і обмежує. Через колір актуалізується той бік досвіду, який не піддається інтелектуальній формалізації. Відповідно, перевагою форми є ясність, чіткість, логічність, а перевагою кольору – глибина. Колір, таким чином, виявляє внутрішню природу і емоційне значення форми.

Феномен кольору в буддійській традиції актуалізується у аспектах чотирьох реальностей («Чотири Бардо») цілісного людського існування: життя, вмирання і смерть, посмертний стан і народження знову. 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. Інтенсивне світло співвідноситься з певним аспектом істинної природи ума, але якщо у людини за життя не було досвіду усвідомлення природи дхармати (властивій уму), то вона інстинктивно притягується до відблисків шести сфер. Вказані тьмяні потоки променистого

світла – димчатий, жовтий, зелений, червоний, білий є звичними людськими безсвідомими інтенціями. Вони накопичені гнівом, жадібністю, невіглаством, бажанням, заздрощами та гординею. Дані емоції утворюють шість сфер сансари: сферу пекла, голодних духів, тварин, людей, напівбогів, богів відповідно.

ВИСНОВКИ

В сучасному науковому дискурсі вирізняються філософський, релігієзнавчий, богословський напрями дослідження кольору. У філософському напрямі увага концентрується на метафізичному вимірі кольоросимвола, релігієзнавчий напрям окреслює окремі положення кольоровжитку та семантики кольоросимволів в різних релігійних традиціях, богословський напрям актуалізує конфесіоцентричне бачення кольорового аспекту релігійної символіки. Предметно розкриті теоретичні здобутки вищезгаданих напрямів наукового кольорознавчого дискурсу спонукали нас до наступних **висновків**.

1. Доведено, що кольоровий зріз релігійної символіки доцільно аналізувати у світлі феноменологічного потрактування кольору. Відтак, філософським базисом для осмислення феномену кольору в контексті аналізу символіки кольору в релігійних культурах стала екзистенціальна феноменологія М. Мерло-Понті. В дисертаційному дослідженні ми дотримуємося основних постулатів феноменологічної концепції М. Мерло-Понті, розуміючи сприйняття як співпричетність світу, речам, Іншому, а людську поведінку як символічну. Феноменологічна інтерпретація кольору-якості як кольору-функції дозволила переосмислити цей феномен в площині релігійної культури не атрибутивно, а як неусувний аспект оточуючого світу, що здатен залучити людину до відкриття інших вимірів на межі "видимого і невидимого". Кольоропереживання, таким чином, розуміється як вагома компонента цілісного досвіду людини.

2. Обґрунтовано, що феноменологічна інтерпретація кольору утворює теоретичний базис для інтеграції та синтезу даних різних галузей знання в контексті аналітики символіки кольору в релігійних культурах та подальшої релігієзнавчої експлікації семантики кольорів в релігійній символіці. Встановлено, що релігієзнавче осмислення кольору як складова гуманітарної парадигми пізнання зосереджує увагу на смисловиражальних властивостях кольору. На основі виокремлених та задекларованих Й. Іттеном, Б. Базимою, М. Серовим, А. Шиманською властивостей і функцій кольору в дисертації

розробляється власна теоретична модель функціонування кольору в релігійних культурах на трьох взаємопов'язаних структурних рівнях: вербально-текстуальному, зображувальному, практичному.

В контексті вербально-текстуального рівня функціонування кольору в релігійних культурах, на перший план виступає теорія кольору, розробка якої здійснюється в межах метафізики й теології кольору та кольорова метафора як складова віровчення в найширшому смислі слова. На вербально-текстуальному рівні ми маємо справу з абстрактним аспектом барви. Зображувальний рівень функціонування кольору дає уявлення про хроматичний вимір візуальних образів, символів, широко представлених в сакральному мистецтві окремих релігійних культур. Аналітика функціонування кольору в релігійних практиках дозволяє прояснити символіку кольорів у їх просторово-хронологічній взаємодії на рівні ритуалу чи на рівні внутрішнього життя релігійної свідомості. Подальша синхронізація даних різнопланового прояву феномену кольору в релігії сприяє всебічному вивченню символіки кольору в релігійних культурах.

Доведено можливість розгляду релігії як сфери смислів, що базується на сітці основних інтенцій. Іntenції людини, що виражаються символічно, неможливо зрозуміти безпосередньо, лише - шляхом інтерпретації елементів її вираження. Наголошується, що символізуючий процес – це унікальна здатність людини на рівні свідомості і безсвідомого репрезентувати ціннісно-сміслові значення у формі, доступній чуттєвому сприйняттю. Базуючись на методологічних набутках Д. Кірюхіна, О. Сарапіна, М. Єресько, Ж. Вааденбурга, Н. Смарта, М. Пастуро, А. Голана, було розроблено комплекс методологічних прийомів для експлікації релігійних смислів в культурологічній символіці кольору.

Висвітлено, що символічна функція кольору в релігійних культурах значною мірою обумовлена властивостями самого кольору, що зводиться врешті до характеристик окремих "кольороносіїв": явища і предмети оточуючого світу, включаючи увесь спектр матеріалів для фарбувальної, ювелірної, малярської справи. Іншим визначальним фактором для символічної функції кольору є сам

спосіб "бачення" кольорів особою/групою, його місце в світоглядних настановах конкретної релігійної культури. Звідси, актуалізується значимість символізуючої компоненти у процесах сприйняття. Наголошується, що сприйняття релігійних об'єктів і вираження релігійних змістів значною мірою обумовлюється налаштуванням свідомості. Обґрунтовано, що процеси сприйняття та вираження постають як корелятивні та як такі, що входять до цілісного простору людського досвіду.

Чітко простежується, що в досвіді символізуючої діяльності людини колір актуалізується як фізично-психологічно-смысловий феномен, який різнопланово розгортається на трьох рівнях функціонування в релігійній культурі. Зовнішній план вияву кольоросимволу простежується у релігійних практиках та на зображувальному рівні. Внутрішній план функціонування кольоросимволу пов'язаний з психологічними переживаннями кольору. Своєрідною ланкою, що поєднує зовнішні прояви кольору в матеріальних релігійних артефактах та сприйняття й переживання кольору на рівні релігійної свідомості, є вербально-текстуальна форма побутування кольорової символіки. Співвідношення, що виникають між цими трьома функціональними рівнями кольору в релігії, фіксуються в усній традиції і писемних пам'ятках релігійних традицій та аналізуються в різногалузевих дослідницьких працях.

3. Продемонстровано, що на вербально-текстуальному рівні набувають актуальності інформативна і маркувальна функції кольору та аспект його соціальної історії. Чітко простежується, що маркувальна функція кольору репрезентована у космологічних уявленнях про структуру всесвіту. Дуальна та багатоярусна картини світу у численних міфологіях образно представлені через контрастні зіставлення та певні кольорові комбінації.

Трансформацією символічного навантаження кольорів відзначені моменти переходу від одних релігійних вірувань та уявлень до інших. Наприклад, за доби архаїки білому, червоному, чорному кольорам були в однаковій мірі властиві позитивні й негативні семантики. В язичницьких уявленнях, що приходять на зміну давнім віруванням, простежується тенденція до поляризації позитивних

значень навколо одних кольорів (білий) й відповідно виокремлення відтінків зі стійкими негативними конотаціями (чорний).

Подібним чином, в історії релігійних культур існують випадки, коли групи осіб, вдаючись до принципу монохромності як на рівні зображувального мистецтва, так і в побуті, намагалися показово здійснити критику політики панівної релігії. Наприклад, в добу Протестантської Реформації в західноєвропейських країнах активно поширюються гравюра та естамп, а кольоровими відповідниками чеснот виступили білий, чорний, сірий відтінки. Тому, інколи, перехідні моменти в релігійному житті суспільства відзначаються принципом монохромності або ж, навпаки, - тенденцією до поліхромії. Звісно інтерпретація символічного навантаження кольорів через зміни кольоровжитку в релігійних практиках зазнає змістовної трансформації.

Доведено, що соціальний вимір історії будь-якого кольору вимагає звернення до історії релігії, що сприяє дослідженню ранніх етапів кольороуявлень людства. Наголошується, що, простежуючи історію конкретного кольору в культурі певного суспільства, ми виходимо на проблему тісного взаємовідношення практики кольоровжитку та пануючих у суспільстві релігійних уявлень.

4. Колір активно використовується для творення художньо-образного виміру релігійних вірувань та уявлень. Аналітика зображувального рівня функціонування кольору повною мірою продемонструвала експресивний, імпресивний та смислотворчий потенціали кольору в окремих типах релігійних зображень та їх конкретних елементах.

В ході дослідження було прояснено, що унікальною властивістю кольору, визначальною для символічного його функціонування є здатність створювати враження просторовості на площині. На цій властивості кольору в контексті буддійської релігійної культури зосереджує увагу Лама Анагаріка. При характеристиці етапів осягнення порядку світоустрою та природи людського розуму наголошується, що кольори та тональні значення спрямовані всередину в той час, як три евклідові виміри простору являють собою три, спрямовані назовні,

рухи. В кольоровому просторі речі взаємопроникають, не руйнуючи одна одну, що дозволяє збагнути дещо, притаманне внутрішній природі форми чи її емоціональному значенню. Давньоруським іконописцям-ісихастам вдалося наочно продемонструвати вказану властивість кольору. Застосовуючи специфічні художні прийоми вони досягли ефекту "прозорості" кольору, що дозволило їм передати основи вчення про божественні енергії. Показовою є в цьому відношенні іконографія Христа "Спас у силах" різних руських шкіл XIV - XV ст.

Встановлено, що вже сам процес підготовки тла для сакрального зображення і нанесення фарби на поверхню носить символічний характер. Наприклад, П. Флоренський виокремив два етапи переходу від пітьми до світла в контексті творення ікони: перехід від темноти необробленої деревини, крізь численні пласти, побілку до золотіння "світла"; від "санкіра" темними фарбами, до вохріння ликів й аситування. Нанесення кристалічних пігментів жовтих, зелено-блакитних, кіноварних відтінків на пласт ґрунтових фарб теж символічно вказувало на "стихійну" присутність преображеного космосу в іконічному вимірі (А. Овчинніков).

В окремих релігійних культурах простежується табування на змішування кольорів чи зіставлення конкретних відтінків на одній площині (наприклад, християнська культура західноєвропейських країн в середньовічну добу). Інтерпретуючи релігійні зображення у певних традиціях, варто враховувати способи комбінації кольорів та їх пошарове розміщення, композиційну локалізацію кольору. Теологічні ідеї в іконічному вимірі репрезентуються через смислову взаємодію семантично-навантажених кольорових шарів чи символічне змішування основних кольорів. Враховуючи складність структури феномена кольору, що важко піддається узагальненню, прояснення його семантики вимагає врахування контексту. Семантика конкретного кольору з'ясовується шляхом зіставлення його з іншими кольорами чи відносно певного локально-просторового місця, яке займає колір.

