

**Bibliographic list:**

1. Boston and the American Revolution : Boston National Historical Park. – Boston, Massachusetts: Produced by the Division of Publications, National Park Service, U.S. Department of the Interior, Washington, D.C. – 98 p.

**Рачеева Л.П.****УДК 246****СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ХРИСТИАНСКОМ ИСКУССТВЕ**

**Актуальность.** С давних времен в вопросах приобщения человека к сфере сакрального немаловажную роль играла символика. Будучи своеобразным способом выражения истины религиозного учения, символика позволяла проникнуть в хранилище церковного предания, а также способствовала внутренней работе духа. Символизм всегда сопровождал христианское учение и искусство. В ходе своей эволюции христианское искусство разработало и умело пользовалось собственными художественно-выразительными средствами, представляя собой специфическую форму языковой реальности. Однако получившая движение в конце прошлого столетия тенденция деконструктивизма в следствии секулярных процессов и тенденция использования средств религиозного искусства в меркантильных целях обусловили повышенный интерес к проблеме символического инструментария.

К исследованию символического аспекта сакрального искусства обращались многие ученые, среди которых заметный вклад внесли С.С.Аверинцев, С.Н.Булгаков, А.Ф.Лосев, Д.Степовик, В.Овсийчук, А.Н.Овчинников, Л.А. Успенский, П.Флоренский, М.Элиаде. В последнее десятилетие XXI века теоретическое толкование символической реальности продолжает эволюционировать, обогащаясь новыми исследованиями украинских ученых И.М.Дундяк, Л.В.Квасюк, Я.С.Мороз, А.Б.Поцелуйко и другие. Тем не менее, по замечанию многих исследователей, актуальная философская проблема символа остается открытой и требует активного исследования проблема христианского символизма в частности.

**Объект:** христианское искусство.

**Предмет исследования:** символика цвета в изобразительном искусстве православия.

**Цель.** В контексте данной проблемы обратить внимание на основные подходы к оценке и пониманию специфики символа цвета в христианской культуре.

**Задачи:**

- рассмотреть варианты интерпретации значения цвета в христианском изобразительном искусстве;
- объяснить специфику цветовой символики в живописи православия.

**Изложение основного материала.** Исходным принципом христианского культа был символизм, благодаря которому реальные предметы наделялись сверхъестественным смыслом. Тайное значение получали все элементы культа, приобретая статус символа или аллегории. Так крестово-купольная архитектура храма олицетворяла символ космоса, а в оформлении внутреннего убранства, используя систему мозаик и росписи, в зримых образах воплощалась христианская идея связи земного и небесного.

В IX веке христианское изобразительное искусство складывается в основных установках. Однако специфика религиозности христианских конфессий оказывает влияние на формирование отличительных особенностей искусства. Если православная живопись ориентирована на индивидуальное созерцательное восприятие, то христианское искусство Запада рассчитано на глубокую эмоциональную напряженность, граничащую с религиозной экзальтацией. Поэтому изображение приверженцев католицизма устремлялось к сюжетам Страшного суда. Православное религиозное сознание выдвигало на первый план не крестные страдания Христа, а радостно-просветленные моменты его жизни.

Строгая каноничность, высокая степень философско-религиозного символизма в православном изобразительном искусстве, а также творческие стремления средневековых мастеров сделать свои изображения понятными и доступными восприятию обусловили появление и использование цветковых символов с устойчивыми для православного региона художественными значениями. С давних времен религиозные культуры используют цветовую символику. В отдельные исторические эпохи складывались собственные представления об использовании цвета. В сочетании с сюжетным содержанием произведения, по отношению к различным знакам цвет приобретал многообразие смыслов, создавая условные системы, имеющие символическое значение.

