

Огуй О.,
м. Чернівці

ХРИСТИЯНСЬКА СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ В ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ (на матеріалі культури і літургії)

У статті обґрунтовується концепція лінгвокультурного гіперзнака КОЛЬОРИ, що як єдність позначеного, позначуваного та лінгвокультури як семиотичної зв'язки виражав у середньовіччі за відповідною моделлю актуальні символічні характеристики. Аллегоричність, що знайшла своє вираження в літературних пам'ятках, видна в сакральному одязі і в літургії.

Ключові слова: лінгвокультура; християнська символіка; середньовіччя; суперзнак КОЛЬОРИ: білий, чорний, червоний, зелений, синій.

В статье обосновывается концепция лингвокультурного гиперзнака ЦВЕТА, что как единство обозначенного, обозначающего и лингвокультуры как семиотической связи выражал в средневековье за соответствующей моделью актуальные символические характеристики. Аллегоричность, нашедшая свое отражение в литературных памятниках, видна в сакральной одежде и в литургии.

Ключевые слова: лингвокультура; христианская символика, средневековье; суперзнак ЦВЕТА: белый, черный, красный, зеленый, синий.

This article deals with the foundation of the linguocultural super-token COLOURS as the unity of signifiant, signifee and linguistic culture as semiotic binding. This super token expressed in Middle Ages some actual symbolic characteristics due to its pattern (within its scenario). Allegoric symbols, expressed in literal monuments, was actual in sacral clothes and liturgy.

Key words: linguistic culture, Christian symbols; Middle Ages; Super token COLOURS: white, black, red, green, blue.

У середньовіччі переважали природні барви сировинних матеріалів та оточуючого середовища, з якими асоціювалися стандартні кольори, тому поява інших незвичних, особливо чистих кольорів, що несли додаткове семиотичне навантаження, викликала більшу увагу середньовічного спостерігача. Це, зазвичай, стосується сакральної сфери, де ряд кольорів отримали символічне застосування, яке, окрім поодиноких згадок [7], ще не поставало в Україні предметом системних досліджень.

Окреслимо теоретичні засади вихідної категорії. Символ (до грец. σύμβολον) – це особливий вид образу, фактично специфічний знак, формальна презентація якогось феномена (речі чи явища) для позначення його дієвої якості. Іншими словами, символ виступає не завжди мовним (як, наприклад, барва) репрезентантом якихось понять, ідей чи явищ. Дослідженням символів, так і не дійшовши “спільного знаменника”, займалися ряд видатних філософів, семиотиків, культурологів та лінгвістів (С. С. Аверинцев; І. В. Арнольд; Н. Д. Арутюнова; У. Еко; Е. Кант; Е. Касіреп; А. Ф. Лосев; М. Ю. Лотман; М.М. Мамардашвілі; Ч. Пірс, С.І. Сичева; К. Юнг та ін.). Знак, за Ф. де Соссюром [16, с. 98], передає діадичне відношення між матеріально-чуттєвим позначуванним (signifiant) та позначеним як загальним смислом (signifee), що сприймається всіма. На думку Чарльза Пірса [15, с. 64-66], якої дотримуємося й ми, не менш релевантною (як для лінгвістики, так і семиотики) є третя складова формування знака – sign-maker (мовний продуцент), який вживає знак за певними правилами, завдяки чому практично будується комунікація як висловлення – його сприйняття у межах певного сценарію – активація відповідної схеми – (не) мовне реагування. Ч. Пірс [15, с. 66] відносить символи до іконічних знаків, оскільки їх функціонування ґрунтується на дійсних чи уявних відношеннях подібності. Саме “sign-maker: творець знака”, що через пережитий досвід сплавляє у символі елементи чуттєвого з раціональним, виробляє певні схеми у застосуванні символу. У такий спосіб, на нашу думку, символ виступає щонайменше трикомпонентною структурою, що включає чітко сформований означник (формально виражений предмет чи явище), нечіткий, часто амбівалентний смисл (означуване) та відповідну лінгвокультуру як “семиотичну зв'язку” (термін Н. Д. Арутюнової [6, с. 340]).