Численні приклади в історії окремих релігійних традицій та уявлень демонструють важливість експресії релігійних змістів через колір. Але способи

кольоропрезентації ідей у зображеннях різняться, що простежується на прикладі явищ поліхромності і монохромності. Надання переваги одному з принципів було обумовлене світоглядними настановами релігійної традиції чи конкретними доктринальними положеннями. Переважання певної кольорової комбінації чи утримання від багатоколірності у релігійних зображеннях мало глибоко символічний смисл. У пейзажному живописі давніх культур Китаю, Японії особливо значимим і багатоаспектним постає чорний колір.

5. Доведено, що колір варто розглядати як суттєву екстравербальну компоненту релігійної комунікації та як вагому компоненту релігійних практик. Чітко простежується, що в соціально-культурному житті будь-якого суспільства чи групи в тому числі і в релігійній сфері постійно актуалізуються всі без виключення семантики кольорів. Попередні асоціації, пов'язані з конкретним кольором продовжують зберігатися явно чи латентно в культурно-історичній спадщині спільноти, цим пояснюється кумулятивний характер кольоросимволу та його потенційна багатозначність. Окремі відтінки та кольорові комбінації, що асоціюються з попередніми віруваннями, образами богів, починають набувати негативного значення. Таким чином, в межах однієї релігійної культури актуалізуються позитивні та негативні семантики одного кольору, що пояснює його неоднозначність в символічному плані.

З іншого боку в історичному поступі релігійних традицій наявним є процес творення нових асоціативних зв'язків в кольоросприйнятті окремих осіб чи груп. За рахунок цього рівень напруги між протилежними значеннями конкретного кольору в межах однієї релігійної культури поступово послаблюється, розширюється його семантичне поле. Мовою феноменології М. Мерло-Понті, "те незбагненне, що є в кольорі, є не що інше, як короткий, категоричний спосіб дати в якомусь одному дещо - минулі видіння, майбутні видіння цілими гронами", саме тому в релігійній сфері колір часто виступає формою вираження інтенцій релігійно-налаштованої свідомості.

З'ясовано, що теорія походження кольору часто є визначальною для тлумачення релігійного змісту кольорового вираження. Сміслові відношення між

кольорами вибудовуються на загальній матриці, що передбачає дуальність світу. У розмаїтті кольорових комбінацій репрезентоване протистояння «добра» і «зла», «світла» і «мороку», «чоловічого» і «жіночого».

Досліджено, що у переліку «основних» кольорів зафіксовані основні кольороуявлення певного етносу/культури у їх кореляції з космологічними, релігійними уявленнями. У випадку розширення кольорового діапазону набір семантичних значень кількох кольорів, які функціонують у релігійній символіці певної культури, може розподілятися на додаткові кольори, як це простежується в західноєвропейському Середньовіччі. Трипольська система білого, чорного і червоного, в якій білий протиставлявся червоному і чорному, була пануючою для західноєвропейських країн до середини доби Середньовіччя. Починаючи з XII ст. усталена кольорова тріада доповнюється синім, зеленим, жовтим. При цьому збереглася наступна тенденція до групування кольорів: жовтий/білий, червоний, зелений/синій/чорний. Відповідно, у літургії та іконографії спостерігається тяжіння жовтого до білого, а зеленого, синього – до чорного. Приклад зворотного процесу прослідковується в культурно-релігійному просторі Японії, де п'ятиколірна злакова комбінація ритуальної їжі поступово трансформувалася у двоколірну (червоний, білий). Принцип зведення семантики багатьох кольорів до декількох, або до одного є перехідною ланкою до принципу монохромності.

В релігійних практиках архаїки, язичництва, а згодом, і в практиках монотеїстичних релігій та вчень досить часто простежується усталеність певної кольорової гамми притаманної саме конкретним видам ритуалів переважно соціально-побутового циклу. Зберігається, так би мовити, "зовнішній колорит" ритуалу. Про вжиток червоного в похованнях різних періодів переконливо засвідчують дані археологів, етнографів. При цьому актуалізація певних семантик кольорів та їх подальша інтерпретація залежить від зміщення аксіологічних акцентів у світоглядно-релігійних настановах конкретної спільноти, культури.

Справедливість даної тези доводиться також декларуванням наявності "священних", "божественних" кольорів, до яких відносять переважно кольори

верхньої частини спектру (червоний, помаранчевий, жовтий, золотий) та білий колір, що є "священними" для переважної більшості релігійних культур.

В архаїчних та язичницьких віруваннях колір поряд з іншими феноменами і явищами оточуючого світу входить до символічних систем найдавніших релігійних уявлень. Цілком слушно розглядати його як відносно самостійну символічну одиницю, що не є строго підпорядкованою світловим явищам.

Розгляд символіки кольору в східних релігійних культурах на зображувальному рівні та в контексті переживань релігійної свідомості також спонукав до висновку про відсутність чіткого ієрархічного підпорядкування системи кольоросимволів символіці світла. В релігійних культурах давньої Індії, Тибету, Китаю, Японії, а пізніше і в буддійській релігійній практиці п'ять основних кольорів (жовтий, червоний, білий, зелений, синій) співвідносяться з набором першоелементів.

Символіку кольору в християнській культурі особливо в добу західноєвропейського, візантійського та руського середньовіччя доречно розглядати крізь призму метафізики світла. Свідченням тому є пласт матеріально-культурних пам'яток, ідейною основою яких є принцип розгортання божественного світла. Феноменальним символом, неосяжного в своїй сутності, божественного світла виступили природні джерела освітлення - сонце і вогонь. Про що свідчить застосування принципу чистоти та яскравості кольорових відтінків фарб, золотіння тла, пробілки, нанесення асисто на рівні зображувального мистецтва християнської релігійної культури; активне, творче використання фізичних властивостей сонячного світла та вогню в сакральній архітектурі та в мозаїчних композиціях.

Простежено, що з часів архаїки процес виготовлення ниток і тканин постає як особливий культурний феномен. Досить складна символіка, що розробляється навколо цього явища, тісно переплетена з найдавнішими релігійними уявленнями. Особливості культового використання тканин, вбрання попередніх релігійних культур більшою мірою засвоюється наступними традиціями. В контексті нашої дисертаційної роботи ми фокусуємо увагу саме на кольоровому вимірі символіки

тканин. Будучи невід'ємним культовим атрибутом будь-якої релігійної культури, вбрання і тканини являють ту частину емпіричної бази нашого дослідження, де проявляє себе динамічний аспект кольоросимвола. Строго визначений порядок зміни вбрання, маніпуляції із покривами та завісами з урахуванням кольорового відтінку найдрібнішої деталі одягу - все це забезпечує атмосферність ритуалу, сприяє цілісному залученню учасника дійства. На відміну від площинного рівня у сакральних зображеннях барва дещо інакше "працює" в темпорально-просторовому вимірі священнодійства. Безпредметний колір при цьому виступає на перший план, здійснюючи потужний емоційний вплив на вірян.

Реконструкція семантичного навантаження кольорів в тканинному вимірі вимагає паралельної роботи із текстами та зображеннями. Водночас аналіз особливостей використання тканин в культовій практиці багато в чому прояснює символіку іконографії завіс, покривів, одягу.

6. Продемонстровано значимість переживання кольору для "внутрішнього" життя релігійної свідомості та розвитку релігійної уяви. Присутність переживання колірності як такої в містичному досвіді, одкровеннях, видіннях, медитаціях свідчить про те, що колір не є зайвою атрибутивною ознакою сакральних явищ чи предметів.

Проаналізувавши окремі описи біблійських одкровень, ми з'ясували, що колір відіграє важливу роль у вираженні релігійного досвіду та в образному конструюванні світу божественного, «горнього». Продемонстрована значимість кольору на споглядальному рівні в контексті буддійської духовної практики. Розкрито закономірності кольорового маркування певного виду чи окремих етапів йогічної медитації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаева Л. Л. Буддийский канон в векторе развития и трансформации этнокультурной истории монгольских народов. Власть. 2015. №3. С.52-56.
2. Абхибхаятана сутта: Сферы преодоления. АН 8.65. URL: http://theravada.ru/Teaching/Canon/Suttanta/Texts/an8_65-abhibhayatana-sutta-sv.htm (дата звернення: 21.10.2017)
3. Аверинцев С.С. Крещение Руси и путь русской культуры. М., 1990. С. 69.
4. Акимова А.И. К проблеме «геометрического» мифа: шахматный орнамент. Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения 1985». Доклады и сообщения. М., Вып. 18, ч. 1. С. 60- 98.
5. Алан У. Блэк Экспертиза Алана У. Блэка (Австралия). URL: <http://scientologyfacts.pa.infobox.ru/1/116.html> (дата звернення: 17.09.2017).
6. Али-Заде А. Хадис. Исламский энциклопедический словарь. М.: Ансар, 2007.
7. Алпатов М. В. Феофан Грек [Текст] : Theophanes the Greek. Москва : Изобраз. искусство, 1979. 199 с.
8. Алпатов М. В. Древнерусская иконопись / Early Russian Icon Painting М.: Искусство, 1978. 310 с.
9. Алымова Е. Н. Цвет как лингвокогнитивная категория в русской языковой картине мира: Автореф. дис... канд. филолог. наук :10.02.01/СПб., 2007.
10. Ангелова А.О. Вплив православних вірувань на архаїчну модель старості у традиційній культурі слов'ян. Науковий вісник ЧНУ ім. Б. Хмельницького. Серія: Філософія. 2017. № 1. С.11-19.
11. Ангелова А.О. Езотеричний іморталізм віровчення даосів: геронтософський аспект. Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. - Серія 7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія, 2013. Вип. 27 (40). С. 43-56.
12. Ангелова А.О. Типологія релігійно-історичних моделей старості: монографія. К. : Видавничий дім "АртЕк", 2017. 368 с.
13. Андрейко Ю.С. Композиционные особенности традиционного бурятского костюма. Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. №1. С.168-172.

