

6. Пометун О.І. та інші. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: наук.-метод. посібн. / О.І. Помету, Л.В. Пироженко. За ред. О.І. Помету.-К.: А.С.К., 2004.-192 с.
7. Сущенко Т.І. Позашкільна педагогіка. Навчальний посібник.-К.: ІСДО, 1996
8. Технології навчання біології./ Упоряд. К.М. Задорожний. Харків: Основа, 2007.-160 с.

**І.В. ПАНАСЕНКО**

## **ІКОНИ – ЯК ОДНЕ ІЗ ДЖЕРЕЛ ДУХОВНОСТІ.**

*В статті розкрито і проаналізоване питання становлення іконографії на території України з часів Київської Русі. Дана оцінка іконі, як одному із джерел духовного здоров'я.*

*В статье раскрыты и проанализированы вопросы становления иконографии на территории Украины со времен Киевской Руси. Дана оценка иконе, как одному из источников духовного здоровья.*

*In article questions of formation of an iconography in territory of Ukraine since the Kiev Russia are opened and analysed. The estimation is given an icon, as to one of sources of spiritual health.*

Християнське Церковне мистецтво підпорядковане найвищій меті - показати людині те, що людина побачити не може – живого, справжнього Бога.

Християнське іконописання пройшло складну й драматичну історію становлення й розвитку. Одним із його теоретичних підґрунть був філософський трактат Псевдо Діонісія Ареопігита "Корпус Ареопігітикум". За своєю суттю він містив багато матеріалів щодо символіки кольорів та техніки зображень на іконах. Широко поширений у Візантії, він мав великий вплив і на первісне українське іконописання.

Головними формами візантійського живопису стали мозаїки, фрески, ікони та книжкові мініатюри. Найбільше вражають мозаїки – найхарактерніший витвір візантійських матерів. Найдавніші візантійські мозаїки збереглися в архітектурних спорудах Равенни - місті, яке свого часу було значним культурним центром. Тут зберігається цілий комплекс пам'яток візантійської культури V – VII ст., тобто того, часу, коли на історичному перехресті зустрічались античність і середньовіччя, Рим і Візантія.

Важливим атрибутом християнських храмів були ікони. Перші християни називали так святих, протиставляючи їх "ідолам" – язичницьким зображенням. Пізніше словом "ікона" почали називати лише намальовані зображення, прагнули відрізнити їх від мозаїк та фресок. Перші ікони, як правило, зображали одного святого, частіше по пояс або по груди. Ємкість зображення була зумовлена тими міркуваннями, що між людиною, котра молиться, і святим повинен виникнути певний містичний зв'язок. Святий ніби відповідає своїм поглядам на молитви, що звернений до нього. В іконах, як і в мозаїках, знайшов відображення ідеал духовної краси, якому ще доведеться пройти важку історичну перевірку.

З часом з'явився широкий соціально-політичний рух, котрий дістав назву "іконоборність" і був пов'язаний із неприйняттям ікон. Певною мірою в цьому знаходив вияв протест проти церковної розкоші та протидія прагненню поширювати вплив християнської церкви на всю територію імперії. Народне незадоволення було використане певними верствами панівних класів, передусім переферійних, у боротьбі за владу.

Іконоборці виступали проти зображення в людській подобі (антропоморфних) бога й святих, убачаючи в цьому пережитки поклоніння ідолам. Протидія поширенню ікон спиралася на методологічні положення про неможливість у матеріальній формі відтворити Божественну сутність Христа. Тенденція до неприйняття ікон була досить сильною навіть серед діячів церкви, багато з яких уважали, що божественність лежить поза межами людського розуміння.

Поразка іконоборчості була історично неминучою, оскільки впливала з багатовіковою грецької традиції антропоморфних зображень, яку ніякими політичними рішеннями не можна було перервати. Водночас теорія й практика іконоборчості, котрі виходили з того, що божество зобразити неможливо, позбавляли мистецтво його морально-естетичного впливу. А без цього ідеологічного чинника не могли обходитися ні влада імператора, ні широкі верстви населення.

Після того як у 843 р. Шанування ікон було відновлено, стиль візантійського мистецтва став суворішим і більш канонічним, а відносно ікон укорінилась ідея, що в них можна відтворити "Божий прообраз". У після іконоборчий період були відпрацьовані всі ці "прообрази" – постійні іконографічні схеми, від яких не можна було відступати, коли зображувалися священні сюжети.

Ікона сприймалася не тільки як цілком документальне свідчення про реальну дійсність словесно зображених у Біблії чи житійних творах подій та осіб, вірно передану попередніми поколіннями, але і як своєрідна форма "небесного одкровення", постійно отримуваного іконописцями під час молитви, і наочно втілюваного у вигляді певних незначних варіацій у межах канону. Ці ледь помітні варіації дозволяли говорити як про окреме значення кожної конкретної ікони так і про загальну "істинність" встановленого канону. Сам художник розглядав свою працю як "священний подвиг" і таїнство, а товар – як результат безпосереднього божественного діяння. Звідси походить явище анонімності, оскільки художник не зображував нічого "свого" і у творчому акті він переносився у світ "надбуття" і намагався прилучити до нього всіх глядачів, у чому й полягав сенс сакральної творчості. Талановиті іконописці прирівнювалися у Візантії до найбільш шанованих святих.

Зберігши основи Діонісієвого вчення про духовність, майстри ікон в Україні на практиці внесли багато змін і доповнень, створивши, тим самим український національний варіант мистецтва ікони.