У такий спосіб позамовні символи (хрест; кольори), сигнали (бій дзвонів), індекси (алхімічні значки), мовні знаки (слова як виражальні засоби), що належать до єдиного (християнського, станового, військового) сценарію розгортання моделі, творять синергійний лінгвокультурний над-знак, особливо наочний для середньовіччя (наприклад, ХРЕСТ; БІЛИЙ КОЛІР БЕЗГРІХОВНОСТІ тощо). Як всякий знак, проте різнопланового та загальнішого порядку, він має зміст, форму та продуцента – певну лінгвокультуру, що забезпечує відповідну модель його розгортання. Однобічний аналіз – лише мовної чи символічної моделі – губить як чуттєвий компонент, так і синергію взаємозв'язків. Тому надзнак як результат набутих досвідів, часто антогоністичних, щодо застосування символічних схем, постаючи предметом не лише семиотики, а й лінгвістики, теорії мистецтва, культурології, психоаналізу та психології, має вивчатися комплексно, з урахуванням як власної структури, так і функціонування інших суперзнаків, властивих для даної лінгвокультури.

Об'єднання надзнаків КОЛЬОРИ характеризувалося для середньовіччя активною символічною участю в християнській колірній системі, що ґрунтувалося на традиціях античності, де склалося певне домінування чотирьох кольорів (розміщених між світлим / білим і темним / чорним): червоного, жовтого / золотого, зеленого та синього, що указували на чотири елементи, чотири характери та всемогутність Космосу – Бога [див. 13, с. 300-301]. Така редукція (обмеження) оточуючого різнобарв'я (з безмежними відтінками та їх взаємодіями) до 4 барв мала своєрідним наслідком посилення її символічності в межах колірної схеми, надання їм подвійного, часто протиставленого тлумачення. Зупинимося детальніше на цих ключових кольорах християнської символіки.

Врахуємо при цьому праці прецедентних особистостей середньовіччя (екзегетів і літургистів), що визначали символічні характеристики кольору. Це – діячі пізньоантичного часу Квінт Тертуліан (155/65-220/240), Св. Ієронім (347-420), видатний перекладач та коментатор Біблії; діячі епохи Каролінгів: бенедиктинець Св. Беда Вельмипо-

важаний (Venerabilis: 672/73-735), Храбан Мавр (780-856); діячі часів Св.-Римської імперії: бенедиктинці коментатор Бруно з Сенї (1045/49-1123) та провідний літургист Руперт із Дойтца (107-1129/35), відомий своєю книгою “Liber de divinis officiis”, Гонорій Регенбурзький (1080-1154), екзегет Гуго з Св. Віктора (1097-1147), а згодом гагіограф-літургист Іоанн Белет (1135-1182), укладач “Summa de Ecclesiasticis officiis”, єпископ Сікард Кремонський (1155-1215), Лотар із Сенї (автор “De missarum mysteriis”: 1196), який став папою Інокентієм III (1198-1216), та літургист Дуранд із Менде (1230-1296), укладач часто цитованого “Rationale”, які визначили значною мірою християнську символіку для всього середньовіччя, ґрунтуючись на “Біблії” та на патристичних творах отців Церкви. Зазначимо при цьому, що на їх формування вплинули не лише історія розвитку, а й спільний культурний простір єврейства та раннього християнства, що призвів до часткового перенесення колірних асоціацій.

