

КОЛІР В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ КУЛЬТУРІ

Стаття присвячена аналізу трансформації семантики кольору в українській народній культурі в процесі соціокультурного генезису.

Ключові слова: українська народна культура, українська ікона, семантика кольору.

The article is dedicated to the analyses of the transformation of color in the Ukrainian folk culture in the process of social and cultural genesis.

Key words: Ukrainian folk culture, Ukrainian icon, the semantics of color.

Жодна історична епоха не викреслює досягнення минулих століть, а навпаки, засвоює і пристосовує їх до своїх смаків. Образи мистецтва, відображаючи особливості художнього бачення світу художника, разом з цим відбивають історію суспільства, його світогляд, рівень художнього розвитку. Однієї із ключових мистецьких категорій, що фіксує унікальну інформацію про особливості історичного шляху народу, етнічні культурні традиції, є колір.

Семантика кольору залежить від певного соціокультурного контексту. Обростаючи протягом століть системою асоціацій, значень, тлумачень, колір стає виразником морально-естетичних цінностей епохи. Сьогодні він є своєрідним інформаційним субстратом, що дає матеріал для дослідження у галузі філософії, мистецтвознавства, психології, лінгвістики, фізики, фізіології тощо. Нас цікавить культурологічний аспект проблеми – динаміка кольору як культурного феномена в українській народній культурі в процесі соціогенезу. Осмислення семантики кольору у різних хронологічних зрізах української народної культури дозволяє виявити його основні архетипи, що транслуються від покоління до покоління.

Традиції народної кольорової культури сягають своїм корінням у первісні часи. Цей період збігся зі становленням і розвитком міфологічної картини світу, в якій відбилися найбільш значимі аспекти людського буття. Через синкретизм мислення первісної людини колір був нерозривно зв'язаний з його носієм. Внутрішнє, зовнішнє, матеріальне, духовне сприйняття кольору були злиті воедино. Він став чуттєвою оцінкою тієї чи іншої частини багатокольорового світу, засобом світосприйняття, перетворення хаосу у космос, оточуючого світу у кольорову матеріальну форму.

Живописну основу у ці часи становила фокусна кольорова гама – білий, чорний і червоний, кожний з яких був наділений іманентним символічним значенням і розглядався як атрибут магічних і сакральних сил. Так, дуальні кольори – білий і чорний – відбивали протиставлення двох світів. Якщо білий означав світ, то чорний – темряву; білий – життя, добробут, здоров'я, чорний – смерть, зло, страж-

дання, хвороби [2]. Червоний, що входив у тріаду основних кольорів, був символом вогню, крові й сили.

Хоча у палітрі первісної людини були присутні також інші кольори (зокрема, синій, жовтий), однак, вони не були самостійними у символічному плані: жовтий тяжів до білого, синій – до чорного. Принципова схожість кольорової символіки у різних первісних народів дозволила В. Тернеру тлумачити кольорову тріаду як художній архетип [3].

Особливу роль колір відігравав у мистецтві Давньої Русі. Його зміст трансформується з диференціацією первісного мислення, виокремленням людського із природного, зміною світоглядної системи. Однак нове не витісняє старого, а нашаровується на нього. З приходом християнства у його візантійсько-православному варіанті нові художні і зображувальні задачі привели до зміни у колористичному строї живопису, до збагачення його новими якостями.

На ґрунті місцевих і візантійських художніх традицій був створений етнічний варіант християнського живопису – ікона, мозаїка, фреска, що мали між собою тісний стилістичний зв'язок. Спираючись на архетипи, християнський живопис значно розширив свою палітру, надавши кольоровій символіці християнського значення. Посилюється естетичне навантаження колористичного строю. Художні образи поступово втрачають пізнавальне значення, але все більш набувають естетичного змісту, розкриваючи внутрішній світ людини. Магічна функція кольору змінюється на морально-естетичну, у його семантиці все більше проявляються ментальні риси.

