

## КОЛЬОРИСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРМ САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ В АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВ

© Гнідець Р.Б., 201

Розглянено сутність кольору як формоутворювального компонента структури сакрального простору в екстер'єрі та інтер'єрі, що дає можливість вираження площинного і глибинного сприйняття форми та простору. Виникає можливість наблизити до суб'єкта споглядання сакральної ідеї духовного наповнення та вивчення небесного світу як структури цієї просторовості у храмобудуванні України.

**Ключові слова:** колір-барва, світло, колорит, контраст, поверхня, площа сакральність, простір, храм-церква.

To consider the essence of color as a form creation component of structure of sacrality space on the outside or inside that to be given the possibility to express the spaciety and profoundity perceptive the form and the spaciousness. To possibility arise bring nearer to the individual contemplation the sacral notion to be filled spiritual and investigate the heavenly world as a spatial structure in the Ukrainian temple building.

**Key words:** colour, light, colouring, contrast, surface, area, sacrality, space, temple-church.

### Поставлення проблеми

Колір як формотворчий компонент творення площинного і глибинного розуміння простору в образотворчому мистецтві досліджено достатньо глибоко і докладно. Проте як аспект формотворення в сакральному просторі храмової архітектури і, зокрема, церков і як феномен та творець форми, змісту та ідеї у ньому ж, майже пройшов повз увагу дослідників або ж розглядався частково та відірвано від загального контексту згаданої проблематики.

### Аналіз останніх досліджень та публікацій

Теорію кольору, його значення та особливості в мистецтві та дизайні, психофізіологічні і образотворчі засади його використання досліджувало достатньо багато сучасних дослідників закордоном і наших співвітчизників, зокрема це: Ж. Агостон, Л. Айсмен, Г. Тонквіст, Й. Іттен та інші, які наголошували на різних аспектах кольору, на теоретично-практичних засадах його використання в різних ділянках образотворчого мистецтва. У цих напрямках також працювали й вітчизняні дослідники, такі як: О. Архипенко, М. Волков, М. Степанов, Н. та С. Скрилі, Т. Печенюк. Частково до цієї проблеми наближалися такі дослідники кольору в сакральному просторі ікони та храмових будівель, як: В. Кандінський, В. Овсійчук, Д. Степовик, Ю. Новосільський, І. Араухо та інші. Проте феномен кольору у його формотворчому аспекті креації храмових просторів, їх символічно-образного вираження у формах Сакруму вивчений недостатньо. Ідея-форма-колір та їх вираження у аспекті структурно-просторовому, формотворчому та у образі знака і місця його проявлення домінує у цьому дослідженні.

### **Формування мети дослідження**

Метою цього дослідження є виявлення формуютьовальних особливостей кольору-барви в структурі сакрального простору українських церковних будівель. Колір творить ідею форм цього простору, проявляючи сокровенне та святе.

### **Виклад головного матеріалу**

Вивчаючи концепцію форми в архітектурному об'єкті, і зокрема, у храмовій будівлі, ми можемо побачити, що “форма” відповідає загальнішій концепції, яка переважає розуміння її як “просту конфігурацію мас”. Форму можна собі уявити як активне енергетичне ціле, як єдність її геометричної форми, її текстури та її кольоровості. Остання розуміється як у значенні світлотіні, так і у значенні колориту. Отож, аналізуючи вплив світла на архітектурну форму, можемо виявити, що текстура як поверхневе вираження сутності форми правдиво виявляється саме під впливом світла, завдяки якому відчуття дотикальності структури стає частиною сприйняття архітектурного середовища. Вібрації світла можуть докорінно видозмінити особливості архітектурного простору в його кольористичному аспекті вираження. Аналіз впливу світла на сукупність форм потребує також вивчення його впливу на об'єм, на простір чи поверхню та на їхні різні зв'язки. Світло однаково ж впливає на кожний із зазначених елементів відповідно до характеру його поверхні, текстури і кольору [1–3].

Вивчаючи форму у її концептуальному вираженні, ми визначаємо її за посередництвом маси, текстури та забарвлення. Забарвлення інтерпретується подвійно: як світлотінь (варіантність інтенсивності світла на поверхні) і як “колорит”, який належить до враження як відображення на предмет променів світла, призводить до впливу на загальне сенсорне сприйняття. Якщо зосередитися на колориті як невід'ємному компоненті вираження форми, а, отже, і структури простору, то головно саме світлотінь впливає на текстуру (оскільки фактура поверхні дає змогу вбирати, відбивати, фільтрувати чи переломлювати промені і світло). Колорит також залежить від особливості текстури. Висліди, одержані під час вивчення світлотіні, придатні до варіювань кольору, оскільки він виявляється разом зі світлотінню. Проте необхідно зробити деяке уточнення, яке дає нам змогу краще зрозуміти формотворчі можливості кольору. З одного боку, присутнім є колір світла, тобто, хроматична побудова видимого спектра, що складається з множинного випромінювання, з різною довжиною хвиль, а з іншого – ми можемо розмовляти про “колір тіла” як результат його своєрідних особливостей, наслідком різних кольорів світла, яке проявляється подвійно: як світло, відображене тілом (згідно з Рафаелем Санті), або як світло, що випромінюється тілом, яке має в деяких випадках властивість джерела, що світиться (згідно з Рембрандтом ван Рейном).