Білий і чорний (як світлий і темний). Природні явища, поза сумнівом, служили основою для алегоричних тлумачень. Первісними кольорами, які людина виділила з навколишнього світу, очевидно, були саме “чорний, темний” і “світлий, білий” [7, с. 1]. На їх основі склалися найпопулярніші культурно-семантичні язичницькі протиставлення, що ґрунтувалися на традиційному протиставленні світла темряві. Світло з давніх часів було символом добра та радості, бо ще печерні люди, денні істоти, “із світанком, звільняючись від нічних страхів і тривог, покидали свої печери, відчуваючи себе вільніше й незалежніше, отримуючи можливість чітко бачити оточуюче” [5, с. 23]. Життєдайне світло [4, с. 76] здобуло у такий спосіб позитивну конотацію, а жахаюча темрява – негативну. На цій основі розвинулися християнські універсалії як символічно-метафоричне протиставлення світла та темряви, що полягає в полярності (а) світла як символу істини, розуму, просвітництва, життя і темряви як символу невігластва, смерті; (б) світла як добра та Христа і темряви як зла та недоброї сили. Недаремно ключову метафору Євангелія складає протиставлення Світла Пїтьмі (Темряві): “І світло світить у темряві; не поїняла його темрява” (1/2: Ів. I, 5). Функцією світла виступає не лише фізичне, а й духовне просвітлення людей: “Було Світло істинним, котре просвітлює всїяку людину, що приходить у світ” (1: Ів. I, 9). Натомість темрява, що протистоїть світлу, проявляє себе як втілення злого: “Світло прийшло у світ; проте люди більше полюбили пїтьму, аніж світло, тому що справи їхні лихі” (1: Ів. 3,19-21).

Ґрунтуючись на традиційному протиставленні світла темряві (як білого кольору чорному), розвинулася й християнська інтерпретація решти кольорів. У Біблії як сакральному тексті, особливо важливому для розуміння середньовічної культури, характерним стає використання символіки, де одне із провідних місць займають кольори білого та червоного тону. Білий колір, очевидно, уже до бенедиктинця Руперта із Дойтца (1075-1130/35), став кольором одягу Христа на позначення його безгріховної чистоти та Божественності, а звідти пасхальним символом Воскресіння та нового народження через хрещення. Тому крижми для обряду хрещення мали бути білими, як одяг блудному синові, символізуючи невинність та чистоту, які треба надалі зберігати незаплямованими [за: 14, с. 731, 736].

Асоціація червоної барви з кров’ю, а звідти з муками та смертю стала чи не найбільш ходовим топосом середньовіччя. Ще Св. Ієронім (347-420), перекладач Біблії, звернув увагу на акт спасіння Христом людства [14, с. 730], яке він викупив своєю кров’ю (див. 1: Іс. 63,1-2; Еф. 1,7; Євр. 8,14; 12,24; I Петр. 1,2.19). Згодом це акцентували учені франкської держави Каролінгів Храбан Мавр (Hrabanus Maurus, 780-856) та його учитель Алкуїн: *in purpura passionis sanguine ... in cocco quoque praecipuam et perfectam caritatem*: у пурпурі кровних страждань ... [10, с. 256]. За пізнішими християнськими міркуваннями, що у віршовій формі запропонував монах Віллірам (?-1085), червоний колір виступає символом Божої любові до людського роду, бо Син Божий заради спасіння людства та позбавлення його від гріхів гірко страждав і пролив свою святу кров: *rubicundus ist er per passionem, uuantam mit sinemo bluote facta est purgatio peccatorum ... sanguine sacradiciorum* (3: Will. 87,10). Тому і Гонорій Регенбурзький (1080-1154), і екзегет Руперт (1075-1129/35), абат із Дойтца, вважали, що “церква звеличена жертвою праведного Авеля і його кров’ю вперше одягнута в пурпур” [за: 14, с. 730, 732]. Руперт, розглядаючи псалом 51,9, підкреслив необхідність відмивання гріхів, бо за Ісаєю (1: I, 18): “якщо ваші гріхи червоні як багрянця, то хай вони стануть білими, як сніг”, бо “вони відмиті у крові ягняти” (1: Одкр. 7,14).

Як бачимо, кольори виявляються комплекснішими, багатозначнішими, ніж мовні знаки – вони здобувають подвійну символіку, включаючи в себе протиріччя, що, за вченням К. Юнга про символи, іманентно властиве архетипічним пра-констеціям та посилює силу психологічної дії [12, с. 304]. У такий спосіб червоне як домінуюча барва має водночас позитивні та негативні конотації: любов – ненависть; життя, сила, оновлення, боротьба за спасіння душі – поранення, смерть; смертний гріх, пекельний вогонь.