Християнство ввійшло у культуру народу з вже сформованим зводом правил у галузі християнської догматики, культу, організації церкви і художніх норм – канонів, що побудували систему жорстких орієнтирів, свого роду систему координат, яка регламентувала релігійне життя народу і його художню творчість. Народні майстри сприйняли не лише християнську канонізовану іконографічну систему (сукупність сюжетів, правил зображення біблійних сюжетів і персонажів, символіку, атрибути святості тощо), але й систему поглядів на живописне зображення: з одного боку, як доказ істинності, реальності подій біблійних легенд; з іншого, як нагадування про первообраз.

Регламентуючи головні виразні засоби іконопису (композицію, перспективу, колір, малюнок тощо), що були адекватні вірі, канони орієнтували майстра на зображення духовних феноменів. Іконописцям не потрібен був пошук нових живописних прийомів – вони вже були розроблені, апробовані і заповідані Отцями церкви, достатньо було лише дотримуватися Святого письма і старовинних зразків, успадковуючи образи давніх живописців, тобто писати «за образом і подобою». Цій меті були підпорядковані збірники зразкових малюнків, що ввійшли у широкий обіг серед живописців і відігравали інформаційну роль, надаючи схематичну характеристику святым або християнським подіям. Канони спрямовували як образну побудову, так і колористичний строй ікони.

У християнському мистецтві, окрім архетипових кольорів (білий, чорний, червоний), активно використовуються інші лінії спектра. Як у стародавніх наскальних розписах, в основі колористичного строю ікони лежить локальний

колір, що створює силуети фігур, предметів або деталей. У протилежність сучасному живопису колір не розпадається на відтінки і не формує об'ємного зображення. Моделювання об'ємів в іконі будується за допомогою штрихових висвітлень і притінь, які наводяться, як правило, без урахування єдиного джерела світу.

Кожний колір виокремлює предмет (або його частину) у вигляді плям, між якими немає безперервних або дрібних переходів. Його вибір, з одного боку, диктується традицією, з іншого, зумовлений канонами. Зокрема, хітон Христа було регламентовано писати червоним кольором (колір крові), туніку Богородиці – блакитним (символ чистоти). Такий символізм виводить сприйняття глядача далеко за межі самого живопису, спрямовуючи його до духовних архетипів.

Колір для іконописця є тим засобом, що дозволяє йому передати найтонкіші емоційні відтінки. Винайдення кольорового відтінку повністю знаходиться у його владі. Так, забарвлення мафорію Богоматері хоча і є канонічним, але варіює залежно від колористичних задач, а також від тієї або іншої іконописної школи (коричневий, темно-малиновий тощо). Саме у розумінні колориту виявляються індивідуальні смаки іконописця.

Незважаючи на спрямованість іконописців на розкриття богословської ідеї, в їх творчості завжди присутній естетичний компонент. Свого найвищого вираження естетична свідомість народних майстрів досягла в іконопису другої половини XIV–XV століть. У формі, кольорі, композиції ікон і розписів майстрам вдалося з гранично можливою повнотою для того часу втілити своє світобачення і світовідчуття.

Красота кольору ікони є важливою складовою майстерності художника, але недостатньою. Перед іконописцями стояло завдання: враховуючи канонічні вимоги, скласти виразний акорд із системи кольорових плям. Цю задачу вони вирішують, спираючись на особливості взаємовпливу кольорів, що досягається наданням їх комбінації певного ритму і композиції. Отже, виразність кольору і кольорова єдність є важливими рисами іконопису.

Художника цікавить не лише точний вибір кольору для позначення предмета, але й емоційний ефект його сприйняття. Колір в іконі не несе просторової функції, однак, іконописці часто використовують властивість окремих кольорів сприйматися на неоднаковій відстані від її площини. Це дозволяє підкреслити символічне значення окремих фігур або предметів, проте не порушує площинність ікони, не створює кольорової перспективи.

Звернемо увагу ще на один аспект питання. Безумовно, кольоровий стрій не можна осмислити, відірвавши його від загальних художніх задач. Майстри, підпорядковуючи його змістовій лінії сюжету, намагаються знайти певний емоційний тон, оскільки «загальна налаштованість ікони визначається тим цілісним кольоровим враженням, яке міцно зберігає наша пам'ять» [1,157].