14. Антоненко Е.Ю. Язык цвета. Харьков: Фолио, 2011. 155с.
15. Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Том первый XI - начало XVI века. М., 1963. 625 с.
16. Аринин Е. И. Феноменология религии : учеб. пособие. В 2 ч. Ч. 1 /Е. И. Аринин; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2015. 168 с.
17. Аристотель. Собр. Соч.: Т. 1. М., 1976.
18. Асалханова Е. В. Система расположения росписей и икон-танка в храмах северного буддизма. Баландинские чтения. 2014. №1. С.182-192.
19. Асалханова Е.В. Семиотическая значимость орнаментального декора в храмах северного буддизма. Баландинские чтения: сборник статей научных чтений памяти С.Н. Баландина, 15–18 апреля 2014 г. Новосибирск : Новосиб. гос. архит.-худ. акад., 2014. Т. IX. Ч. 2. С. 15–22.
20. Бадмажапов Ц.-Б. О соотношении «психологического» и «эстетического» в буддийской иконографической традиции. Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1990. 216 с., С. 138-148.
21. Базыма Б.А. Психология цвета: Теория и практика. М.: Речь, 2005. 205 с.
22. Базыма Б.А. Цвет и психика. Монография. ХГАК. Харьков, 2001. 172с.
23. Бакиров М.Х. Семантика цвета в контексте истории, искусства и художественной словесности тюрков. Филология и культура. 2015. №1 (39) С. 114-119.
24. Балека Я. Синий – цвет жизни и смерти. Метафизика цвета. М. Искусство – XXI век, 2008. 408 с.
25. Баркова А. Л. Буддийская мифология: уровни символики. Труды Объединенного научного центра проблем космического мышления. 2007. №. С.498-533.
26. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке М.: Наука, 1975. 290 с.

27. Бельдй О.В. Религиоведческий аспект когнитивистской метадигмы познания цвета. Национальная философия в глобальном мире: тезисы Первого белорусского философского конгресса/ Национальная академия наук Беларуси, Институт философии ; редкол.: В. Г. Гусаков (пред.) [и др.]. Минск : Беларуская навука, 2017. 765 с., С. 151-152.
28. Бельдй О.В. Религиозное искусство Востока сквозь призму феномена цвета. Modern Science – Moderní věda. – Praha. – Českárepublika, Nemoros. 2017. № 2. С.70–80.
29. Бельдй О.В. Цвет в религиозном искусстве: сквозь призму феноменологического похода. Религия. Культура. Человек: сборник научных статей. Вып. VIII/IX/[сост., науч. ред. А.В. Здор]; ред.кол.: Г.В. Алексеева, М.П. Арутюнян, О.П. Еланцева, А.В. Здор, В.В. Зинченко, Т.И. Липич, Л.Н. Толстова. Владивосток: Дальневост. федерал. ун-т, 2014. С. 283-286.
30. Бельдй О.В. Актуальність герменевтичного підходу у сучасному релігієзнавстві. Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету: матеріали звітної науково-практичної конференції викладачів, докторантів та аспірантів факультету філософської освіти і науки 15-19 травня 2017 року/ Ред. рада І.І. Дробот (голова) та ін. К.: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2017. 182с., С.84-87.
31. Бельдй О.В. Актуальність прекрасного та піднесеного в контексті релігійного світогляду. Традиція і культура. Прекрасне у духовному потенціалі людства. Матеріали міжнародної наукової конференції. Київ, 11-12 червня 2010 р. частина 1. С. 2-4.
32. Бельдй О.В. Взаємовплив релігії та мистецтва: історико-культурний контекст. Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур: зб. тез доповідей наук.-теорет. конф. з міжнар. участю, Київ, 30 листопада 2016 р. К.: ІК НАМ України, 2016. 160 с., С. 16-18.
33. Бельдй О.В. Ідея кольору в контексті феноменологічної концепції сприйняття. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал. К. Міленіум, 2010. - №4 С. 20-25.

34. Бельдій О.В. Культурологічна символіка кольору: релігієзнавчий аспект аналізу. Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри: Зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 27-28 травня 2010 р. К.: НАКККиМ, 2010. С. 200-202.
35. Бельдій О.В. Людина як суб'єкт сприйняття у «феноменологічному полі» Моріса Мерло-Понті. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць; вип. XXV]. К.: Міленіум, 2010. 355 с., С. 42-49.
36. Бельдій О.В. Релігієзнавчий аспект осмислення досвіду символізуючої діяльності людини. Національне виробництво й економіка в умовах реформування: стан і перспективи інноваційного розвитку та міжрегіональної інтеграції: зб. наук. праць міжнар. наук.-практ. конф. 28 жовтня 2016 р. (ПДАТУ, м. Кам'янець-Подільський). Тернопіль : Крок, 2016. С. 330-331.
37. Бельдій О.В. Символіка кольору в контексті людського досвіду. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія. Збірник наукових праць. Маріуполь. 2017. Вип. 13. 168 с., С. 8-15.
38. Бельдій О.В. Феноменологічна версія взаємовпливу природного і культурного у мові. Культура - текст - особистість (українські перспективи): зб. тез доповідей Всеукр. наук.-теорет. конф., Київ, 1-2 червня 2017 р. К.: ІК НАМ України, 2017.
39. Бельдій О.В. Феноменологічна версія сприйняття в межах дихотомії «тіло-дух». Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал. К. Міленіум, 2010. №3. С. 18-22.
40. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 748 с.
41. Бенц Э. Цвет в христианских видениях. Психология цвета. Сб. пер. с англ. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1996. С. 79-130.
42. Библиейская энциклопедия. 3-е изд. М., 2005. с.768.
43. Библия. М.: Российское Библиейское Общество, 2010. 1380 с.
44. Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов/ пер. с англ. Л. Бубенковой. М.: Ориенталия, 2011. 428 с.

45. Богачёв А. Воображение: религия-наука-искусство. Феноменология і релігія: Щорічник Українського феноменологічного товариства, 2008. К.: ППС-2002, 2009. 180 с., С. 16-33.
46. Богачевська І. Методологія лінгвістичного релігієзнавства: між філософською герменевтикою та постструктуралізмом. Збірник наукових праць: філософія, соціологія, психологія. Івано-Франківськ : Вид. ПНУ ім. В. Стефаніка, 2011. Вип. 16. Ч. 1. С.102-108.
47. Богачевська І.В. Лінгвістичне релігієзнавство в контексті спадщини М. Еліаде. Мірча Еліаде як класик світового релігієзнавства: Збірник наукових статей/ Наук. ред. Л. Филипович, В. Хромець. К.: Вид. ПАРАПАН, 2007. С. 48 - 56.
48. Богачевська І.В. Філософський аналіз мови релігії в контексті вчення О.О. Потебні: Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.11/ Київ, 1998.
49. Богачов А.Л. Досвід і сенс. К.: Дух і літера, 2012. 336 с.
50. Богачов А.Л. Філософська герменевтика. Навчальний посібник. К.: Видавництво «Курс», 2006. 406 с.
51. Богушевская В. А. Понятие и способы выражения красного в китайском языке. Известия Восточного института. 2005. №9. С.195-210.
52. Бойко О. Символ у міжкультурній комунікації. Світогляд - Філософія - Релігія: Зб. наук. пр. — Суми: ДВНЗ "УАБС НБУ", 2011. № 1(1).
53. Бровко В. Икона Божией Матери "Огневидная" ч.2. URL: <http://narodna.pravda.com.ua/rus/history/4d5a882b1bdee/> (дата звернення: 25.05.2018)
54. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы/ Пер. с англ. Н.П. Локман. М.: Алетейя, 1999. 216 с.
55. Бычков В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2-х тт. Том. 1. Раннее христианство. Византия. М. - СПб., 1999. 575 с.
56. Бычков В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2-х тт. Том. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М. - СПб., 1999. 527 с.

57. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев, "Путь к истине", 1991., 408 с.
58. Бычкова Е.М. Символика и образы цвета и света в сакральном искусстве Москвы XIV - первой половины XVI вв. од: Автореф. дис... канд. искусствоведения М., 2007.
59. Ваарденбург Ж. Размышления о религиоведении, включая эссе работ Герарда ван дер Леу. Классические подходы к изучению религии. Цели, методы и теории исследования. Введение и антология. Владимир : Изд-во Владим. гос. ун-та, 2010. 408 с.
60. Вдовина И. С. М. Мерло-Понти: от первичного восприятия — к миру культуры. Феноменология восприятия [Пер. с франц.]. СПб.: Ювента. Наука, 1999. 610с.
61. Вдовина И.С. Рикер П. Интернет-версия издания: Новая философская энциклопедия: в 4 т./ Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; Председатель научно-редакционного совета В.С. Степин. М.: Мысль, 2000—2001. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH593ca14cb1cc4a7497d259> (дата звернения: 12.05.2017).
62. Ведийская и индуистская мифология. URL: <http://godsbay.ru/orient/india.html> (дата звернения: 27.07.2010).
63. Вежбицкая А. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. С. 321-291.
64. Ветлужская Л. Л. Истоки философско-мировоззренческих принципов буддизма Ваджраяны. Вестник БГУ. 2012. №8. С.16-21.
65. Виды Бардо. URL:<http://probud.narod.ru/symbol/bardo.html> (дата звернения: 25.01.2014).
66. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965. 214 с.
67. Воловик В.И. Философия религиозного сознания. Монография. Запорожье. 2009. с. 232.

68. Восприятие /В.А.Лекторский. Интернет-версия издания: Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; Председатель научно-редакционного совета В.С. Степин. М.: Мысль,2000-2001. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH01169f50a869a638698d4d16> (дата звернення: 25.05.2017).
69. Габышева Л. Л. Слово в контексте мифопоэтической картины мира (На материале языка и культуры якутов) [Текст]: Диссертация д-ра филол. наук/ 10.01.09. Москва, 2003. 493 с.
70. Гаврилюк Т.В. Християнська антропологія в її сучасних трансформаціях. [Рукопис]. Диссерт. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : 09.00.11/ Київ, 2015. 395 с.
71. Ганина Н.А. Представления о Пресвятой Троице в «Струящемся свете Божества» Мехтильды Магдебургской. 2012. URL:<http://rpu-rf.ru/uploads/ganina.pdf> (дата звернення: 7.10.2017) С. 34-46.
72. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике / Г. В. Ф. Гегель. Соч. в 14 т. М., 1958. Т. 14. 603 с.
73. Гельмгольц Г. О восприятиях вообще. Хрестоматия по ощущению и восприятию. М.: Наука, 1975. С. 45-68.
74. Герасимова К.М. Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1989. 320 с.
75. Гёте И.В. Учение о цвете. Теория познания. 3-е издан. Изд-во Либроком. 2012. 200 с.
76. Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини: Мир Древней Европы. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006. 572 с.
77. Глаголев В.С. Феноменология религии: эстетитко-образные аспекты. Свеча – 2013. Том 24. Религия, religio и религиозность в региональном и глобальном измерении. Международная конференция «Религия и религиозность в локальном и глобальном измерении» (30-31.10.2013, Владимир, ВлГУ). С. 192-206.