Отож тіло, будучи виставлене на світло, має колорит, який сприймається глядачем як “локальний колір” і цей локальний колір є саме кольором тіла (поверхні-текстури). Проте необхідно пам'ятати, що якщо це тіло виставляється на забарвлене світло, тобто якщо на нього скеровується світний спектр іншого колориту, то його вигляд буде іншим. Тому ми можемо говорити про реальний колір, покликаючись на білий колір, і про видимий колір – на забарвлене світло. Підсумовуючи можемо констатувати, що під час потрапляння променя на об'єкт виникає подвійне відображення залежно від поверхневих особливостей цього об'єкта. Тіло відображає світло, забарвлене відповідно до характеристики, властивої тілу (текстури), воно відображає світло також зі своїм природним колоритом [4].

Як у музичному мистецтві, так і в архітектурі храмових просторів ми можемо говорити про такі, зокрема, особливості кольору, саме:

– інтенсивність кольору, яка належить до сили, виразної могутності, щільності та його насиченості;

– кольоровий тон виявляє шкалу світла, тобто його еквівалентність у сірих кольорах, силу світлотіні;

– звучання кольору, що асоціюється з характеристиками будь-якого кольору, що подібне на особливості наростання і загасання кожного з музичних інструментів. Отож усі якості кольору виявляються під дією світла, його надлишок чи його відсутність нейтралізують локальний колір та розсіюють його. Колір виявляє природну якість у напівсвітлі. Достатньо інтенсивне світло стає “непрозорим” – це виникає, наприклад у блискучих місцях-поверхнях або в повній темноті, і залежить від того, що промінь світла просто відображається в наших очах, і через це зникає ефект кольору. Щоб побачити колір у цих місцях-поверхнях, необхідно дивитися на них, дещо з при-мруженням очей. Тому нашарування кольору-світла і локального кольору посилюють або змен-шують чи приводять до анулювання кольору об’єкта. Накладання приводить до трансформації локального кольору; отож можна виправляти деякі помилки, що виявляються у праці з кольором. Ефекти властиві для театральних дійств показали виразні можливості накладання підсвіченого світла на локальний колір [5].

У просторах храмів, обмежених вітражами та стінами, наповненими мозаїкою чи мальовид-лом, відбите світло видозмінює внутрішнє середовище. Мінливості (варіювання) світла впли-вають головню тому, що матерія на світлі виявляється дуже світлою; ясні кольори на світлі збільшують свою світлість. Навпаки, темні на світлі, поза блискучими місцями-поверхнями, зберігають свою темноту. Просторовий вплив кольору може залежати від різних компонентів. У самому кольорі зосереджені сили, що мають властивість виявлення глибини. І це здійснюється коштом контрасту між світлим та темним, а також спроможністю змінювати насиченість кольору і площі його поширення. Підтвердженням просторовості кольору є концепція внутрішнього руху кольору як закономірність психологічного впливу кольорів на людину, розроблена В. Кандінсь-ким як продовження теорії Гете. Вибудовуючи концепцію внутрішнього руху кольору В. Кандін-ський, зокрема, складає свою класифікацію кольорів за певними параметрами.

I – теплі та холодні кольорові тони фарб;

II – світлі та темні тони фарб.

Загалом визначається чотири головні параметри кожної фарби (кольору). Якщо вона I – тепла, то вона у такому разі світла або темна, якщо ж вона II – холодна, то вона також або світла, або темна. Тепло чи холод фарби (кольору) відображає загальне тяжіння до жовтого та синього. У своїй теорії В. Кандінський об’єднує ці кольори за їх протилежними якостями в “перший великий контраст” (I). Рух цих кольорів поземо (по горизонталі) має діаметрально протилежні спрямування: теплі кольори – до глядача; холодні – від нього. Це, зокрема, відповідає т.зв. “виступаючим” та “відступаючим” кольорам. Також цим кольорам властивий інший рух, що підсилює перший – це ексцентричний рух жовтого та концентричний рух синього. Отож йдеться про ту саму позему (горизонтальну) площину, але про складніший просторовий вияв руху. Якщо жовтий немов випромінює свою енергію в бік людини та в інші напрямки, то синій в силу концентричності руху не лише віддаляється від людини, але немов замикається в собі. В образному аспекті таке розуміння відмінностей руху жовтого і синього кольорів пояснює загальноприйняте трактування цих кольорів як вияв матеріального і духовного, і йдеться тут не тільки про ці кольори, а загалом про першу групу контрастів. “Другим великим контрастом” (II) (згідно з В. Кандінським) є визначена різниця між білим і чорним як максимальним виявленням загального тяжіння всіх кольорів до світлих чи темних. Рух цих кольорів теж визначається протилежними якостями, проте в іншій площині – доземно (по вертикалі).