У християнській системі символічне значення здобув і зелений колір, найрозповсюдженіший у природному середовищі. Тому біблійні інтерпретації цієї барви обмежуються асоціаціями із зеленою як знаком квітучої та родючої природи (1: Пс. 23,2; 52,10; Єр. 17,8). Під християнським впливом, інтенсивно вираженим засобами латинської мови, зелений колір Гонорій Регенбурзький (1080-1154) співвідніс із вірою (*viridis fides*) [за: 14, с. 737]. На цій основі, за пізнішим витлумаченням папи Інокентія III (1160-1216), зелене стало літургійною барвою (*color medius*) для позначення усіх несвяткових днів (*dies feriales et communes*), а також інкарнації Христа (*viriditas Christi*), тобто біблійної алегорії на позначення нев’янучості та нездоланності церкви (на основі зазначених псалмів) [див. 17].

Синій колір виділився уже в оттонсько-салічному Євангелії “Codex Aureus Epternacensis: Золотий Естернаський Кодекс” (1045), де синім ляписом лазулі малювалися обриси фігур святих, їх одяг та фон (див. Св. Марк та Іоанн, “Majestas Domini: Величність Господа”) [11, с. 133], чим підкреслювалося їх віднесеність до небесної сфери. На романських фресках 1100 р. з бенедиктинського монастиря Saint-Savin-sur-Gartempe постають типові алегорії, у т.ч. *prudencia* “небесна мудрість”, яку символічно виражає, узгоджуючись із тогочасним коментатором Апокаліпсису Бруно із Сенї (Bruno von Segni: 1045-1123), саме гіацинтовий (*hyacinthus*: фіолетово-синій), властивий для відтворення неба, його чеснот [за: 12, с. 243-244]. Руперт із Дойтца (107-1129/35) у книзі “In Exodum”

наголосив, що “сине не від світу цього, воно не містить нічого земного, а походить від неба”. Очевидно, на цій основі домініканець Дітріх Фрайберзький (1310: 1240-1318) згодом визначив уже не три (як у Аристотеля), а чотири базові фарби, додавши до ключових барв (за Аристотелем) саме синій колір. Серед цих кольорів, що залишаться визнаними й для пізнішого Ренесансу (див. картини Леонардо да Вінчі), синій колір, не отримавши, на протигагу зеленому, повного літургійного вираження, став кольором неба, Раю.

Ці кольори проявилися у перших кольірних системах, що мають старозавітне та пізньоантичне походження. Старозавітну традицію репрезентували, в першу чергу, одяг та пояси старозавітних священників із фіолетової та червоної пурпури (багрянці), із червоного кармазину та вибіленого полотна (1: Вихід 25,4). В основі символіки, очевидно, лежали елементи, чи стихії. Якщо Тертуліан (155/65-220/240) поєднував у тлумаченнях червону барву з Марсом, білу – із вітрами Зефірами, зелену – із матінкою Землею, а синю – з небом та морем, то у своїх листах Св. Ієронім (347-420) витлумачив барви як знаки землі (*byssus*), води (*purpurum*), повітря та вогню (*hyacinthus et coccus*). У коментарях до Книги Виходу Св. Беда Вельмиповажаний (672/3-735) та Храбан Мавр (780-856) визначили ці кольори як вираження мікро– та макрокосму безвідносно до нового священства. Беда однак, зазначив, що червоний виступає кольором любові до Бога та до ближнього. Згодом Бруно із Сеньї (1045/49-1123) та Гуго з Св. Віктора (1097-1147) витлумачували кольори через чотири елементи, причому Бруно приписав зелений колір воді. Гонорій Регенбурзький (1080-1154) намагався (як і Бруно з Сеньї) співвіднести барви з певними чеснотами: *niger humilitas*, *albus castitas*, *griseus discretion*, *croceus sapientia*, *viridis fides*, *aerius spes*, *rubeus caritas*: чорний – смиренність; білий – цнотливість; сірий – скромність; жовто-шафрановий – мудрість; зелений – (нев’яуча) віра; повітряний – надія; червоний – глибока повага [за: 14, с. 735-737].