В религиозной модификации жизненные реалии представлены в форме мира сверхъестественного, населенного духовными сущностями. Этот трансцендентный мир является своеобразной надстройкой над миром действительным и выступает как его скрытая сущность, способная управлять материальным миром. В этой религиозной модели мира теряют свое прежнее значение понятия пространство, время, последовательность событий. Для пространственно-временных отношений в религии существенна новая характеристика абсолютности, вечности. Следует отметить, что специфической особенностью построения религиозной модели мира служит принцип дифференциации, который позволяет принять самостоятельность отдельным свойствам того или иного предмета. Так значение знака приобретает цвет, форма, свет и другие. Соподчиняясь, друг другу, знаки формируют символ, который тоже соответствует традиции и канону. Исследуя художественное пространство средневекового искусства, ученый И.П.Никитина подчеркивает, что «лишь «неподобные подобия», «несходные образы» способны вести ум не к грубым, материальным формам, а к особой, вневременной и внепространственной реальности»[2, с.15].

Цвет как элемент христианской художественной системы имел сложный путь своего развития. В искусстве Византии цвет и свет считались равнозначными ценностями. Будучи высшей категорией

мистики, свет в рассуждениях византийских богословов являл собой образ Всевышнего, Божественную красоту. Следует отметить, что категории свет и красота в представлении византийцев так же наполнялись единым содержанием. Л.А.Успенский отмечает: «Краски в иконе передают цвет человеческого тела, но не естественный тон плоти... Вопрос также гораздо глубже, чем вопрос передачи красоты человеческого тела. Красота здесь – красота внутренняя, духовная» [7,с.215]. Следовательно, духовная красота – суть гносеологическая ценность всего прекрасного, творческая причина всего сущего. Поэтому любой цвет может быть прочтен как слово, как знак или символ способный нести различную информацию. Так в предметах декоративно-прикладного искусства, в вышивке растительного орнамента жителей Закарпатья красный цвет ассоциируется с кровью и символизирует лето, выполняя при этом функцию оберега; зеленый – олицетворял надежду, а также символизировал пору пробуждения природы и урожайности; желтый цвет у многих народов был символом разлуки; белый цвет был символом непорочности и траура, а черный – цвет целительства. Он нес облегчение страдающим.

В религиозной живописи цвет выступал как символ еще до официального принятия христианства. В византийской культуре, затем в культуре Киевской Руси цвет после слова играл важную роль. Лучезарные эпитеты в литературе Киевской Руси отразились в иконе символикой цвета. В культе поклонения огню берет истоки эстетика света. Исследуя символику цвета в древнерусской литературе, В.А.Овсейчук обращает внимание: «Світлові кольори і червінь у кількох відтінках – від кіноварі до багрянці – визначають кольоровий лад ікони, а ці кольори належать до найповажніших, що шанувалися на Русі здавна, бо вони пов'язувалися з сонцем, світлом, вогнем... Іконописець, таким чином, підкреслює красу небесну, царицю світу, бо колір тут не виступає в реальному значенні» [4,с.57].

С течением времени символика цвета в христианском искусстве усложнялась. Она не только раскрыла, но и углубила важными акцентами вневременное значение связи прообразов Ветхого Завета и образами Нового Завета. Однако, в контексте общей проблемы, крайне редко рассматриваются вопросы закрепления моральных смыслов за определенным цветом и значение последнего в связи с содержанием композиции. Функциональная вариативность цвета позволяет посредством собственной иерархии раскрыть в иконе символику краски. Ведущее место занимает цвет золота способный подчинить себе другие цвета. Золото видится в сиянии Божественной славы. Золото принесли волхвы родившемуся Спасителю. Золото в одежде, в сиянии вокруг фигуры, золотой фон служит выражением святости и причастности к миру вечных ценностей. Остальные цвета выступают по принципу противоположности и дополнения, например: белый – черный, красный – синий. Цвет выражает многообразие в мировом пространстве и выступает в своем изначальном содержании – очищенный. Цветовое взаимодействие имеет строгий характер. Если по семантике к золоту ближе белый цвет, то им пишутся одежды Христа [1,с.879]. Он являет собой свет и соединяет все цвета. Его противоположностью выступает не имеющий света черный цвет – это символ удаленности от Бога. В иконописи его используют, когда изображают ад в форме черной пропасти и пещеры, в которой тайлась змея, поражаемая святым Георгием. В единстве выступают красный и синий цвет, как земное и небесное, как красота и добро, которые в падшем мире разделены и противоборствуют, а в Боге соединяются и взаимодействуют. Наличие разреженного цвета в иконе указывает на воздушность и духовность. Сгущенный цвет несет в себе переживание. В иконе единую связь имеют цвет и свет, поскольку икона не знает светотени и не нуждается ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь освещает его [1,с.1097].