Це статичний варіант руху: білий колір догори, чорний – донизу. Звідси символізм білого як кольору піднесення, святості, легкості, а психологічні характеристики визначають вплив білого як великого безгоміння, що є абсолютним. “Білий” колір звучить як мовчання, яке можна

зрозуміти. Натомість “чорний” внутрішньо звучить як ніщо без можливості, як мертво ніщо після згаслого Сонця, як вічне безгоміння, без майбутнього та надії”. Це, властиво, і є кольоровим символізмом чорного як кольору зневіри, смерті, жалоби тощо. Змішуючи в певних пропорціях підставові кольори жовтого і синього та білого з чорним, ми одержуємо кольори, відповідно, зеленої та сірої барви, що фактично взаємознищують відповідні рухи кольорів, поземний та доземний. Ці кольори творять певне відчуття спокою-статичності, вони не викликають ніяких емоцій, бо вони не мають руху. Проте сірий, на відміну від зеленого, не здатний відновити рух, оскільки на прикладі пари жовтого і синього, де мала частка жовтого та синього активізує рух, бо там є вияв динамічного руху (просторового). Якщо ми повернемося до розгляду другого великого контрасту, білого і чорного в їх абсолютному вимірі, то побачимо, що на рівні цілого Абсолюту чорне і біле є образологічними поняттями протилежного в Одному, які означають “чорні діри” Вакууму – місця поглинання, а також світлі місця простору Вакууму, проявлені буквами і людьми. На рівні речовинних утворень чорний колір є втіленням темені за допомогою відповідного фарбування мінералів – надання їм властивостей поглинання світла. Білий колір речовини втілює протилежні до темені ознаки – відбивання світла. У результаті в Природі утворюється субстрат, який задає власні ознаки кольору речовини і предметів у разі їх зовнішнього освітлення. На рівні сприйняття кольору людиною і під час його осмислення відбувається взаємодія чорної суті темені й білої суті світла. Емоційним змістом сприйняття буде “картина світла”, яку пише світло, поглинаючись–відбиваючись і розкладаючись на спектр у взаємодії з предметами і нашими очима [6].

Ці ознаки мають сенс у різних контекстах. Метафізичне чорне і біле – це кольороназва континуальної темноти і речовинної світлоти. Сонячний спектр не містить ні чорного континуального, з якого походить, ні білого, яким стає під час зворотного переходу в континуальність. Біле – це те, що максимально висвітлене, так це пізнається у Природі. Для темені Континууму біле – це світло взагалі, для світла наших очей біле – це відсутність ознак і чорного, і сірого, і будь-якого кольору. Чорне і біле створюють максимальне протистояння в межах диспозиції просторів – контраст. Процес кручення простору – це стан народження світла. Воно стає видимим тому, що набуває фізичних ознак на тлі континуальної темені. Така метафізика контрасту, оскільки вона пов’язана із випромінюванням-поглинанням просторів та речовин. Можна припустити, що відповідне кручення (до нас-від нас) визначає характер дії чорного-білого. Тоді згортання системи мусимо вважати чорним ходом, а розгортання системи – білим випромінюванням. Чорне пов’язане з інформацією, її невидимістю, а біле – з енергією, її проявленістю. Межею контрасту є біле і чорне, картинна суть яких залежить від розміру охоплення простору. Тому чорні форми на білому є “дірами”, а білі форми на чорному є “світилами” [8].

Форма, як і колір, володіють своєю “чуттєво-моральною” вартістю. В художньо-живописному творі ця виражальна якість форми і кольору повинна діяти синхронізовано, властиво, форма і колір повинні підтримувати один одного. Як для головних кольорів – жовтого, синього і червоного, так і для трьох головних форм – трикутника, кола та квадрата необхідно віднайти властиві їм виражальні характерні особливості. Квадрат, головна особливість якого визначається двома поземними і двома прямовисними лініями, що перетинаються однакової довжини, символізує матерію, важкість та строге обмеження. В Єгипті квадрат виражав ієрогліфом слово “поле”. Ось чому ми відчуваємо сильне напруження, якщо хочемо примусити прямі сторони та прямі кути квадрата виразити рух. Усі форми побудовані на поземах (горизонталях) та прямовисах (вертикалях), одержують особливості квадратичних форм, разом з хрестом, прямокутником, меандром та їх похідних. Квадрату відповідає червоний колір як колір матерії. Важкість та непрозорість червоної барви узгоджується зі статичністю та важкістю квадратної форми. Форма трикутника виникає з трьох діагоналей, що перетинаються і його гострі кути

видаються бойовими та агресивними. До трикутника належать усі діагональні форми, зокрема, ромби, трапеції, зигзаги та їх похідні. Трикутник – символ думки та його невгамовний характер відповідає світло-жовтому кольору (барві). Коло – це геометрична форма, що виникає під час руху на постійній відстані від визначеної точки, яка розміщена на будь-якій поверхні. На противагу важкому, напруженому відчуттю руху, який викликає квадрат, рух для кола природний та постійний і творить відчуття відпочинку, послаблення напруження. Коло – символ постійної, рухливої духовності. Астрологічним символом сонця є коло з крапкою-точкою в центрі. До кола зараховують усі вигнуті колоподібні форми, зокрема, еліпса, хвилеподібні форми параболи та їх похідні. Безперервному рухові кола в колористиці відповідає синій колір (барва).