78. Гладкина А. С. Особенности цветообозначения в японской культуре (феномен «Ао»). Вестник МГЛУ. Выпуск 11 (590) / 2010. С. 204-216.
79. Глезер В. Д. Зрение и мышление. Л. : Наука, 1985. 349 с.
80. Глен Х. Мулин Смерть и умирание в тибетской традиции. Пер. с англ. Альбедиль О.В. СПб.: Евразия, 2001. 384 с.
81. Говинда Анагарика, лама. Творческая медитация и многомерное сознание. Govinda L.A. Creative Meditation and Multi-Dimensional Consciousness M.: "Садхана", 2003.
82. Голан А. Миф и символ. М.: Русслит, 1993. 375 с.
83. Голейзовский Н.К. Исихазм и русская живопись XIV - XV вв. Византийский временник, том XXIX. С. 197 - 210.
84. Голець О.Я. «Начало» як основоположний символ релігійної свідомості: феноменологічний аналіз: Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.01/ Київ, 2004. 15с.
85. Голець О.Я. Суб'єкт релігії: феноменологічний аналіз. Мультиверсум. Філософський альманах: Зб.наук. праць. Вип.39. К.: Український центр духовної культури, 2004. С. 158-170.
86. Гомілко О. Апеляція до тілесності в структурі феноменологічного методу. Феноменологія і філософський метод: Щорічник Українського феноменологічного товариства, 1999 р. К.: Тандем, 2000. С.62-74.
87. Гомілко О. Є. Дух-тіло дуалізм як ключова проблема сучасного дискурсу тілесності. Збірник наукових праць Чернівецького університету. Випуск 466–467. Серія Філософія. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2009. С. 21–26.
88. Гомілко О. Є. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. К.: Наук.думка, 2001. 340 с.
89. Гомілко О.Є. Феномен тілесності: Автореф. дис... доктора філос. наук: 09.00.04/ Київ, 2007. 36с.
90. Гроссетест Р. О свете, или О начале форм. Вопросы философии. 1995. №6.

91. Гроссетест Р. Об истине. Антология средневековой мысли (Теология и философия европейского Средневековья): В 2 т. Т. 2 / Под ред. С. С. Неретиной; сост. С. С. Неретиной, Л. В. Бурлака. СПб.: РХГИ, 2002. 635 с.
92. Гумилев Л. Н., Кузнецов Б. И. Бон (Древняя тибетская религия). Доклады ВГО. Вып. 15: Этнография. Л., 1970.
93. Гунчик І. Український магічно-сакральний фольклор: структура тексту та особливості функціонування: монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. 232 с.
94. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
95. Гусева О.Ю. Философская феноменология и феноменология религии: формирование методологии. Известия Саратовского университета 2008. Т. 8. Серия Философия. Психология. Педагогика, выпуск 1. Саратов, 2008. С. 16-20.
96. Дашиева С.З. Символика цвета в структуре буддийской танки. Вестник БГУ. 2013. №6. С. 154 -156.
97. Деви-махатмья. Сказание о величии богини/ Пер. с санскрита, предисловие и комментарий А. А. Игнатьева, Калининград. 2009. с. 120.
98. Денисова И. М. Мосты времен: космологические архетипы в традиционной культуре. Древнерусская космология. СПб., Алетейя, 2004, с. 441-447.
99. Джоши М. К. Исторические и иконографические аспекты шактистского тантризма//«The Roots of Tantra»/М. К. Joshi/ Пер. с англ. Андрея Игнатьева. Albany: State University of New York Press, 2002.
100. Дзюба О. В. Теоретико-методологічні аспекти релігієзнавства: релігія як система [Рукопис]. Дисерт... канд. філософ. наук: 09.00.11/ Київ, 2009. 178с.
101. Дзюба О. В. Теоретико-методологічні аспекти релігієзнавства: релігія як система: Автореф. дисер... канд. філос. наук: 09.00.11/ Київ, 2009.
102. Дионисий Ареопагит Св. Письма к разным лицам. Отцы и учителя Церкви V века. Антология. М., Изд. МФТИ, 2000. С. 388-416.
103. Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкование Максима Исповедника. СПб., 2002. с. 854.

104. Дионисий [Текст] : альбом / Гос. Третьяков. галерея; [авт. текста Н. Голейзовский и С. Ямщиков]. - Москва : Изобразительное искусство, 1970. - [4] с.
105. Доманская А. И. Модели научного исследования религии по Ниниану Смарту (подходы и критерии). URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/14480/1/9.%20Модели%20научного%20исследования%20религии%20по%20Ниниану%20Смарту%20%28подходы%20и%20критерии%29.pdf> (дата звернення: 17.09.2017).
106. Дорога А.Є. Естетичні виміри традиційної української культури. К., 1999. 36 с.
107. Драгунский В. В. Цветовой личностный тест: Практическое пособие. Мн.: Харвест, 1999. 448 с.
108. Древнеегипетская книга мёртвых. Слово устремлённого к Свету. М.: «Эксмо», 2004. 432 с.
109. Евсеева Л. М., Кочетков И. А., Сергеев В. Н. Живопись Древней Твери. М.: Искусство, 1974.
110. Ересько М. Н. Специфика религиозного смысла: онтосемантический дискурс. Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. 2007. №1. С. 69-74
111. Жданов В.В. Герменевтика религии и современное религиоведение: подходы к религиоведческой герменевтике культуры. Свеча – 2013. Том 24. Религия, religio и религиозность в региональном и глобальном измерении. Международная конференция «Религия и религиозность в локальном и глобальном измерении» (30-31.10.2013, Владимир, ВлГУ). С. 244-267.
112. Забашта Р. Фресковий образ святого Онуфрія Великого в Софії Київській: історико-іконографічний вимір. Княжа доба: історія і культура. 2014. Вип. 8. С. 119-143.
113. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 с.
114. Захарян Т.Б. Сакральный символ в языке религии: Автореф. дис... канд. филос. наук/ 09.00.13. Екатеринбург. 2006. 25с.

115. Ивенс Р.М. Введение в теорию цвета. М.: Мир, 1964. 443 с.
116. Ивинская А. Свет преломленного времени в иконном пространстве. Афины - Москва, 2002. 172 с.
117. Измайлов Ч. А., Соколов Е. Н., Черноризов А. М. Психофизиология цветового зрения. М.: МГУ, 1989. 206 с.
118. Изуцу Т. Исключение цвета в искусстве и философии Дальнего Востока. Психология цвета: [сборник: пер. с англ.]. М., 1996. С. 221-256.
119. Иконографический обзор буддизма. URL: <http://probud.narod.ru/dop.html> (дата звернення: 19.10.2017).
120. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Из-тво Иностранной литературы, 1962. 570 с.
121. Иоанн Павел II. Послание Иоанна Павла II людям искусства//Международное обозрение культуры и религии Новая Европа №13 2000г. URL: http://www.liveinternet.ru/community/moja_polska/post178427301/ (дата звернення: 3.11.2016).
122. Исаев А.А. Феномен цвета в контексте бытия человека: опыт философского анализа [Текст]: дисер... канд. филос. н./ 09.00.01. Магнитогорск, 2006. 139 с.
123. Исаев А.А., Теплых Д.А. Философия цвета : феномен цвета в мышлении и творчестве. Магнитогорск : МаГУ, 2011. 180 с.
124. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение божественной литургии [сост. Иваном Дмитриевским]. 1993. 428 с.
125. Иттен И. Искусство цвета, М.: Изд-во Аронов двор, 2004.
126. Кандинский. В. О духовном в искусстве. Ленинград, 1989. 70с.
127. Капранов С. Японська духовна культура у працях Мірчі Еліаде. Мірча Еліаде як класик світового релігієзнавства: Збірник наукових статей/ Наук. ред. Л. Филипович, В. Хромець. К.: Вид. ПАРАПАН, 2007. 192 с., С. 100 - 108.
128. Касина сутта: Тотальность. АН 10.25. URL: http://www.theravada.ru/Teaching/Canon/Suttanta/Texts/an10_25-kasina-sutta-sv.htm (дата звернення: 25.11.2017).

129. Кебуладзе В. Феноменологія і герменевтика як методологічні стратегії в сучасній українській філософії та гуманітаристиці. *Філософія освіти*. 2013. № 1 (12). С. 128-139.
130. Кебуладзе В. *Феноменологія*. К., 2005. 120 с.
131. Киддер Дж.Э. Япония до буддизма. Острова, заселенные богами / Пер. с англ. О.И. Миловой. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. 286 с.
132. Кинжалов Р. В. Образ рая: от мифа к утопии. Серия "Symposium", выпуск 31. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С.86-90.
133. Кірюхін Д. І. Методологія наукового вивчення релігії в умовах некласичної раціональності. *Українське релігієзнавство*. К., 2001. № 20. С. 48–54.
134. Ключевский В. О. Курс русской истории. М.: Мысль, 1988. Ч. III. 416 с.
135. Ковтун В. В. Семантична характеристика прикметника жовтий у діалектному тексті (на матеріалі українських східнослов'янських говірок). *Наукові записки. Серія "Філологічна"*. Острог. Вип. 34. 2013. С. 102 - 106.
136. Ковтун Л. Колористична символіка образів захисників-покровителів землі руської. *Наукові записки. Серія "Культурологія"*. 2011. Вип. 8. С. 115 - 124.
137. Ковтун Л. Міфологема софійності в культурі Київської Русі. *Українознавчий альманах*. Випуск 6. 2011. С. 25 - 29.
138. Ковтун Л. Український національний прапор у дослідженнях вчених української діаспори: колористичний вимір. *Українознавчий альманах*. 2014. Вип. 17. С. 238 - 241.
139. Коденев М. Многообразие понимания методологии и задач феноменологии религии в истории религиоведения. *Феноменологія і релігія: Щорічник Українського феноменологічного товариства*, 2008. К.: ППС-2002, 2009. 180 с., С. 116-128.
140. Коденев М.А. Трансформация феноменологического метода изучения религии и культуры в исследованиях groningenской рабочей группы. URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/4420/Transformaciya%20fenomenologicheskogo%20metoda%20izucheniya%20religii.PDF;jsessionid=442D9CCF14C90B539B2B0842F9AB2506?sequence=1> (дата звернення: 25.07.2016) С. 115-117.