Тому характерним є зв’язок цих кольорів із алегоріями (як скульптурними зображеннями, так і їх літературними описами). На романських фресках 1100 р. із бенедиктинського монастиря у Франції (Saint-Savin-sur-Gartempe) постають типові алегорії, які, за Д. Коттманн, узгоджуються з міркуваннями тогочасного коментатора Апокаліпсису Бруно із Сеньї (Bruno von Segni: 1045-1123), який (очевидно, слідом за Св. Ієронімом) символічно використовує чотири кольори: “*similiter autem prudentia, iustitia, fortitudo, temperantia, quae per hyacinthum, purpuram, coccum, et byssum intelligentur*”. За зображеннями, гіацинтовий (*hyacinthus*: фіолетово-синій), властивий для відтворення неба, постає символом *prudentia* “небесної мудрості”; пурпуровий символізує *iustitia* “правосуддя”, бо це колір одягу королів і принців, що мають справедливо управляти своєю державою. Червоний колір (*coccus*) характеризує *fortitudo* “хоробрість”, бо барва крові уособлює мужність мучеників, що, незважаючи на мученицьку смерть, зберегли християнську віру. Охровий і білий колір землі (*byssus*) служить для позначення *temperantia* “зваженості”, бо земля є мірою всіх речей [за: 12, с. 243-244].

Надзвичайно важливу роль відігравали барви у середньовічній літургії, що як прилюдне поклоніння та достойна пожертва Богу складала собою певну послідовність читань, співів, молитов латиною, поєднану за певними правилами в цілісну динамічну виставу, багату на форму та кольірні матеріали. Поєднані в складну символічну систему елементи літургії додатково маркувалися певними сигнальними знаками: збільшенням чи зменшенням числа текстів і молитов, спрощенням чи святковим ускладненням співів, змінами віктаря: збільшенням чи зменшенням його прикрас (у т.ч. свічок, квітів), зміною числа прислужників біля віктаря, додатковою участю хору чи присутністю вищого священства [8, с. 178-181; 14, с. 728]. Попри те, незалежним від літургії залишався фіолетовий одяг єпископів, червоний одяг кардиналів та кольірні накидки різних орденів: білий плащ із червоним хрестом храмівника [14, с. 748].

Літургія, вироблена в ранні християнські часи та відшліфована в монастирях за “Статутом” св. Бенедикта (480-545), здобула своє інтенсивне застосування за правління Карла Великого (768-814), який, за біографією Ейнгарда, присвячував їй багато часу. Використання певного одягу та убранства для месс стало все більш залежним від витлумачення барв, що у 12 ст. зазначив ще Бруно з Сеньї (1045/49-1123): *si autem alterius coloris tunica fuerit, sit et alterius significationis*: якщо одяг має іншу барву, то в основі барви лежить інше обґрунтування [14, с. 734]. Сікард Кремонський (1155-1215) вважав, що для Паски ключовою барвою є біла, властива для одягу ангела, присутнього на момент Воскресіння, а для Трійці – червона барва як вогняні язички, що зійшли на апостолів. Літургіст Іоанн Белет (1135-1182) описував звичну для середньовіччя традицію на Різдво та Великдень розмішувати перед антипендієм (престолом) червоне, біле та чорне полотно, яке після читань видаляли: спочатку після першого читання забирали верхнє чорне, вживане на ознаменування “Віку перед законом”, а потім біле після прочитання тексту “Вік під законом”, а після текстів про “Вік милості” забиралося і червоне полотно, після чого відкривався вид на прикрашений престол, оскільки через страждання Христа з’явився доступ до “Свята святих” (*ad Sancta Sanctorum*). На збереження цієї традиції і згодом – через 100 років – указав Дуранд з Менде (1230-1296) [14, с. 737].