У чому ж причина емоційного впливу кольору? Емоції викликаються не лише самим сюжетом, але й колористичною побудовою ікони. Від вибору кольорового строю – теплого чи холодного – залежить загальна емоційна тональність

ікони. Як зазначив Н. Волков, «зв'язок поділу кольорів на теплі і холодні з емоційним досвідом безсумнівна. Холодна гама підсилює враження меланхолічної заспокоєності, іноді трагічної мертвенності. Гаряча – враження напруженого життя, активності, радості, драматизму» [1, 114]. Переносячи нас у світ певного настрою, колір тим самим дає ключ до розуміння ідеї сюжету. Завдяки кольоровій домінанті (наприклад насиченості кольору) майстер підкреслює значущість персонажа, фокусує увагу на окремих деталях, важливих для розкриття сюжету. Зв'язок кольору ікони з нашими почуттями – безперечна реальність.

Отже, аналіз семантики кольорів у середньовічній культурі показує суттєвий переворот у художньому мисленні людей порівняно з первісним періодом історії. Це було детерміновано як розвитком самого соціуму, так і загально-художніми процесами. Вже на початку XVI століття в українській іконографії були розроблені головні принципи кольорового відбиття світу відповідно до середньовічної естетичної свідомості.

Подальший розвиток суспільства активізував креативне мислення майстрів, спонукаючи їх шукати все нові форми виразності кольору. У цьому процесі визначну роль почали відігравати художні стильові тенденції європейської культури. Одночасно відбуваються зміни у ставленні до канону і його ролі у формуванні кольорового строю українського іконопису. Зупинимося докладніше на цьому питанні.

Канони – суто православний феномен, у мистецтві західного християнства іконографічних схем не було. Для нього (особливо для католицизму) скоріше характерна формально-стійка система відтворення релігійних сюжетів. Західноєвропейські художники були значною мірою вільні в художній (у тому числі кольоровій) інтерпретації старозавітних і новозавітних сюжетів. Саме естетична сторона у мистецтві детермінувала незвичайний злет художнього мислення й активний пошук інноваційних живописних прийомів (відкрита лінійна перспектива, способи передачі руху, повітря, кольорового об'єму тощо). Поступово західноєвропейський релігійний живопис все далі відходив від іконопису, формуючи те, що сьогодні називається картинами на релігійні теми.

Розглядаючи канон в історичній перспективі, доходимо висновку, що його значення у структурній ієрархії художньої системи українського релігійного мистецтва діалектично змінювалося через іманентну суперечливість: з одного боку, як еталон він виконував позитивну функцію, з іншого боку, будучи обмежуючою схемою, стримував творчість майстрів.

На стадії своєї кристалізації (в пору утвердження християнства в Київській Русі) канонічна художня концепція була досить плідною через глибокий органічний зв'язок з дійсністю. У цей період народне мистецтво вбирає в себе світоглядні ідеї і не лише генерує нові духовні цінності, а й, у свою чергу, впливає на об'єктивний світ і переорієнтовує психологію та свідомість суспільства. Знайдена колористична система закріплюється у свідомості народу й набуває значення художньої норми. Поступово могутні художні імпульси, що йшли із Візантії, послаблюються, а переорієнтація світогляду дає поштовх формуванню нових прогресивних зображувальних форм і кольорових рішень в іконопису.

У XVII столітті змінюється картина світу і естетичний ідеал українського суспільства, трансформується ціннісно-нормативна система людського буття, більш рішучою стає критика традиційної релігії і церкви. Духовне життя знижується і звужується, концентруючись на зовнішньому, установчому благочесті, догматичний зміст образу починає втрачати своє домінуюче значення і не завжди сприймається як головний. Внутрішній духовний спад, що охопив усі помісні церкви, поглиблений соціальними, релігійними і політичними колізіями у суспільстві, порушив рівновагу між Божим і людським, детермінував початок секуляризаційних процесів у соціокультурній системі. Народжується нове співвідношення між Церквою і державою.