141. Кожемякова Е. А. Семантика цветообозначения синий в старославянском переводе Библии в сопоставлении с оригинальными и переводными библейскими текстами. Вестник ННГУ. 2011. №6-2. С.271-275.
142. Козак Т. Б. Лексико-семантическая группа слов, обозначающих цвет в немецком языке (диахроническое исследование): Дис... канд. филол. наук: 10.02.04/ Одесса, 2001. 197 с.
143. Колкунова К.А. Ниниан Смарт и современное религиоведение. Религиоведческие исследования. №3-4, 2010. С. 137-142.
144. Кольцов А. В. Феноменология религии «Нового стиля» Ж. Ваарденбурга в контексте голландской традиции феноменологии религии. Вестник ПСТГУ. Серия 1: Богословие. Философия. 2013. №47 (3). С. 87-100.
145. Кондратьева В.І. Релігійні практики традиції об'явлення: доктринальні основи, сутнісні особливості, характер функціонування: Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.11/ Національний педагогічний університет імені М.П Драгоманова. Київ, 2017.
146. Коран. [Пер. и коммент. И. Ю. Крачковского]. М. : Наука. 1990. 727 с.
147. Кошелева В.Л. Мерло-Понти, Морис. Интернет-версия издания: Новая философская энциклопедия: в 4 т./ Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; Председатель научно-редакционного совета В.С. Степин. М.: Мысль, 2000—2001.
148. Кошеренкова О. В. Символика цвета в культуре. Аналитика культурологии. 2015. №2 (32). С.156-162.
149. Кошубарова Н.С. Ткань в русской традиционной культуре: знак и функция. URL:<http://ethnography.omskreg.ru/page.php?id=923> (дата звернення: 30.08.2013).
150. Кравцова М.Е. Иконографические принципы буддийского изобразительного искусства. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. лит., 2006. Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. 2010. 1031 с. С. 183 - 200.
151. Красников А.Н. Методология классического религиоведения. Благовещенск: Библиотека журнала «Религиоведение», 2004. 148с.

152. Кришмарел В.Ю. Теоретико-методологічні аспекти дослідження міфу (з огляду на осмислення понять «смерті» та «любові»). Мірча Еліаде як класик світового релігієзнавства: Збірник наукових статей/ Наук. ред. Л. Филипович, В. Хромець. К.: Вид. ПАРАПАН, 2007. С. 82 - 91.
153. Кужель Ю. Л. Скульптурные образы будды-целителя Якуси. Япония. Ежегодник. 2016. №45. С.208-220.
154. Кужель Ю.Л. Буддийская иконография святынь О. Сикоку. Япония. Ежегодник, 2012. Выпуск 41. С. 266-281.
155. Кузнецов В.Г., Кузнецова И.Д., Миронов В.В., Момджян К.Х. Философия: Учебник. М.: ИНФРА-М, 2004. 519 с.
156. Кузнецова Е. А. Цвет зла. К вопросу о цветовом каноне в русском средневековом искусстве. Культурное наследие России. 2013. №3-4. С. 17 - 22.
157. Кузьменко Е. А. Латинская лексика монашеского обихода в «Liber Revelationum» Рихальма из Шенталья (XIII век) /Индоевропейское языкознание и классическая филология - XVII (чтения памяти И. М. Тронского). СПб., 2013. С. 492-510.
158. Кузьменко Е.А. Монастырская повседневность немецких цистерцианцев в визионерских текстах XIII века: Диссерт. канд. истор. наук.: 07.00.03/ М., 2016. 405 с.
159. Кулинская С. В. Картина мира как национальнокультурный и языковой феномен. Вестник Краснодарского университета МВД России. Краснодар. 2010. №4. С.101-105.
160. Кульпина В.Г. Теоретические аспекты лингвистики цвета как научного направления сопоставительного языкознания: дисс... доктора филолог. наук : 10.02.20/ Москва, 2002. 695 с.
161. Купцова Т.А. Архетипи чоловічого та жіночого у прадавній слов'янській міфології. Філософські проблеми гуманітарних наук (Збірка наукових праць): Збірник праць / Київ, 2009. 500 с. Електронна бібліотека: <http://www.info-library.com.ua>

162. Кутковой В.С. Философские основы восточнохристианской иконы. Проблемы морфемики и семантики образа: монография. Великий Новгород, 2012. 159 с.
163. Лазарев В. Н. Византийская иконопись. М., 1971. 406 с.
164. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000. 395 с.
165. Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. с. 31
Христ. на веселці. мозаїка
166. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. Москва: Искусство; Милан: Джак Бук, 1996. с. 402.
167. Ландгребе Л. Что такое эстетический опыт? Современная западно-европейская и американская эстетика. М.: Университет, 2002. С.206 – 222.
168. Леви-Брюль Л. Сверхестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
169. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
170. Левкиевская Е.Е. Домовой. Славянские древности. Этнолингвистический словарь /под ред. Н.И.Толстого. Т. 2. М., 1999. С. 120-124.
171. Лекторский В.А. Опыт. Интернет-версия издания: Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; Председатель научно-редакционного совета В.С. Степин. — М.: Мысль, 2000—2001.
172. Лепяхин В. Линия и цвет в иконе и поэзии. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М., изд-во "Отчий дом" 2002. 736 с., С.601-617.
173. Лепяхин В.В. Значение и предназначение иконы. Москва: Паломник, 2003. 511 с.
174. Лещенко І.Л. Проблеми містичних виявів в мистецтві (аналітичний огляд). Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія № 7. Релігієзнавство.

Культурологія. Філософія: Зб. наукових праць. К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2007. № 15 (28). С. 59-66.

175. Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. 362 с.

176. Липская В.М. Символика цвета в культуре и ее роль в костюме. Теория и практика сервиса: экономика, социальная сфера, технологии Гуманитарный аспект образовательного пространства С. 67- 73.

177. Лихачев Д.С. и др. Новгородская икона XII-XVII веков. Вводная ст. акад. Д. С. Лихачева; авт. вступ. ст., комм. и сост. В. К. Лаурина, В. А. Пушкарёв. Л.: Аврора, 1983. 344 с.

178. Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии. Пер. с англ. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. 142 с.

179. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / Сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. М.: Мысль, 2001. 558 с.

180. Лосев А.Ф. История античной эстетики в 8 томах. Том 4. Аристотель и поздняя классика. М.: АСТ; Х.: Фолио, 2000. 880 с.

181. Луркер Манфред. Египетский символизм Книга из серии "Символы" Издательство Ассоциации Духовного Единения «Золотой Век». Москва 1998. URL: <http://astrovic.ru/lib/lurker/000.htm>. (дата звернення: 15.01.2015).

182. Лысенко В. Г. Тантризм. Новая философская энциклопедия: В 4 тт. М.: Мысль. Под редакцией В. С. Стёпина. М.: Мысль, 2000—2001.

183. Мазепова О. Концепт кольору та його місце в художній картині світу (на матеріалі сучасної перської мови). Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2014. Випуск 61. С. 52–61.

184. Макаренко И. И. Место герменевтики в контексте философско-религиоведческих методов исследований. Вестник РХГА. 2012. №1. С.24-30.

185. Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона т. II, вып. 4 (1909). URL: <https://ru.wikisource.org/wiki> (дата звернення: 15.02.2019)

186. Мануссакис Дж. П. Бог после метафизики. Богословская эстетика. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. с. 416.
187. Матвеева Ю.Г. "Завеса, называемая воздух": терминология и реальный предмет. Древности 2015. Харьковский историко-археологический ежегодник. Вып. 14. Харьков. 2015. С. 92 - 98.
188. Матвеева Ю.Г. Алтарные завесы в эволюции литургических тканей IV–XVI вв. (традиция, семантика, иконография). Византийская мозаика: Сборник публичных лекций Элліно-византийского лекторія при Свято-Пантелеимоновском храме/ Ред. проф. С. Б. Сорочан; сост. А. Н. Домановский. Выпуск 3. Харьков: Майдан, 2015. 308 с. С. 111 - 162.
189. Матвеева Ю.Г. Алтарные завесы в эволюции литургических тканей IV—XVI вв. (обиход и семантика). Византийская мозаика: Сборник публичных лекций Элліно-византийского лекторія при Свято-Пантелеимоновском храме/ Ред. проф. С. Б. Сорочан; сост. А. Н. Домановский. Выпуск 2. Харьков: Майдан, 2014. 244 с. С. 51 - 100.
190. Матвеева Ю.Г. Велум: реальный прототип и иконографический символ. Линтула: сборник научных статей: [материалы научно-практической конференции IV Линтуловских чтений 2012]. Вып. 6. СПб., 2013. С. 181 - 191.
191. Матвеева Ю.Г. Завеса. Православная энциклопедия. Т. 19. М., 2008. С. 445 - 449.
192. Матвеева Ю.Г. Ранневизантийский алтарный киворий: истоки, прототипы, реальное сооружение и иконографический символ. Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. Вып. 2 (18). С. 9 - 30.
193. Матвеева Ю.Г. Ткани в поэме Павла Силенцария: индитья или завеса? Линтула: Ма-лы научно-практической конференции IV Линтуловских чтений. СПб. 2010. Вып. 4.
194. Матвеева Ю.Г. Ткани для храма Св. Софии Константинопольской 360 года. Линтула. Сб. науч. ст. СПб., 2012. Вып. 2012. С. 110 - 115.
195. Матвеева Ю.Г. Завесы престола Св. Софии Константинопольской: иконография, замысел, традиция. Труды Государственного Эрмитажа. [Т.] 70

Византия в контексте мировой культуры: сборник научных трудов, посвященный памяти Алисы Владимировны Банк (1906 - 1984)/ Государственный Эрмитаж. СПб. 2015.

196. Матюшин М. В. Справочник по цвету. Закономерность изменчивости цветовых сочетаний. М.: Издатель Д. Аронов, 2007. 72 с.

197. Матюшко О.В. Значення символу в релігійних традиціях: на прикладі праць М.Еліаде. Візуальність в умовах культурних трансформацій. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції. Черкаси, 14-15 жовтня, 2009. С.44-46.

198. Матюшко О.В. Ідея амбівалентності зла в контексті психології релігії. Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія №7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: Зб. наукових праць. К.: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова. 2009. № 19 (32). С. 51-59.

199. Матюшко О.В. Психофізіологічні засади сприйняття кольору. Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія №7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: Зб. наукових праць. К.: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова. 2009. № 20 (33). С. 68-74.

200. Матюшко О.В. Роль тіла у сприйнятті кольору (через призму феноменологічного підходу М. Мерло-Понті). Шевченківська весна, матеріали Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції молодих вчених. К.: Логос, 2010. Вип. VIII, 444с. С. 420 - 422.

201. Махов А.Е. Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. Москва: Intrada, 2006. 416с.

202. Мельникова У.П. Світ слобідської ікони. Візуальність в умовах культурних трансформацій. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції. Черкаси, 14-15 жовтня, 2009. С. 90 – 93.

203. Мень А. Читая Апокалипсис. М.: Фонд имени Александра Меня, 2000. 262 с.

204. Мерекина Е.В. Лингвистическое своеобразие цвета (на материале эвенкийского языка) Эвенкийский этнос в начале третьего тысячелетия: сборник

научных трудов /Под ред. проф. Г.В. Быковой, проф. Г.И. Варламовой. Благовещенск:Изд-во БГПУ, 2008. Вып. 2. 271с.

205. Мерло-Понти М. Кино и новая психология. - In: Sens et non-sens, Paris, Nagel, 1948, pp. 97-122. URL: <http://www.psychology.ru> (дата звернения: 22.04.2010).