У такий спосіб з 11-12 ст. у літургії розпочав канонізуватися колір. Самі ж літургійні кольірні канони, за аналізом дослідників, не стільки уклали, як, користуючись попередніми набутками, у 1196 р. творчо скомпілював діяльний Лотар із Сеньї, який став папою Інокентієм III (1198-1216). У своїй ключовій праці “*De missarum mysteriis*” (1196?) він визначив кольори основні (*principales colores*: білий, червоний, чорний, зелений) та додаткові (*secundum proprietates dierum; caeteri*: пурпурний, фіолетовий, яскраво-червоний, жовтий), що доповнювали основні. За його міркуваннями, до червоної барви слід було доклучати синю, до чорної фіолетову, до зеленої жовту тощо. Опираючись на старо– та новозавітні традиції, Інокентій III співвідніс білу барву зі святами Різдва, Водохрестям, Різдва Івана Хрестителя, Вознесінням Господнім та Чистим четвергом. Червона барва мала припадати на свята апостолів та мучеників, Головосіки та на Трійцю. Чорна барва відносилася до траурних днів, часу посту та до месс за померлих, а зелена – до будних днів. У наступній праці “*De quadriparta specie purtium*” він підтвердив, що зміст свят співвідноситься з певними барвами, тобто кольірні канони виражають відповідні чесноти церковних свят як їх якості (*vestes ecclesiae sunt virtutes*). Ці праці, що завдяки папству Інокентія III утвр-

дилися в римо-католицькому світі, цілими пасажами цитував у нормативному “Rationale divinatorum officiorum” єпископ-літургіст Вільгельм Дуранд Старший (1230-1296), який із певними доповненнями практично перейняв символіку літургійних кольорів папи (color medius), уживані для одягу священнослужителів та церковних речей. Цей колірний канон (*flores diversi coloris*) фактично перезатвердився рішеннями (Missale) Тридентинського собору (1570) [14, с. 740-743].

Попри це, навіть папа Інокентій III не вважав свій колірний канон примусово-обов'язковим, а лише рекомендаційним. Це й підтверджує дослідження Ю. Берша [9, с. 749-766] щодо регіонального ужитку барв у середньовічній Німеччині, проведене на матеріалі середньовічних літургійних книг, книг типу “Libri ordinarii: служебники” і описів хорів 1300-1500 рр. За цією працею, у святкові дні пізнього середньовіччя, як правило, відбувалася зміна одягу та полотен. На першу месу Різдва храм прикрашувався орнатом золото-зеленим, на другу – білим, а на третю – біло-золотим (*in aurora*). Хоча на увесь пасхальний тиждень папа Інокентій рекомендував розміщувати чорний траурний колір, проте на вербну неділю у середньовічному Майнці (як і у більшості німецьких міст) на процесії застосовували червоні клейноди – символи смертних мук Христа, а на завершальну месу – білі як символ чистоти та невинності. Червоними були клейноди і в чистий четвер як символ страждань Христа (хоча папа рекомендував на освячення оливи користуватися білими). Хоча чорна п'ятниця мала б начебто характеризуватися чорним, у середньовічній Німеччині панували червоні кольори страждання Христа. На Великдень червоні покрови змінювали золото-зеленими, а згодом – під час євхаристії – золотисто-білими. Таке чергування символічних кольорів, на нашу думку, не лише відтворювало динаміку прихованих за цим подій, а й спонукало віруючих, яким була відома ця символіка, активно співпереживати.

Як бачимо, об'єднання над-знаків КОЛЬОРИ, що реалізовувалися через уявний образ (візію), рисунок, картини (фрески, мініатюру), одяг і навіть слово, отримали символічний прояв, характерний для сценарію “ХРИСТИ-ЯНСТВО”. Колір (у межах складної динамічної системи різнопланових знаків: образів-ікон, символів та індексів) став визначальним для характеристики статичного одягу, оточуючого середовища чи його відображення в літературних пам'ятках, де він зберігав символічне застосування аж до зміни світогляду, що постав із антропоцентричністю Ренесансу. У перспективі слід на матеріалі літературних пам'яток проаналізувати як символічне використання позначень кольору, так і взаємодію різних символічних систем, що використовуються за різними моделями та сценаріями тогочасного суспільства.