Такі зрушення у суспільному житті мали важливі наслідки. Ціннісна переорієнтація суспільства сприяла посиленню міжкультурного обміну, відкрила шляхи для проникнення західних ідей в українську свідомість, формуючи нове ставлення до принципів художнього зображення. Це був час відкритого зіткнення православ'я і православного світогляду зі світоглядом раціоналістичним, носієм якого була західна культура.

Через втрату духовно-змістової основи образу створюється об'єктивне підґрунтя для переосмислення значення релігійного мистецтва і розуміння колористичних принципів іконописання. Канон вже сприймається «прокрустовим ложем», гальмом, що стримує подальший розвиток мистецтва. Під прапором цієї боротьби в українській церковній культурі формується два напрями – вірний православ'ю канонічний живопис і нове мистецтво, що ґрунтується на секуляризованому світогляді західної культури. Інновації були сприйняті офіційним і народним мистецтвом по-різному.

Основним критерієм оцінки офіційного мистецтва стає естетичний фактор, йому підпорядковується вся художня система, в тому числі колористичний строй. Професійні художники починають впроваджувати у своїх творах способи художнього зображення, розроблені майстрами епохи Відродження. Спочатку це не означало повної відмови від візантійського канону як утворюючого художнього компонента, а було лише обмеженням ступеня його функціонування в системі релігійного мистецтва і наданням більшого простору її мінливій складовій. Однак із часом богословський аспект мистецтва починає втрачати домінуюче значення, залишаючись лише в сфері іконографічній.

Художні процеси у релігійному мистецтві ускладнилися у другій половині XVII століття і особливо у XVIII столітті через політичне розмежування України на східну і західну, внаслідок якого православна (східна) церква підпорядковується Московському патріархату, а греко- і римо-католицька (західна) – Риму. Це призвело до роздвоєння церковної свідомості й поглибило регіоналізацію розвитку української релігійної культури.

Петровські реформи церкви узаконили примат держави над церквою. З цього моменту якість як традиційного, так і нового мистецтва у Східній Україні регламентується вже законодавчим порядком. Починається період співіснування канонічного мистецтва і нового живописного напрямку. Західний раціоналізм, що все більш

проникає у свідомість людей, викривлюючи розуміння змісту культового образу, вже не зустрічає активної протидії з боку офіційної церкви.

Офіційний православний живопис переважно орієнтується на створення «живоподібного образу» і все далі відходить від критерію традиційного мистецтва, руйнуючи його канонічну основу. Як пише Л. Успенський, «настає період вже свідомого розриву із принципом, установленим Сьомим Вселенським Собором, згідно з яким живописцю належить лише художній бік справи, і перехід до принципу, сформульованому Каролиновими книгами, за яким ікона – плід уяви художника, за яку він несе авторську відповідальність... Іншими словами, відкривається шлях до розуміння авторства у сучасному його змісті» [4, 307]. Набуває автономного буття новий художній жанр – живопис на релігійні теми, що проходить головні стилістичні етапи західного мистецтва свого часу (бароко, класицизм, романтизм тощо).

Нові задачі породили і нові похідні принципи для побудови колориту в релігійному живопису. Ці принципи поступово, крок за кроком, змінювали трактування кольору і розуміння кольорової гами, а з ними і вимоги до виразної узгодженості кольорів. Транформувалося розуміння живописцем кольорових задач: передавання різноманітності справжнього забарвлення речей; зміни кольору в реальному середовищі. Іконописці були поставлені, зокрема, перед проблемою відображення трансформації кольору у повітряному середовищі і формування за допомогою кольору об'ємів.

Це були питання, для вирішення яких художникам Відродження знадобилося кілька століть. В українських землях розширення зображувальних функцій кольору, засвоєння законів природного зв'язку кольору і його сприйняття проходили повільно і неоднаково в офіційному і народному мистецтві через особливості художніх традицій. Зміни більшою мірою торкнулися офіційного живопису.