206. Мерло-Понти М. Око и Дух [Пер. с франц.]. М.: Искусство,1992. 62с.

207. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия [Пер. с франц.]. СПб.: Ювента. Наука,1999. 610с.

208. Мерло-Понті М. Видиме й невидиме: З робочими нотатками [Пер. с фр.]. К.:Вид. дім. КМ Академія, 2003. 268с.

209. Месяц С.В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая). М., 2012., с. 464.

210. Мечковская Н.Б. Неконвенциональное восприятие знака в религии. URL: <http://www.insai.ru/slovar/nekonventsionalnoe-vozpriyatie-znaka>.

211. Мещерина Е.Г.Эстетические учения Древнего Востока: Китай. Индия. Япония. Буддизм и искусство XX века. Учебное пособие для вузов - Москва: МГУП, 2005. 185 с.

212. Миронова Л. Метафизика цвета. URL: http://mironovacolor.org/articles/color_metaphysics/ 2007.

213. Миронова Л. Метафизика цвета. От Ван Гога до наших дней. URL: http://mironovacolor.org/articles/color_metaphysics_2/ 2007.

214. Миронова Л. Н. Семантика цвета в эволюции психики человека. Проблема цвета в психологии; отв. ред. А. А. Митькин, Н. Н. Корж. М.: Наука, 1993. С. 172-188.

215. Миронова Л.Н. Поэзия гор. Заметки о живописи Николая Рериха/Л.Н. Миронова. URL: http://mironovacolor.org/articles/article_07

216. Мифология ацтеков и майя. URL: <http://godsbay.ru/maya/index.html> (дата звернения: 27.07.2010).

217. Мифология Древнего Египта. URL: <http://godsbay.ru/egypt/index.html> (дата звернения: 27.07.2010).

218. Мифология Древнего Китая. URL :<http://godsbay.ru/orient/china.html> (дата звернення: 27.07.2010).
219. Мифология Древней Японии. URL: <http://godsbay.ru/orient/japan.html> (дата звернення: 27.07.2010).
220. Мифология древних славян. URL: <http://godsbay.ru/slavs/index.html> (дата звернення: 27.07.2010).
221. Мифология кельтов. URL: <http://godsbay.ru/celts/index.html> (дата звернення: 27.07.2010).
222. Михеева М.М. Цвет в дизайне: метод. указания по курсу «Цветоведение и колористика». М.: МГТУ им. Н.Э. Баумана, 2008. 63 с.
223. Михелис П. Эстетические категории как выразители духа времени. Современная западно-европейская и американская эстетика. М.: Университет, 2002. С.43 – 53.
224. Мінаков М.А. Історія поняття досвіду: Монографія. К.: Вид-во ПАРАПАН, 2007. 380 с.
225. Можейко М.А. Телесность .URL: <http://enc-dic.com/philosophy/Telesnost-4661>.
226. Мороз Я.С. Эстетика українського іконопису XIV - XV ст.: Автореф. дис. канд. філософ. наук: 09.00.08 / К., 2005. 22 с.
227. Мороз Я.С. Культ Св. Параскеви в українській художній культурі пізнього Середньовіччя. Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. наук. пр. К., 2007. Вип. 60. С. 159-169.
228. Муха О. Христианские ритуалы: вытеснение телесности. URL:<http://www.religion.in.ua/3963-xristianskie-ritualy-vytesnenie-telesnosti.html> (дата звернення: 28.09.2017).
229. Муха О.Я. Трансформація людської тілесності у ХХІ сторіччі: на шляху до «тіла майбутнього». Соціогуманітарні проблеми людини. 2010 (№ 5). С. 60-68.
230. Мэлони Ньютон Г. Религиозный опыт: феноменологический анализ уникального поведенческого события. Психология религиозности и мистицизм. Сборник. Минск, 2001. С. 226-239.

231. Наименования цвета в индоевропейских языках: Системный и исторический анализ/ Отв. ред. А.П. Василевич. – М.: КомКнига, 2007. 320 с.
232. Накорчевский А. А. Синто.— 2-е изд., испр. и доп. СПб.: «Азбука-классика»; «Петербургское Востоковедение», 2003. 448 с.
233. Настольная книга священнослужителя. Т. 4. М., 1983.
234. Ньютон И. Оптика или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света. М.: Гостехиздат, 1954.
235. Обухов Я. П. Символика цвета. URL:http://www.videoton.ru/Articles/sym_color.html (дата звернення: 27.07.2010).
236. Обухов Я.Л. Желтый цвет. Журнал практического психолога, 1997, № 2.
237. Обухов Я.Л. Красный цвет. Журнал практического психолога, 1996, № 5. - С. 39-47.
238. Обухов Я.Л. Фиолетовый цвет. URL :http://www.koob.pro/obuhov_ya_1/: (дата звернення: 23.10.2015).
239. Обухов Я.Л.: Синий цвет/ Журнал практического психолога, 1997, № 1 – С. 30 - 41.
240. Овсійчук В. А. Українське малярство Х-ХVIII століть: проблеми кольору. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. с.478.
241. Овчаренко І.В. Естетизм в ритуальних системах буддизму махаяни: зміст та функції: Автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.11/ Київ, 2009.
242. Овчинников А.Н. Символика христианского искусства. М., 1999. 529 с.
243. Остащук І.Б. Лінгвокультурологічний аналіз релігійних текстів. Схід. № 4 (136) травень-червень 2015 р. С. 56-61.
244. Остащук І.Б. Християнський сакральний символізм: релігієзнавча-філософський дискурс: монографія. К.: Автограф, 2011. 288 с.
245. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным/ Пер. с нем. и послесл. А.М.Руткевич. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. 272 с.
246. Охониёзов В.Д. Цветовая символика в персидско-таджикской классической поэзии: Автореф. дис... доктора филолог. наук.: 10.01.03/ Душанбе, 2010.

247. Палама Григорий. Омилия XXXIV. На святое Преображение Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. URL :http://www.hll-konstantin-helena-koeln.orthodoxy.ru/SvGrPalama_ru.htm (дата звернення: 17.02.2017).
248. Паньок Т. В. Сильова еволюція в іконописі Слобожанщини XVII - початку XIX століття: Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Харків, 2005.
249. Паньок Т.В. Слобожанська ікона XVII – початку XIX століття / Т.В.Паньок. Х. : ФО-П “Іванова”, 2008. 279 с.
250. Пастуро М. Зеленый. История цвета. М., 2018. 168 с.
251. Пастуро М. Символическая история европейского Средневековья. СПб., 2012. 466 с.
252. Пастуро М. Синий. История цвета / М. Пастуро; пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 144 с.
253. Пастуро М. Черный. История цвета / М. Пастуро; пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 168 с.
254. Педхэм Ч., Сондерс Ж. Восприятие света и цвета. М.: Мир, 1978.
255. Петтациони Р. Сравнительный метод. Религиоведческие исследования. Журнал Москва № 1-2 (9-10), 2014. С. 24-40.
256. Платов А. Магические искусства древней Европы. М.: София. 2002.
257. Платон. Тимей. Собрание сочинений в 4-х тт., т.3, М.: Мысль, 1996.
258. Плагин В.А. Мировоззрение Андрея Рублева [Текст]: (Некоторые проблемы): Древнерус. живопись как ист. источник. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1974. 160 с.
259. Полный церковно-славянский словарь [сост. протоиерей Г. Дьяченко]. М., 2017., 1168 с.
260. Польская Н.А. Акты самоповреждения в ритуальных практиках. Известия Саратовского университета, 2011. Т.II Сер. Философия. Психология. Педагогика, вып. 3. С. 88 – 91.
261. Попович М. В. Нарис історії культури України. К., 1998.
262. Прилуцкий А.М. К вопросу о специфике темпорального пространства религиозного ритуала. Религия. Церковь. Общество. 2014. №3. С. 16-26.

263. Прилуцкий А.М. Структурно-семиотическое значение ритуала и проблема трансформации смыслов. Вестник ПСТГУ. Серия 1: Богословие. Философия. 2014. Вып. №54 (4). С. 109 - 122.
264. Причепій Є. Богиня семи небесних сфер праміфу в символіці. Культурологічна думка: Щорічник наук. праць. К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2014. №7. С.78-90.
265. Причепій Є. Семи- та восьмичленні структури первісної символіки і орнаментів. Культурологічна думка: Щорічник наук. праць. К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2009. №1. С.48-61.
266. Причепій Є.М. Структури об'ємного Космосу в орнаментах кераміки Трипілля та подільських рушників. Самоорганізація й динаміка культури та їх особливості в Україні: Зб. наук. праць/ Відп. ред. Ю.П. Богуцький, Г.П. Чміль. К. Інститут культурології НАМ України, 2014. Вип. третій (Організаційні та самоорганізаційні аспекти культуротворення: досвід інтерпретації). с. 160, С. 150-159.
267. Прохоренкова С. А. Социально-культурные функции световых и цветовых представлений в различных типах мировоззрения : сравнительный анализ : дис... канд. философских наук : 09.00.11/ Иркутск, 2006. 167 с.
268. Прохорова А. М. Цветовая символика в английских и русских устойчивых словосочетаниях. ПНиО. 2014. №1 (7). С.252-255.
269. Пупышева Н. В. Функции системы «Великих элементов» в буддийской культуре. Вестн. Том. гос. ун-та. 2008. №310. С.49-53.
270. Райкрофт Ч. Критический словарь психоанализа /пер. с англ. Л.В. Топоровой, С.В. Воронина и И.Н. Гвоздева под редакцией канд. философ. наук С.М. Черкасова. СПб: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 1995. 288 с.
271. Редька І.А. Структура концепту колір та особливості його мовленнєвого втілення у художніх фотизмах (на матеріалі жіночої поезії середини ХІХ- кінця ХХ ст.). Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ: філологія, педагогіка, психологія. К. : КНЛУ, 2006. Вип. 13. С. 44-48.