Література:

1. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / повний переклад, здійснений за оригінальними єврейським, арамейським та грецьким текстами. – Укр.бібл. товариство : Ukrainian Bible 63 DC, 1992. – XVII, 1070, – 352 с.
2. Luther M. Luther-Bibel. Das alte und das neue Testament / M. Luther. — Bremen : Bremische Bibelgesellschaft, 1912. — 461 S.; – 318 S.
3. Willirams deutsche Paraphrase des Hohen Liedes mit Einleitung und Glossar / Hrsg. v. J. Seemüller. – Straßburg : Trübner, 1878. – XIV, – 147 S.
4. Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа : Искусство и культура : Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. – М., 1973. – С. 46-47.
5. Алимпиева Р. В. Семантическая структура слова “белый” // Вопросы семантики : Сб. науч.тр., Ленингр.ун-т. – Вып. 2. – Л. : ЛГУ, 1976. – С. 13-27.
6. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М. : Школа “Языки Русской культуры”, 1998. – 896 с.
7. Козак Т. Б. Лексико-семантична група слів, які позначають колір у німецькій мові (діахронічне дослідження) / Козак Т. Б. : Дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Одеський нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. – Одеса, 2002. – 197 с.
8. Лінч Дж. Середньовічна церква. Коротка історія / пер. з англ. В. Шовкуна / Джозеф Лінч. – К. : Основи, 1994. – 492 с.
9. Barsch J. Farbiger Gottesdienst. Zur Bedeutung der liturgischen Farbe in Vollzug und Wahrnehmung der Liturgie im Mittelalter / Jürgen Barsch // Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik / hrsg. von I. Bennewitz u. A. Schindler. – Berlin : Akademie Verl., 2011. – S. 749-766.
10. Grebe A. Zwischen Material und Medium. Überlegungen zur Farbästhetik in der Buchmalerei des 11. Jahrhunderts / Anja Grebe // Farbe im Mittelalter : Materialität – Medialität – Semantik / hrsg. von Ingrid Bennewitz u. Andrea Schindler. – Berlin : Akademie Verl., 2011. – S. 127-140.
11. Kottmann D. Farbliche und ikonographische Auswahl im Apokalypsezyklus Saint-Savins / Delia Kottmann // Farbe im Mittelalter : Materialität – Medialität – Semantik / hrsg. von I. Bennewitz u. A. Schindler. – Berlin : Akademie Verl., 2011. – S. 235-250.
12. Linares M. Kunst und Kultur im Mittelalter. Farbschemata und Farbsymbole / Marina Linares // Farbe im Mittelalter : Materialität – Medialität – Semantik / hrsg. von I. Bennewitz u. A. Schindler. – Berlin : Akademie Verl., 2011. – S. 297-312.
13. Neuheuser H. P. Auf dem Weg zum liturgischen Farbenkanon. Die Farbenbedeutung im liturgischen Zeichensystem des Mittelalters / Hanns Peter Neuheuser // Farbe im Mittelalter : Materialität – Medialität – Semantik / hrsg. von I. Bennewitz u. A. Schindler. – Berlin : Akademie Verl., 2011. – S. 727-748.
14. Peirce Ch. Phänomen und Logik der Zeichen / Charles S. Peirce. – Frankfurt (M.), 1983. – 250 S.
15. Saussure F. de. Cours de linguistique générale / Publ. par Ch. Bally et A. Sechehaye. Avec la collab. De A. Riedlinger. – Paris : Payot, 1949. – 331 p.
16. Suntrup R., Meier-Staubach Ch. Farbenbedeutung im Mittelalter: grün / Rudolf Suntrup, Christel Meier-Staubach // Farbiges Mittelalter?! Farbe als Materie, Zeichen und Projektion in der Welt des Mittelalters: 13. Symposium des Mediävistenverbandes 1.-5. März 2009. Programm und Abstracts. – Bamberg : ZeMas, 2009. – (S. 37). – In : www.farbiges.mittelalter.de