Щодо народного мистецтва, то, як і раніше, в ньому домінує кольоровий стрій, регламентований християнським художнім канонам, який міцно ввійшов у народну традицію. І хоча народні майстри підносили перш за все красу духовну, вони не залишалися осторонь від нових віянь епохи. Однак через консервативність традицій, нові живописні прийоми втілювалися у художню канву народного мистецтва з великим відставанням у часі порівняно з професійним, а недостатній рівень майстерності виконавців не дозволяв оволодіти всім арсеналом інноваційних засобів художнього зображення. Але «загальмованість» динаміки народного мистецтва не означало відсутності самого процесу розвитку.

Отже, введення української культури в європейську орбіту детермінувало різні підходи до розуміння ролі канону в професійному і народному релігійному мистецтві та сприяло посиленню розбіжності в їхньому кольоровому строї.

А втім, у надрах народної культури почав діяти подвійний стандарт до розуміння культового живописного зображення, що визначило диференціацію народного живопису. В іконопису, в якому творча свобода народних майстрів виявляла себе лише як інтерпретація передбачених канонам засад, домінувало традиційне вирішення кольорових задач.

Водночас переосмислюється вже усталена концепція народного монументального живопису. Стінопис все більш сприймається як художнє втілення біб-

лійних сюжетів для прикрашення храмів, натхнення і просвіти віруючих, унаслідок чого спостерігається вільне ставлення до канону. Справа не в тому, що канонічні засоби втратили свою художню цінність, просто естетичний ідеал став не таким духовно піднесеним, а більш земним. У зображенні біблійних персонажів усе гостріше відчувалося протиріччя між тим, що регламентувалося канonom і новим світоглядом.

Однак тяжіння до нового було змушене прокладати собі дорогу крізь грати канонів і традицій. Іntenції народних майстрів на удосконалення принципів художнього зображення найчастіше спостерігалися у західних регіонах України, в яких територіальна близькість із Заходом ініціювала включення сил, спрямованих на розширення географічної сфери міжнародних контактів. Уявлення народних майстрів починають ґрунтуватися не тільки на візантійських зразках, а й на здобутках європейської культури.

Безумовно, як і раніше, в кольоровій композиції вагому роль відіграє локальний колір. Плями локального кольору, хоч і не знаходять яскраво визначеного хроматичного розвитку, а тільки висвітлюються або затемнюються, все-таки ж безперервно змінюються, втрачаючи або набуваючи насиченості. З'являються елементи кольорового моделювання об'єму фігур, складок одягу, посилюються кольорові контрасти, вводяться світлотіньові контрасти.

Як бачимо, середньовічне світосприйняття починає поступово переростати у нову якість, підсвідомо утворюючи фундамент нового етапу культури. А втім, колористичні основи, що були закладені в іконопис у середньовіччі, залишилися структурним каркасом українського народного релігійного живопису.

Нова епоха розвитку сакрального українського малярства була перервана у радянський період історії. Через державну антирелігійну політику народний релігійний живопис опинився у маргінальному стані, але він дав поштовх такому унікальному явищу як народний декоративний живопис Катерини Білокур, Марії Приймаченко, яскраві, колоритні твори яких синтезують досвід багатьох поколінь народних майстрів. Сучасна епоха відкрила шляхи для подальшого розвитку народного живопису, створила умови для пошуку нових художніх виразних засобів і нових експериментів з кольором.

Отже, результати аналізу свідчать, що колір є одним із важливих інваріантів народної культури, змістове поле якого постійно розвивається. Його сприйняття і осмислення являє собою динамічний процес, алгоритм якого детермінований соціальними, морально-естетичними, художніми трансформаціями у суспільстві в процесі соціогенезу.

Література

1. Волков Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1984. – 320 с.
2. Керлот Х.С. Словарь символов. Мифология. Магия. Психианализ / Х.С. Керлот. – М.: Рефл-бук, 1994. – 608 с.
3. Тэрнер В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. – М.: Наука, 1983. – 277 с.
4. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной церкви / Л.А. Успенский. – М.: Изд-во Западноевропейского экзархата. Московский патриархат, 1996. – 474 с.