272. Релігієзнавчий словник /За ред. Професорів А. Колодного і Б. Лобовика. К.: Четверта хвиля, 1996. 392 с.
273. Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. Самара: Агни, 2000. 144 с.
274. Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. URL: <http://mith.ru/alb/buddhism/tg22.htm> (дата звернення: 25.12.2012).
275. Реутин М.Ю. Немецкая мистика Средневековья – взгляд изнутри московского прихода. Вопросы философии. 20.08.2015. URL:http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1223 (дата звернення: 7.10.2017).
276. Рехт Р. Верить и видеть. Искусство соборов XII - XV веков. М., 2014. 352 с.
277. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике/ Пер. с фр. вступ. ст. и комент. Вдовиной И.С. М.: Академический проект, 2008. 695 с.
278. Ринпоче Согьял Книга жизни и практики умирания/ Пер. с англ. Антонова Е.И., Подшувалова В.М. СПб. «Золотой век», 1997.
279. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій. Фрагмент. Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. Зубрицької М. Львів, 1996. С. 227-243.
280. Рікер П. Про інтерпретацію. Після філософії: кінець чи трансформація? Пер. з англ. К.: Четверта хвиля, 2000. С. 302-333.
281. Родионов М.А. Голубая бусина на медной ладони. Л.: Лениздат, 1988. 144с.
282. Розанов Н., прот. Руководство для лиц, отпрывляющих церковные богослужения в Московском Кафедральном Христа Спасителя соборе и Московском Большом Успенском собор. М., 1901. С. 244-245.
283. Роу К. Концепция цвета и цветовой символизм в древнем мире. URL: <http://www.psyfactor.org/lib/row.htm> (дата звернення: 03.01.2013).
284. Савина Е.В. Цвет в традиционной этнической культуре якутов: дис... канд. истор. наук: 07.00.07/ Якутск, 2001. 163 с.
285. Сайгушкина Т.П. Символика цвета в восточно-христианской и исламской культурах: общее и особенное. Культура народов Причерноморья. 2011. № 198. С. 141-144.

286. Самарова Л.Р. Вплив географічного середовища на формування уявлень про потойбічний світ. Мультиверсум. Філософський альманах. К.: Центр духовної культури, 2006. № 55.
287. Сангхаракшита У. Смысл буддизма и ценность искусства/ Пер. с англ. Жаркова Е., 2016. 173 с.
288. Сангхаракшита У.Тантрическая символика цвета. URL: <http://buddhayaana.ru/Тантрическая-символика-цвета.html> (дата звернення: 20.12.2014).
289. Сарапин А.В. Феноменологизм в изучении религии и феноменология религии: необходимость различения их семантик. Материалы Международной научно-практической конференции «Человек и религия» (Минск, 14–16 марта 2013 г.) / под ред. С. Г. Карасёвой, С.И.Шатравского. — Минск : издательство «Четыре четверти», 2013. 492 с.
290. Сарапин О. В. Феноменология религии в її суперечливому баченні. Українське релігієзнавство. 2009. Спецвипуск 1. С. 68-75.
291. Сарапин О. Феноменология религии: чи можливе подолання її змістової і методологічної невизначеності? Феноменология і релігія: Щорічник Українського феноменологічного товариства, 2008. К.: ППС-2002, 2009. 180 с., С. 149-157.
292. Сарапин О.В. Роздуми про теперішній стан вітчизняного релігієзнавства: чи варто уникати полярних методологічних стратегій? Філософська думка. 2013. № 6. С. 36-46.
293. Сарапин О.В. Герменевтика в контексті релігієзнавчих досліджень. Українське релігієзнавство. 2009. Спецвипуск 1. С. 202-211.
294. Сарапин О.В. Предметні поля філософії релігії та герменевтичної феноменології релігії: їх презентація й можливі кореляції. Збірник наукових праць: філософія, соціологія, психологія. Івано-Франківськ : Вид. ПНУ ім. В. Стефаніка, 2011. Вип. 16. Ч. 1. С.108-114.
295. Сарапин О.В. Про ритуал в буддійському контексті. Українське релігієзнавство. 2006. № 41. С. 28-38.

296. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000.
297. Сартр Ж.-П. Производство искусства. Современная западно-европейская и американская эстетика. М.: Университет, 2002. С.17 – 24.
298. Святе Письмо старого і нового завіту. Пер. Українського Біблійного Товариства. 1992.
299. Седова О.В. Роль цвета и света в эпоху европейского средневековья// История: факты и символы. Научно-теоретический и прикладной исторический журнал. URL: <http://historic-journal.ru/2016/rol-cveta-i-sveta-v-epoxu-evropejskogo-srednevekovya/> (дата звернення: 7.10.2017).
300. Седова О.В. Цветовая символика сословий в средневековой скандинавии (на материале поэмы «Старшая Эдда»). История: факты и символы. 24.03.2017. - № 10. URL: <http://historic-journal.ru/2017/cvetovaya-simvolika-soslovij-v-srednevekovoj-skandinavii>.
301. Селас А. Две ветви византийского искусства. Наука и религия. 2012. № 8. С. 28-31.
302. Селас А. Тайнопись древней иконы. Наука и религия. 2012. № 10. С. 36-37, 64.
303. Селас А. Тайнопись древней иконы. Наука и религия. 2012. № 11. С. 22-24.
304. Селас А. Тайнопись древней иконы. Наука и религия. 2012. № 12. С. 33-41.
305. Селас А. Тайнопись древней иконы. Наука и религия. 2012. № 9. С. 30-32.
306. Селас А. Тайнопись древней иконы. Наука и религия. 2013. № 1. С. 33-36.
307. Селас А. Тайнопись древней иконы. Наука и религия. 2013. № 2. С. 33-35.
308. Селас А. Тайнопись древней иконы. Наука и религия. 2013. № 3. С. 33-35.
309. Селас А. Тайнопись древней иконы. Наука и религия. 2013. № 4. С. 33-35.
310. Селас А. Тайнопись древней иконы. Наука и религия. 2013. № 8. С. 40-42.
311. Серов Н. В. Граничные условия существования. Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал), №2(10), 2012. URL: www.sisp.nkras.ru.

312. Серов Н. В. К онтологической теории культуры. Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология, 2013. Вып. 3 (15). С. 104 – 113.
313. Серов Н. В. Онтология цвета у Витгенштейна. *Studia Culturae*, 2004. т.7. С. 54-58.
314. Серов Н. В. Светоцветовая терапия. Смысл и значение цвета: информация-цвет-интеллект, СПб: Речь, 2001. 256 с.
315. Серов Н.В. Хроматизм мифа. Л.: «Васильевский остров», 1990. 352 с.
316. Серов Н.В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. СПб: Речь, 2004. 672 с.
317. Сивик Л. Цветовое значение и измерения восприятия цвета: Исследование цветowych образцов. Проблема цвета в психологии. М.: Наука, 1993. С. 95-120.
318. Скандинавская и германская мифология: [Электронный ресурс]/. – Режим доступа до ресурсу: <http://godsbay.ru/vikings/index.html> (27.07.2010) - Загол. з екрану.
319. Словник символів культури України / За загальною редакцією В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. К. : Міленіум, 2002. 260 с.
320. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. К.: Наукова думка, 1970—1980.
321. Смит Д. В. Феноменология. Стэнфордская энциклопедия философии (версия зимы 2013 года) / Ред. Эдвард Н. Залта. Пер. с англ. В.В. Васильева. URL=<<http://philosophy.ru/fenomenologiya>>
322. Смит Н. Современные системы психологии [Пер. с англ.]. СПб.: ПРАЙМ-ЕВРОЗНАК, 2003. 384 с.
323. Смит У. Лекции о религии семитов. Классики мирового религиоведения. Антология. Т.1 / Пер. с англ., нем., фр. Сост. и общ. ред. А.Н. Красникова. М.: Канон+, 1996. С. 303 - 326.
324. Соловій Р. Рецепція ідей «герменевтики підозри» Поля Рікера у філософії релігії Меролда Вестфала. *Sententiae*. Том 29, № 2 (2013). С. 101-113.

325. Средневековая женская мистика: Хильдегарда фон Бинген. URL: <https://fem-books.livejournal.com/887781.html> (дата звернення: 17.10.2015).
326. Степовик Д.В. Ікона Діви Марії з Бердичева – спільна святиня України і Польщі. Слов'янський світ: Зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 7. С. 43-57.
327. Степовик Д.В. Іконопис козацької доби. Ніжинська старовина: Науковий історико-культурологічний збірник. 2007. Вип. 4-5 (7-8). С. 151-154.
328. Судзуки М. Невидимый Хибуцу (скрытый Будда) и видимая икона. Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси/ Редактор-составитель А. М. Лидов. М.: Индрик, 2011. 704 с.
329. Сурина М. О. Эзотерические свойства цвета. 2-е изд. Ростов н/Д.: Изд. центр «МарТ», 2010. 144 с.
330. Сюй М. В. Синтагматическая классификация китайской символики. Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. №3. С.120-123.
331. Творения Блаженного Феодорита, епископа Кирского. Часть 6. Москва: В типографии В. Готье, 1859. 776 с.
332. Творения преподобного Максима Исповедника книга II вопросыответы к Фалласию. Часть 1. Вопросы I - LV. 1994. 346 с.
333. Тернер В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу). Семиотика и искусствознание. М: Мир, 1972. С. 50-81.
334. Тибет. Боги свастики Бон. URL: <http://znat.ru> (дата звернення: 30.08.2013).
335. Тибетская танка-живопись в стиле гадри (на основе лекций, прочитанных Марианной ван дер Хорст на летних ретритах 1993–2003 гг.). URL: <http://www.abhidharma.ru/A/Raznoe/Tibet/0003.pdf>. 25 с.
336. Ткаченко А.А. О чем спорили клюнийцы и цесторцианцы? Социокультурное значение цвета одежд средневековых монахов. Церковь в Средние века. Вып. 71 (1-2) 2010. С. 165-196.
337. Тонквист Г. Аспекты цвета. Что они значат и как могут быть использованы. Проблема цвета в психологии. М. : Наука, 1993. С. 5-53.

338. Топоров В.Н. Пространство и текст [Текст]: семантика и структура. М.,1983. С. 227 – 284.
339. Торчинов Е.А. Тантрический буддизм (ваджраяна). Религии мира: опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния. 4-е изд. - СПб.: Азбука-классика, Петербургское Востоковедение, 2005, С. 368-385.
340. Троицкий В.А. История плащаницы. Богословский вестник. 1912. Т.1.№ 2. С. 362 - 393.
341. Трубецкой Ев. Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе. Париж, 1965. с. 168.
342. Труссон П. Сакральное и миф. URL: <http://nationalism.org/vvv/trusson-sacral-and-myth.htm> (дата звернення: 5.10.2017).
343. Тузова Т.М. М. Мерло-Понти: Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. Мн.: Изд. В.М. Скакун, 1998. 896 с.
344. Тюлина Е.В. «Гаруда-пурана». Человек и мир : Пер. с санскрита, исслед., коммент. М.: Вост. лит., 2003. 278 с.
345. Умарова Г.А. Символика цвета и цветовые предпочтения в костюме мусульман (на примере Таджикистана). Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. Вып. 4-1, 2014. С. 131-136.
346. Упанишады / Перевод и предисловие А.Я.Сыркина. М.: "Наука", 1967.
347. Феноменологическая концепция М. Мерло-Понти. История философии, культура и мировоззрение. 2000. №3. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/socolova/kolesn_17.html (дата звернення: 24.05.2010).
348. Филиндаш Л.В. Фрески Феофана Грека в контексте воззрений исихазма. Вестник МГУКИ. 1 - 2008. С. 226 - 231.
349. Филипович Л. Роль релігієзнавства у формуванні «нового гуманізму світового масштабу»: еліадівські очікування і реальністю. Мірча Еліаде як класик світового релігієзнавства: Збірник наукових статей/ Наук. ред. Л. Филипович, В. Хромець. К.: Вид. ПАРАПАН, 2007. С. 176 – 185.
350. Фирсов А. Г. Цвета богослужебных облачений в практике святителя Филарета Московского. Филаретовский альманах. М., 2013. №9. С.51-60.

351. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. 366 с.
352. Флоренский П. Небесные знаменья (Размышления о символике цветов). Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил-Русская книга, 1993. С.309-316.
353. Флоренский П. Обратная перспектива / У водоразделов мысли. Т.2. URL: <http://www.vehi.net/florensky/vodorazd/index.html> (дата звернення: 27.06.2010).
354. Флоренский П. Столп и утверждение истины (II)/ П. Флоренский. М.: Правда, 1990. 840 с.
355. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи. М.: ООО "Издательство АСТ", 2003. 640 с.
356. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов: пер. с англ. 2-е изд. М.: Вече, 1997. 512с.
357. Фрейденберг О.М. Паредр. URL: <http://freidenberg.ru/Tags>.
358. Фрумкина Р.М. Цвет, смысл, сходство. Аспекты психолингвистического анализа. М.: Наука, 1984. 175 с.
359. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1: Гл. I-XXXIX / Пер. с англ. М. Рыклина. М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2001. 528 с.
360. Хёйзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. с. 563.
361. Хлебников Д.В. Спас в Силах: факты и метафакты, критика и гипотезы. Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. №8 (41). С. 47 - 75.
362. Хлебников Д.В. "Спас в Силах": О некоторых литературных параллелях иконографии. Современные гуманитарные исследования. 2014. № 6. Стр. 153-170.
363. Хлебников Д.В. «СПАС В СИЛАХ» и Запад: “MAJESTAS DOMINI”, видение пророка Иезекииля, колёса. Вестник Московского университета. Сер. 8. История. 2018. № 1. Стр. 104-129.
364. Хлебников Д.В. «Спас в Силах» и Псалтирь: еще к вопросу происхождения названия иконографии. Христианское чтение. 2018. №6. С. 51 - 66.

365. Хлебников Д.В. САПЪӨИРЪ њБАГЪ И њХОНТЪ ЛАЗОРЕВЪ: об одном гапаксе в Изборнике Святослава и о драгоценных камнях в древнерусской книжности. Этюд в багровых тонах (к упоминанию "Сапфира" в Иез. 1:26 и вопросу об иконографии Спаса в Силах). Вестник РГГУ № 2 (23). Серия "История. Филология. Культурология. Востоковедение". М., 2017. С. 50 - 69.
366. Хованчук О.А. Особенности формирования японского традиционного костюма и эстетического мировоззрения. Ойкумена №4. 2009. С. 58 – 64.
367. Хоффман Г. Феноменология религии Гео Виденгрена. URL:http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/Vsntu/2008_2009/filos2009/fil24.pdf (дата звернення: 15.06.2010).
368. Хромец В.Л. Езотерика: філософсько-релігієзнавчі аспекти: Автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.11/ Київ, 2007.
369. Цвет, влияние цвета на человека, его восприятие. URL:<http://biomagic.by.ru/cvet/cvet.htm> (дата звернення: 30.07.2010).
370. Цвета богослужбных облачений. Символика цветов. Настольная книга священнослужителя. М., 1983. С. 148.
371. Циньцин Чжан, Головня А.И. Репрезентация системы цветообозначений в китайском языке. Карповские научные чтения: сб. науч. ст. Вып. 8: в 2 ч. Ч. 2/ редкол.: А.И. Головня (отв. ред.) [и др.]. Минск: «Белорусский Дом печати», 2014. С.135-138.
372. Цоллингер Г. Биологические аспекты цветовой лексики. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М.: Мир, 1995. С. 156-172.
373. Чаттерджи Б. Сокровенная религиозная философия Индии (Лекции, читанные в Брюсселе в 1898 году) пер. с 3-его франц. издания. Калуга: Типография Губернской Земской Управы, 1905. 51 с.
374. Человенко А.С. Субъективные значения как объект исследования феноменологии религии. Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. (Вып. 1) 2010. С. 100-103.

375. Чеснов Я. В. От коммуникации к культуре, или Зачем сэру Эдмунду Личу нужно понять другого человека. В книге: Эдмунд Лич. Культура и коммуникация. Логика взаимосвязи символов. Использование структурного анализа в социальной антропологии. М.: "Восточная литература" РАН, 2001. С. 125-141.
376. Чжиюнь Хэ. Цветовая символика национального костюма в китайской и русской культурах, 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/tsvetovaya-simvolika-natsionalnogo-kostyuma-v-kitayskoy-i-russkoy-kulturah>.
377. Чиннамаста. URL: <http://www.abhidharma.ru/A/Tantra/Content/Chinnamasta/0001.pdf> (дата звернения: 22.10.2017).
378. Чудо Георгия о змие (The Miracle of St George and the Dragon / «Black George») URL: <https://rublev-museum.livejournal.com/486268.html06> (дата звернения: 07.01.2018)
379. Шалимова Л. А. Феномен цвета в культуре рекламы: дис... канд. философ. наук: 24.00.01/ Дедовск, 2007. 163 с.
380. Шахнович М.М. Феноменологическое религиоведение: история и метод. *Miscellanea humanitaria philosophiae*. Очерки по философии и культуре. К 60-летию профессора Юрия Никифоровича Солонина. Серия «Мыслители», выпуск 5. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С.301-308.
381. Шашлов Б. А. Цвет и цветовоспроизведение. М.: Стройиздат, 1986. 280с.
382. Шевченко З.В. Репрезентація гендеру як основа успішної комунікації. Візуальність в умовах культурних трансформацій. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції. Черкаси, 14-15 жовтня, 2009. С. 34 – 35.
383. Шеппинг Д.О. Мифы славянского язычества. М.: Типография В. Готье, 1849. 200 с.
384. Шеппинг Д.О. Русская народность в ее поверьях, обрядах и сказках. М.: Типография Бахметева, 1862. 215 с.
385. Шиманская А.С. Иерархия цвета в японской культуре. Вестник Московского государственного лингвистического университета. Философские и общенаучные проблемы познания культуры и творческой деятельности человека.

Выпуск 11 (671). Серия Философия и культурология. М.: ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2013. С. 222 – 232.

386. Шиманская А.С. Семантика красного цвета в культуре Японии. Вестник Московского государственного лингвистического университета. Страны Востока: язык, культура, литература. Выпуск 22 (682). Серия Языкознание. М.: ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2013. С. 164 – 175.

387. Шиманская А.С. Семиотика цвета в японской культуре. Дис... канд. философ. наук.: 24.00.01/ М., 2014. 221 с.

388. Шиффман Х. Ощущение и восприятие. 5 - е изд. СПб., 2003., 928 с.

389. Шумеро-аккадская мифология. URL: <http://godsbay.ru/orient/mesopotamia.html> (дата звернения: 27.07.2010).

390. Эберхард В. Китайские праздники. Пер. с англ. и предисл. Н.Ц. Мункуева. М., Наука. 1977. 128 с.

391. Эдоков А.В. Цветовое восприятие в культуре алтайцев. Известия АлтГУ. 2007. №2. С.80-83.

392. Элиаде М. Заметки о религиозных символах/ Мефистофель и андрогин. URL:http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/eliade/zam.php (дата звернения: 14.03.2010).

393. Элиаде М. Йога: бессмертие и свобода. Психологическая библиотека Киевского Фонда содействия развитию психической культуры. URL: <http://psylib.org.ua/index.html>

394. Элиаде М. История веры и религиозных идей. В 3 т. Т. 2. От Гаутамы Будды до триумфа христианства. 2002. 512 с.

395. Элиаде М. Ностальгия по истокам. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2006. 216 с.

396. Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К.Гарбовского/ М. Элиаде. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

397. Элиаде М. Словарь религий, обрядов и верований. М.: Рудомино; СПб.: Университетская книга, 1997. 415 с.

398. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза/ Перевод с английского: К.Богущий, В.Трилис. Киев: «София», 2000. 480 с.
399. Южакова Е. В. Сине-голубой цвет в художественной японской традиции. Япония. Ежегодник. 2006. №35. С.194-203.
400. Юлиана Нориджская. Откровения Божественной любви / пер. Ю. Дресвиной. М. : Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. 560с., С.19-61.
401. Языкова И. К. Богословие иконы: Учебное пособие. М. изд-во Общедоступного Православного Университета, 1995. 212 с.
402. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. М.: «Высшая школа», 1977.
403. Яньшин П. В. Введение в психосемантику цвета. Самара: Изд-во Сам ГПУ, 2001. 189 с.
404. Яньшин П. В. Психосемантический анализ категоризации цвета в структуре сознания субъекта : автореф. дис. доктора психолог. наук : 19.00.01 / Москва, 2001. 41 с.
405. Яценко С. А. Костюм ираноязычных народов древности и методы его историко-культурной реконструкции: дис... доктора истор. наук: 24.00.01/ М., 2002. 582 с.
406. Яценко С.А. Цветовые предпочтения в костюме древних ираноязычных народов. Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии. Материалы XIII-й международной научной конференции. СПб., 28 июня -1 июля 2010 г. (Под ред. Н.М. Калашниковой). СПб., 2010. С.119-124.
407. Baaren Th. P. van Science of Religion as a Systematic Discipline: Some Introductory Remarks. Religion, Culture and Methodology: Papers of the Groningen Working-Group for the Study of Fundamental Problems and Methods of Science of Religion / Ed. by Th. P. van Baaren, H. J. W. Drijvers. Paris: Mouton, 1973. P. 36–56.
408. Hand Gestures of the Buddha (Mudras), Buddha Iconography. URL: <http://www.buddha-images.com/hand-gestures.asp>
409. Landman Melanie Rose An Investigation In To The Phenomenon Of The Black Madonna., University of Roehampton, 2012. 278 p.

410. Leeuw van der, G. Sacred and profane beauty: the holy in art, Oxford University Press, 2006. 360 p.
411. Pastoureau, Michel Black : the history of a color / Michel Pastoureau. English-language edition published by Princeton University Press, 2008. 210 p.
412. Portal, Frédéric. Des Couleurs Symboliques. Antiquité - Moyen Age - Temps Modernes. 1857. 316 c.
413. Smart, Ninian Polytheism/ Ninian Smart. URL: <https://www.britannica.com/contributor/Ninian-Smart/2757> (дата звернення: 14.05.2018).
414. Wittgenstein L. Remarks on colour. Berkeley, California Press, 1977.