Загалом можна констатувати, що квадрат – це символ нерухомої матерії, трикутник, випромінює себе зусебіч, виявляється знаком думки, а коло – це вічний рух Духа. А кольорам другої порядковості відповідають такі форми похідної тріади. Для помаранчевого кольору – це трапеція, яка містить два паралельні елементи квадрата та дві діагональні сторони трикутника. Фіолетовому відповідає еліпс, що містить дві дуги кола та дві паралельні сторони квадрата, а зеленому – конус, якого гострокутна вершина опирається на коло. Отож відповідність форми і кольору посилює психоемоційну дію твору (художнього чи архітектурного), хоча невідповідність між формою та кольором, не вартує розглядати як щось “негармонійне” чи невластиве, навпаки “несумісництво” відкриває нову можливість, новий принцип гармонізації, що побудований на протиставленні “гармонія-дисгармонія”, “теза-антитеза”. Необхідно також звернути увагу на символічно-семантичну сутність кольору, якою властиво є та чи інша формальна виразність, яку розглянуто вище. Золотий (жовтий) колір сонця і є символом випуклої поверхні. У Греції цей колір сприймається як символ розуму. Це колір Божественного Просвітлення та колір німбу над головами Христа Спасителя і святих мучеників. Навпаки темно-жовтий колір пов’язується зі зрадою, скупістю та недовірою і властивий для шат Юди Іскаріотського. Своїми енергетичними потоками цей колір викликає прагнення до мудрості, а також скеровує людину на розумні та обережні вчинки-дії. Золотисто-жовтий колір символізує Рух Мудрості [7–9].

Помаранчевий (оранжевий) колір пов’язаний з теплом та Рухом Святості. Це колір духовного здоров’я. Блакитний – колір світла, в якому сіяє Дух Істини, пов’язаний з релігією, спокоєм, музикою. У християнській символіці – це колір Бога-Сина і є кольором розуму, світу і споглядання. Синій є представленням неба і моря; глибини і висоти. Християнська культура цей колір показує як символ набожності, щирості, кольором вірності та знаком Покрови, опіки Матері Божої, ангельської ієрархії Херувимів, яка зображується цим кольором. Зелений колір пов’язується з юністю, життєвими силами, народженням та надією. Він поєднується з Духом Вічності та Еволюції. Цей колір часто символізує безперервність і навіть безсмертя. Фіолетовий колір пов’язаний зі смиренням та розторопністю, містичними знаннями і жертівністю, релігійним самовідреченням та святістю. В християнстві – це колір Марії Магдалини, він також означає Дух Божественної Всемогутності і духовної любові. Це дуже могутній колір, захищаючий людину у багатьох аспектах на фізичному та духовному рівнях. Червоний колір має складну і досить суперечливу символіку. Він асоціюється з чоловічим активним принципом, з кров’ю, вогнем. У християнській традиції – це колір Святого Духа, а також властивий Спасителю Господньому та крові Христової Жертви. Це колір – символ Духа життя. Він є саме життя. Червоний колір – це колір вогню. В середньовічному живописі, а також у римських катакомбах цей колір пов’язують з Господньою любов’ю; цього кольору була туніка Ісуса Христа, коли його зображували під час бесід та після воскресіння. Серафими, що виражають усю повноту любові, розташовані до Господа найближче, зазвичай зображуються червоним кольором та мають червоні крила. Марія Магдалина інколи в малярській інтерпретації, зображувалася з червоним яйцем. Пурпура означає владу, славу, велич та могутність. У християнстві разом з білим символізує Бога Отця. Пурпур

також як сірий та чорний кольори одягу означає належність до святості як комбінація червоного і синього. Він також символізував спільність любові та правдивості, оскільки ця фарба була найдорожча, вона відображала золото. У християнських церквах пурпур означував відпущення гріхів, покаяння, скорботу та оплакування [10–13].