Цветом мастер устанавливает иерархическое соотношение персонажей в композиции или цветом предмета, который сопровождает персонаж, выявлена суть последнего. А.Н.Овчинников, исследуя символику христианского искусства, обращает внимание на символическую функцию цвета «на мозаике 817-824 гг. в церкви Санта Мария ин Доминика в Риме папа Пасхалий представлен стоящим на коленях и держащим руками ногу Богоматери, нимб его – квадратный, голубой, с черной обводкой извне и белой изнутри, здесь мастер цветом устанавливает иерархическое соотношение персонажей в своей композиции, все ангелы и папа имеют голубые нимбы, Христос же, Богоматерь и архангелы – золотые» [5,с.37]. Поскольку голубой цвет неба ниже рангом цвета золота – суть Божественного. Сравнивая равенские мозаики с мозаичными композициями в Риме, исследователь делает вывод о том, насколько тщательно продумана была символика цвета на Востоке. Общепринятые положения в столичном искусстве Византии не смогли остановить творческие поиски мастеров на периферии Империи. Однако в ранних образцах христианской живописи проблема моральных смыслов цветовой символики еще не решена. Только, начиная с XI века, эти идеи найдут четкие формулировки. Так цвет нимба позволит передать суть каждого персонажа. В мозаике из храма на Хиосе Христос увенчан «золотым нимбом с красными камнями на перекрестье, пророк и царь Давид – красным, в знак Воскресения, о котором он многократно пророчил в Псалтири, и царь Соломон, как строитель храма. – зеленым, поскольку процветший жезл (зеленый) есть символ Богоматери – Церкви» [5,с.38].

Цвет одежды в христианской живописи тоже следует понимать как образ-символ. Белые одежды Христа и апостолов, ангелов и мучеников в живописи катакомб будут символизировать прежде всего образ рая, хотя в этот период Христос в белой одежде будет передан и в моменты своей земной жизни. Эволюция символики цвета оставит в христианском искусстве за белым цветом образ райского света, а любое изображение на белом фоне – сопричастие раю. В богословской литературе можно встретить более сложные пояснения белому цвету. Примером тому Откровение Иоанна Богослова, где белый цвет приобретает эсхатологический смысл.

Символическая функция цвета дает возможность более глубоко проникнуть и раскрыть природу связи ветхозаветных прообразов с образами Нового Завета. Например, в композициях далеких по содержанию. В сочетании с другими символами более значимый цвет способен выразить сложные богословские идеи. Например, крест, на котором был распят Христос, называли Древом жизни, нередко изображая с листвой. Цвет креста в различных композициях неодинаков. К примеру в сирийских миниатюрах «Распятие» он красный, а во французской показан зеленым и с сучьями, но идея Жертвы и Воскресения в обоих случаях выражена достаточно полно. Давая комментарий к испанской миниатюре «Распятие» X века А.Н.Овчинников приводит следующее замечание: «В этой композиции синий крест обрамлен киноварой полосой, подножие креста, проросшее листвой, стоит на гробе Адама, и в этом случае показаны не только крест как Древо жизни, но и искупительная жертва Христа (красный цвет) – Софии, Премудрости Божией (синий цвет)» [5,с.137].