Сам колір володіє певними силами, що дають можливість виявляти глибину простору, як за допомогою контрасту світлого і темного, так і за допомогою діагоналей і різноможливих перетинів. Коли шість кольорів – жовтий, помаранчевий, червоний, фіолетовий, синій і зелений розміщені на чорному фоні, один поряд з другим, без інтервалів, то очевидно, що світлий жовтий колір здається виступаючим, а фіолетовий занурюється в глибину чорного фону. Решта кольорів утворюють проміжні сходина між жовтим та фіолетовим. Використовуючи білий фон, сприйняття глибини змінюється. Фіолетовий колір виштовхується білим фоном і здається виступає до переду, тоді як жовтий – утримується білим кольором як “близького і спорідненого”. Отож ці спостереження констатують, що для оцінювання враження просторової глибини, згаданий колір фону настільки важливий, як і окремих колір. Ще на початках ХХ ст. проведено дослідження, що пов’язувалися з виявленням можливостей кольору виявляти глибину простору і це сприяло узагальненню певних результатів, проте, що шість головних кольорів на чорному фоні відповідно до шаблів проявлення їх глибини співвідносяться з пропорціями золотого січення. Принцип золотого січення ґрунтується на цьому, що найменший відрізок належить до найбільшого, як найбільший до загальної їх сумарності. Якщо віддаль АВ розділено за принципом золотого січення у точці С, то це означає, що АС відноситься до СВ, як СВ до АВ. У ділянці кольору це означає таке: якщо ми розмістимо помаранчевий колір між жовтим і червоним, кожний з яких має свій ступінь глибини, то різниця глибини між жовто-помаранчевим та помаранчево-червоним буде відповідати відношенню “меншого” до “більшого”. Те саме співвідношення “меншого” до “більшого” існує поміж жовто-червоно-помаранчевим та червоно-помаранчево-синім. У таких самих пропорціях золотого січення знаходяться жовто-червоний та червоно-фіолетовий колір, як і жовто-зелений, і зелено-синій.

Жовтий, червоно-помаранчевий і синій на чорному (темному) фоні мають таку картину заглиблення: жовтий сильніше виступає до переду; червоний менше, а синій видається майже стільки ж глибоким, як чорний. На білому (світлому) фоні виникає обернене враження: синій сильно виступає до переду, червоно-помаранчевий залишається майже на цьому самому рівні, а жовтий злегка висувається до переду. Відношення глибини між жовтим і червоно-помаранчевим, червоно-помаранчевим і синім відповідають співвідношенням “більшого” до “меншого”. Контраст за насиченістю викликати такі відчуття у сприйнятті кольору; чисті, насичені кольори будуть виступати вперед порівняно з наближеними за світлотою, але біднішими кольорами. Якщо тільки до цього контрасту додається контраст світлого і темного, або холодного і теплого, відчуття глибини знову змінюється.

Отож ми змогли розкрити особливості формування простору, його глибини через колір-барву, оскільки саме він через форму і просторове наповнення творить певний його колорит, проявлений через світлове наповнення. Чимале значення у кольористиці формотворення простору має символічна сутність кольору-барви. І це зрозуміло, адже саме у символічному заангажуванні формотворчих компонентів становлення сакрального простору виявляється і проявляється сутність християнських святинь, адже символ – це видиме проявлення невидимого, його істинне підґрунтя. Символи мають потужний вплив на наші розум і душу. І часто це діється підсвідомо. Вони є наріжними каменями в архітектоніці думки в просторі, думки, яка відображає дійсність. Якщо втрачається символізм, або якщо завдяки певним способам вираження символи спотворюються, ми втрачаємо спосіб пізнання речей і відчуття сакральності місця. Якщо зруйнуємо символи, зруйнуємо поняття і пізнання проявленого Сакруму. Якщо спотворимо символи, то

спотворюємо також наші поняття і розуміння, а отже – втрачаємо властивість бачити відмінності речей, якими вони є, наприклад відмінність між правильним і хибним. Якщо втрачається здатність розрізнення, ми стаємо уразливими до деформування нашого сприйняття і наших вчинків. Врешті весь наш світогляд, наша культура, себто те, що визначає нас як нас, дає змогу розуміти цінності, що є шкідливим, невластивим чи небезпечним, у чому полягає сенс існування-екзистенції та віри, ризикує зазнати краху.

Символізм понять у їх семантичній виразності також властивий і для кольору і зображальної кольористики. Кольоровою світобудовою слов'ян була саме система просторових напрямків – “Схід–Південь–Захід–Північ”, що ґрунтувалася на індоєвропейській системі символічних позначень. У кольоровому вираженні ця семантика позначалася так: Центр – жовтий; Схід – білий; Захід – синій (зелений); Південь – червоний, а Північ – чорний, що вмотивовано відповідало символічному сприйняттю розуміння кольору; схід сонця – біле світло, гарячий полудень – червоне, вечір – синій присмерк, а чорний – ніч. Центр світу – це вічний вогонь, з якого все виходить, він жовтий, світлий, золотистий. Християнська символіко-семантична виразність кольору має свою певну специфіку і засоби її вираження. Трактують кольорів у християнстві ґрунтується на позиції, що Світло – це істина, розум, благо і життя, отже – це Бог. Узгоджуючись з цією концепцією кольори – це “ущільнене” світло, як наслідок формотворчої енергії того ж таки Світла. Онтологічно “колір-барва” не має самостійного значення. Гносеологічно це форма проявлення духовного світла, його символ і свідоцтво.

Кольори як невід’ємна частина процесу втілення Бога у природі і стають також невід’ємною частиною фізичного світу, а не лише фізично видимого світла. “Кольори – “праматерія”, метафізична субстанція матеріальних тіл”. Ось чому, земні кольори – це копії, образи, відображення, подібність, випромінювання, паралелізм, пов’язані зі своїми “небесними” праобразами і прототипами. Якщо вжити іншу мову, то можна ствердити, що фарби-кольори видимого неба отримали умовне, символічне значення неба потойбічного. Як влучно зазначав о. П. Флоренський, паралелізм між творчістю по суті і творчістю за подібністю. Як і проф. Дм. Степовик, який стверджує про “Божественну сутність світла і кольору”, які стають співтворцями просторової структури Сакруму. Сучасна доба у символіці кольорової семантики вкладає також свої візуально-пізнавальні характеристики, звичайно ґрунтуючись на давніх традиціях християнської чи дохристиянської епохи. Вона складається зі системи знакових співвідношень, художньо-поетичних метафор, ознак психологічно-емоційного значення. Самі митці (художники, архітектори, кольорознавці) зазначають, що “кольори-барви мають свою особовість, свою волю, властивий імпульс до утворення форми, яка народжується з їхньої сутності”.

Відомий дослідник Й. Іттен констатує про те, що естетика кольорової гармонії розглядається у трьох таких спрямуваннях: 1) візуальному або імпресивному; 2) емоційному або експресивному; 3) конструктивно-тектонічному або символічному. “Символізм без видимого порядку і емоційно-вираженої сили був би звичайним, анемічним формалізмом; а візуально імпресивні компоненти без символічної сутності та емоційно-експресивної міцності були б примітивним імітаційним натуралізмом; емоційна ефективність конструктивно-тектонічного змісту його символів чи візуальної виразності та сили був би зведений до площинної сентиментальної емоційної експресії”. Отож колір-барва в сукупності чинників формотворчої сутності творення храмового простору стає засобом виявлення його сакрального проявлення. Розглянувши ключові особливості і спрямування дії кольору-барви у формуванні засад творення просторового вираження храмових будівель, у їх семантично-символічному сенсі є необхідність показати це на взірцях церковних будівель, в екстер’єрному та інтер’єрному виявленні [14–15].

Необхідно перш за все наголосити на достатньо виразній відмінності у формуванні кольористики храмового простору у Західній та Східній християнських традиціях. І це торкається

не так семантично-символічних особливостей кольору-барви у сюжетно-композиційному вираженні, як форми і способу вираження того чи іншого релігійного образу-форми та засобу його інтерпретації, формального його змісту. Для Західної християнської традиції вираження формально-сюжетної та кольористичної лінії біблійних образів використовують реалістичне і візуально-просторове сприйняття, з деякою оптичною ілюзією у зображальному аспекті. Воно в сукупності кольористично-виражальної та сюжетної ліній творить реалістично-образну особливість творення сакрального простору в структурі храмового формотворення. Тут використовували формальну рухливість кольорів, у поземному і доземному напрямках, у виступаючих або відступаючих їх особливостях і, загалом, творили сакральне вираження образів та форм. Такий підхід можемо спостерігати в багатьох храмових будівлях базилікального чи центричного типів розпланування: церква св. Андрія Першозванного, оо. Василіян (колишній храм Бернардинського монастиря) в м. Львові; церква св. архистратига Михаїла Студитського Уставу (колишній храм Кармелітського монастиря, латинська катедра Успення Пресвятої Діви Марії) у м. Львові та інші. Завдяки вище згадуваній кольористиці та обсягово-сюжетному вираженню стінових площин храмів вони захоплювали глядача своїми ілюзійно-просторовими зображеннями, наповненими святими образами та подіями з біблійної історії. Використання кольористики, яка формувала глибинність та перспективно-просторову динаміку, давало можливість навіть на плоских поверхнях стін або гнутих склепінь, розгортати обсягово-насичені та багатофігурні композиції, що творили незмірне багатство сакрального, символічно-образного розмаїття пластичної мови.