Место расположения сюжетов в храме также определяло символику цвета. Так алтарная апсида, согласно христианской теологии олицетворяла врата в потусторонний мир. Следовательно, согласно собственного символического звучания, в конхе апсиды Христос, сидящий на троне, часто был изображен на красном фоне. Устами праотца Иакова сказано: «Как страшно сие место! это не иное что, как дом Божий, это врата небесные» [1,с.27]. Поэтому цвет красный прочтен как огненный, как небо где обитает Бог и силы Небесные, а также красное облачение Христа в композиции «Сошествие в ад» или красная мандорла, как слава предвечная, в которой стоит Христос перед Пилатом на одной из росписей X-XI веков в Каппадокии, несут одинаковое значение.

Таким образом, проблема символики цвета в христианском искусстве остается открытой и требует дальнейшего изучения.

#### Источники и литература:

1. Библия. – Дилленбург : Благая Весть (GBV), 1992. – С. 1098.
2. Никитина И. П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа : автореф. дис. ... д-ра филос. наук / И. П. Никитина. – М., 2003. – С. 20.
3. Овсійчук В. А. Оповідь про ікону / В. А. Овсійчук, Д. П. Кривич. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2000. – 369 с.
4. Овсійчук В. А. Українське малярство X-XVIII століть : проблеми кольору / В. А. Овсічук. – Львів, 1996. – 477 с.
5. Овчинников А. Н. Символика христианского искусства / А. Н. Овчинников. – М. : Православное изд-во «Родник»; «РИТЭКС ЛТД», 1999. – 519 с.
6. Степовик Д. Історія української ікони X-XX століть / Д. Степовик. – К. : Либідь, 1996. – С. 431-437.
7. Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви / Л. А. Успенский. – М. : Изд-во Братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. – 656 с.

Щокіна О.П.

УДК 008:75.01/03(477)

### КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Термін «авангард» або «авангардизм», який було вперше застосовано щодо мистецтва у 1885 році французьким критиком Теодором Дюре, виник з воєнного лексикону і одержав багато різноманітних тлумачень, часом суперечливих. В філософії та мистецтвознавстві цей термін означає сукупність ідейно-художніх течій у культурі XX століття, що пропагують розрив з традиціоналізмом, утвердження нового бачення, світорозуміння, нових візуальних засобів та форм у мистецтві, а також всіх проявів новаторських, творчих тенденцій. Авангард здобув значення масштабного всеосяжного феномена в художній культурі, висунувши провокаційність, епатажність, синкретизм, спрямовані на головні ролі в мистецтві.

Звернемося до декілька незвичайного повороту теми, яка мала важливе значення щодо практичних взаємовідносин митців вітчизняного авангардного мистецтва з мистецтвом західноєвропейським. Цю тему коротко можна було б сформулювати, як культурний туризм та розвиток класичного авангарду.

Одним із перших проблеми мистецтва українського авангарду і його основ торкнувся французький дослідник російського походження А. Наков. У своїй фундаментальній праці «Російський авангард» (1973 р.), розглядаючи феномен творчості К. Малевича, О. Архипенка, О. Екстер та інших художників, які є основою українського авангарду, він зробив спробу дослідження теорії та практики авангарду, який незабаром дістав назву українського авангарду. [17].

Вперше проблем культурного туризму, як споглядання, пізнання українською культурою європейською, та навпаки та сам термін «український авангард» ввела в науковий обіг французький мистецтвознавець В. Маркаде. У 1990 році вийшла її книга «Art D`ukrain», в якій були зроблені спроби розкриття закономірностей виникнення і розвитку мистецтва авангарду в Україні [19]. Розглядаючи проблеми теорії майстрів українського авангарду як засобу легітимації авангардної творчості, В. Маркаде акцентує увагу на самобутності даного напрямку, що є проявом українського менталітету [19]. В окремій роботі, перекладеній пізніше на українську мову, «Українське мистецтво XX ст. і Західна Європа», автор торкається теми взаємозв'язку мистецтва України і Західної Європи [13].

Проблеми культурного туризму як взаємодії та взаємовпливу українського і європейського мистецтва стали темою дослідження відомого українського історика мистецтва Н. Асеєвої в роботах «Українсько-