Навпаки для Східної християнської традиції виявлення образу та глибинності розкриття у символічно-семантичному значенні відображувалося у площинному вираженні, де саме колір і сюжетна лінія домінують і творять сакральний простір неба і землі, просторинь і глибину поняття і віри, минуле, сьогодення та вічність. Тому саме ми зауважуємо, що у колористиці церковної архітектури жовтий, синій, червоний та зелений кольори та їх відтінки творять певні композиційно-тектонічні наповнення простору, як тло, і як певні образно-сюжетні компоненти загального формування і творення їх інтер'єрів чи екстер'єрів. Якщо розглядатимемо традиції внутрішньої колористики українських храмів, то зауважимо, що глибинно-просторовий розвиток їх інтер'єрів чітко вписується у теорії формотворчого аспекту кольорів, проявлення тектонічної форми, сюжетної лінії та окремих біблійних образів, що формують як пластичне, акцентне вираження розвитку храмових просторів, у глибинному і висотному їх виявленні, так і символічно-семантичного трактування, коли "небо наближується, немов, сходить до землі, а земля (наповнена людьми), прагне піднятися до небес". І це є яскравою особливістю трактування небесної та земної Церкви у східно-християнській традиції, дещо відмінної від західної, яку розглянули попередньо.

Переважання золотистих, різних відтінків синього, від світлого до майже темного синьо-фіолетового, зеленого та червоного, виявлять сюжети і образи біблійної історії – історії спасіння та дороги до святості, до неба. А з іншого боку, ці кольори наближають (головно синій як колір небес) мешканців небесного царства до нас людей, відкривати нам дорогу у небеса. Тектонічно будується храмовий простір через луки-арки, склепіння, куполи-бані, віконні прорізи, стінові площини тощо. Як приклад, може слугувати: внутрішня колористика каплиці Пресвятої Трійці в Люблінському замку, РП, оздобленої у візантійсько-руській (українській) стилістиці з 1418 р.; розписи церкви в с. Підберізіці на Львівщині, які виконав Модест Сосенко на поч. ХХ ст. чи вже сучасне трактування внутрішнього оздоблення храму св. Рівноапостольного Князя Володимира в м. Новоархангельськ на Кіровоградщині поч. ХХІ с. Дещо по-іншому, відступаючи від символічно-семантичної і кольористичної традиції формування внутрішнього храму, творить відомий польський митець українського походження Юрій (Єжи) Новосельський як автор стінописних композицій, а інколи як архітектор храмів. Йому властивий у формуванні кольору



простору різкий, граничний контраст чорного, білого і багряно-червоного, які творять дещо гнітючу, деколи трагічну атмосферу на межі безвиходу чи апатії. Це спостерігаємо у сюжетно-образній лінії композиції релігійних образів, так і в тектонічно-просторовому розвитку церковних інтер'єрів.

Виключно різкий перехід від пурпурно-червоного до майже білого кольору підбаневих і баневих просторів, або навпаки до симбіозу площинно-червоного та білого кольору бань або ліній склепінь, творить у небесному просторі храму немов “діри, якусь нейтральність та невизначеність”. Білий – це велике безгоміння, скерування до верху. Чорне – це мертве ніщо, без майбутнього і надії. Проходить у нього також зміна в кольористиці просторових, конструктивно-тектонічних форм, що творять певне емоційно-просторове сум'яття. А зміна символізму кольору, коли і німби святих та Божих Осіб мають затемнені обличчя, які дивляться або з майже глибинно-чорних просторів, або з нейтрально-білих, немов зависли між “небом і землею...”. Таке трактування автором суті кольору та форми у просторі є певним відходом від усталених традицій та канонів, адже відомі певні теософські уподобання Ю. Новосельського. Підтверджують це, зокрема: баптистерій (хрещальня) св. Івана Хрестителя в Більську Підляському; костелу у Варшаві-Сльонках; греко-католицька церква Різдва Пресвятої Богородиці в Білому Борі біля Щецінка (1992–1997 рр.) та собор Різдва Пресвятої Богородиці у Вроцлаві, РП [16–18, 20].

Так само і кольорове вираження фасадів храмових будівель має свої особливості та тенденції у розвитку певних засад проявлення архітектурно-тектонічних елементів, через виявлення текстури поверхонь стін, які зазвичай вживали світлих кольорів (білого, охристого, рідше жовтого). Переважав один колір, без особливого підкреслення фону стін перед виступаючими пілястрами, лопатками, карнизамі-гзимсами, орнаментом тощо. Це давало можливість вповні розкрити багатство тектонічно-просторового формування екстер'єрів українських церков, де зовнішня стриманість кольористики, світло-тіньові ефекти текстурних та фактурних елементів, збагачували їх сприйняття і творило відчутний архітектурний контраст, на фоні навколишнього ландшафту (урбаністичного або природного), як і кольорового фону баневих завершень, дахів тощо. Це спостерігається в таких храмових будівлях, як: собор Різдва Богородиці в м. Козелець на Чернігівщині, 1752–1763 рр., арх. І. Григорович-Барський, церква св. Покрови м. Києві, 1766 р. того самого автора чи Свято-Успенський собор Почаївської лаври на Тернопіллі, 1771–1773 рр., арх. Г. Гофман. Дещо невластивим є для української церковної архітектури, власне, використання синюватих і зеленкуватих тонів фону стін, що творить різкий контраст архітектурних деталей, властивий радше московсько-російській храмовій архітектурі бароко чи класицизму. Це прочитується у кольористиці дзвіниці Софійського собору у Києві, кін. XVII ст., після перебудови 1751–1753 рр., Андріївської церкви в м. Києві 1749–1754 рр., арх. Ф.-Б. Растреллі або у відбудованім соборі Золотоверхого Михайлівського монастиря та інші. Сучасні тенденції у творенні зовнішнього архітектонічному просторі храмової будівлі теж відображають минулі тенденції. Стриманість світлих тонів храму св. Апостола Петра в м. Тернополі 1997–2005 рр., арх. С. Гора, де пластика форм і текстури тектонічних елементів, у світло-тіньовому сприйнятті, надаючи будівлі виразно монументального акценту у багатоповерховій житловій забудові. І, навпаки, приклад храму Різдва Христового на Оболоні в Києві 2005–2007 рр., арх.: В Ісак, О. Калиновський, Р. Ховалко показує, що контрастне співвідношення між фоном стін (різні тональності охри), білизною обрамлень та темного тону цоколю (шоколадної бронзи), у сукупності розмаїття формальних рішень, інколи дисонуючих між собою, розбивають тектонічний простір поверхонь. А уподібнення, наближення архітектури храму до навколишньої житлової забудови, дещо нівелюють монументальність та особливість вираження їх як сакральної церковної будівлі загалом (рис. 6). Необхідно також наголосити на відмінності між природними та штучними барвниками та компонентами давніх та сучасних фарб [19].

## Висновки

Отже, підсумовуючи, можемо констатувати, що колір-барва як формоутворювальний компонент сакрального простору, як зсередини, так і ззовні дає можливість вираження площинного і глибинного сприйняття форми і простору, наближаючи сакральну ідею духовного наповнення та виявлення небесного світу, який сходить до нас, віруючих, тут на землі і вказує нам шлях піднесення та спасіння.

1. Араухо И. Архитектурная композиция: Пер. с исп. М.Г. Бакланов, Антонио Михе. – М.: Высшая школа, 1982. – С. 159–165. 2. Гнідець Р.Б. Особливості пластики поверхонь зовнішніх стін в архітектоніці храмових будівель // Будівництво України. Науково – виробничий журнал. – К.: Укрархбудінформ, 2008. – № 2. – С. 27–30. 3. Гнідець Р.Б. Світлове проявлення сакрального простору в архітектурі українських храмів // Проблемы теории и истории Украины: Сб. науч. Трудов: вып. 10 / ОГАСА; АрХИ; науч. ред. Н.М. Иксаревой. – Одесса: Астропринт, 2010. – С. 158–164. 4. Гнідець Р.Б. Композиційні особливості та категорії просторового формотворення у храмовій архітектурі // Вісник Нац. Ун-ту “Львівська політехніка”. – 2010. – № 674. Архітектура. – С. 281–287. 5. Араухо И. Архитектурная композиция..... С. 169–176. 6. Печенюк Т. Кольоровознавство. – К.: Грані – Т, 2009. – С. 72–78. 7. Там само ..... С. 100–104. 8. Хмельовський О. Теорія образотворення: Кн 5. Композиція. – Луцьк: ВМА “Терен”, 2005. – С. 190–192. 9. Гнідець Р.Б. Конструктивне вираження форми як особливість формування сакрального простору храмових будівель України // Будівництво України. Науково-виробничий журнал. – К.: Укрархбудінформ, 2010. – № 2. – С. 18–23. 10. И. Иттен. Искусство света / Пер. с нем.: 5-е изд.; Предысловіе Л. Монаховой. – М.: Изд. Д. Аронов, 2008. – С. 74–76. 11. Там само.... С. 76–78. 12. О. Січ. Гаррі Портер: Якщо приглянутись уважніше / Місіонер. Християнський часопис. – № 3(220) березень. – Львів – Жовква: Місіонер, 2011. – С. 45–47. 13. Неаполитанский С.М., Матвеев С.А. Сакральная геометрия. – СПб.: Изд. Святослав, 2003. – С. 485–496. 14. Печенюк Т. Кольоровознавство..... С. 62–70, 86–99. 15. Леонтьєв Д. Архітектура України. Велика ілюстрована енциклопедія. – Х.: Веста, 2010. – 224 с.: іл. 16. Нога О. Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат. – Львів: Центр Європи, 2009. – 182 с.: 412 іл.; 17. А+С / ART + CONSTRUKTION / Архітектура і структура / 2 – 3' 2009 / Сакральная архитектура. – С. 254.: іл. 18. Степовик Дм. Іконологія й іконографія. – Ів.-Франківськ, 2003. – С. 102–110. 19. Скриль Н.І., Скриль С.І. Основи архітектурної світлології: Навч. посібник. – К.: Вища школа, 2006. – С. 16–20. 20. Степовик Д. Нова українська ікона ХХ і початку ХХІ століть: Традиційна іконографія та нова стилістика. – Жовква: Місіонер, 2012. – 288 с.