Київська Русь-Україна запозичила як техніку, так і стиль, та й навіть самих іконографів - мозаїцистів із Царгороду або з підлеглих йому шкіл іконографії. Зберігаючи традицію візантійської іконографії, Русь-Україна все ж таки незабаром виробила свій стиль, свою версію загально домінуючої візантійської традиції. Тут переважає дещо лагідніша інтерпретація лиць, світліший, легкий колорит та майстерне накладання золота на тло ікон, ареоли та прикраси риз, особливо Ісуса Христа та Богородиці. Ця техніка називається асист, коли делікатні прошарки золота накладаються на ризи.

Велику увагу тут звертали "на поступове накладання прозорих шарів кольорів та їх делікатне злиття - техніка "плаву". При цьому не відкидалися рішучі лінії традиційних композицій. Найславніший іконограф доби Київської Русі-України - Алімпій, монах Києво-Печерської Лаври, який творив наприкінці XI - на початку XII ст. Літописець Нестор подає, що він учився в греків, а відтак став самостійним та оригінальним іконографом. Йому приписують авторство розпису найбільшої частини Собору Успіня Богородиці в Печерській лаврі. Київська школа виховала ще багато інших, анонімних, іконографів, які створили численні шедеври в самому Києві та інших осередках Київської Русі. Іконописці з усієї Київської держави навчалися й "стажувалися" у столиці, а також запрошували майстрів до себе.

Іншими джерелами української ікони були вчення східних отців про богословську суть ікони. Ці вчення стали відомі в Україні через посередництво Візантії, а також Тавриди ( Крим ) і Болгарії.

У 11-12 століттях Київ стає головним центром іконописання в Київській Русі. Сформувався навіть поняття Київської школи із притаманними тільки її рисами церковного малярства. Для першого періоду українського іконописання притаманне дотримання візантійського стилю.

Апофеозом шанування ікон є візантійський іконостас ( тобто вкрита іконами перегородка між вівтарною та середньою частинами храмового простору ) , що вперше виникає в IX-X ст. І скоро набуває загального поширення. Іконописці почали оздоблювати фігурною скульптурою. З'являються також досить високохудожні кам'яні (переважно мармурові й гранітні) іконостаси. Поступово іконостаси почали набувати вигляду кількоповерхових композицій, у яких кожна ікона займала відведене тільки їй місце.

Розписи храмів здійснювалися у відповідності зі строго встановленими схемами. В основі останнього лежала християнська уява про те, що приміщення церкви є зменшеною моделлю Всесвіту. Храм є був символом неба, землі, раю й тепла, середньовічна людина гостро відчувала світ, у якому жила, вірила, що колись зі Сходу відбудеться друге пришествя Ісуса Христа, а тому саме в східній частині розташовувався олтар. Насамперед там християнська іконографія розташовувала центр землі – Єрусалим із горою Голгофою, на якій був розп'ятий Христос. Із протилежного боку, на заході, біля входу в храм часто розміщувалося приміщення для хрещення, котре слугувало символом християнства. Ця уява про церкву як про мікрокосмос зумовила просторову ієрархію розміщення храмових розписів, і чим святішим був зміст зображуваного, тим вище воно розміщувалося в приміщенні.

У відповідності з іконографічним канонем у куполі або в апсиді, якщо купола не було, завжди розміщувалось поясне зображення Христа Вседержителя (Пантократора), в апсиді – фігура

Богоматері, як варта - фігури архангелів, у нижньому ярусі апостоли, на парусах євангелісти, на стовпах Благовіщення на західній стіні – Страшний суд.

Крім космічної та іконографічної причин, що зумовлювали розташування сюжетів у храмі, була ще одна - часова, яка пов'язувалася із церковним календарем, літургією. У християнському храмі були об'єднані минуле й майбутнє. Будь-яка подія священної історії не сприймалася як щось таке, що належить лише минулому. Кожен день богослужбового календаря являв собою не простий спогад про давно минулі події християнської історії, але й те, що відбувається знову, тобто вічність.

Візантійське мистецтво – це не лише висока техніка, витончена, обмежена каноном майстерність та абстрактна духовність образів. У цьому є ще щось понад те. Є якась утаємничена людяність, яка відчувається скрізь, але особливо в іконах, котрі більш інтимно звернені до людини, ніж монументальні цикли. Яскравим прикладом тому є добре відома ікона Володимирської богоматері, яка є двосторонньою. З іншого боку ікони зображено «Престол и орудия страстей».

Зберігаючи традицію візантійської іконографії, Русь-Україна все ж таки незабаром виробила свій стиль, свою версію загально домінуючої візантійської традиції.

Деякі характерні для Київської школи іконографічні техніки, як, наприклад, сплав та асист, Теофан Грек та Андрій Рубльов підняли до вершинного рівня. Вони зуміли витворити нову гармонію кольорів та передати з її допомогою почуття миру й радості. Інші відомі центри розвинулися згодом і ввели дещо нове в традиційну іконографію.

Вертаючись до іконографії Русі-України, треба сказати, що від XIII до середини XVII ст. ініціативу перебрали Галичина й Волинь. Це сталося внаслідок історичного лихоліття: татаро-монгольських нападів на східну й центральну Україну. Церковне життя потерпіло від багатьох ударів кочівників, отже, і іконографія на великій Україні, або перестала існувати, або була дуже обмежена.

У центральній Україні в XVII-XVIII ст. в українську іконографію ввійшло впливове по всій Європі бароко. Найсильніший поштовх для розвитку це "козацьке бароко" отримало за Івана Мазепи. Реалістичний стиль цієї течії ввійшов так сильно, що візантійська іконографія була до великої міри замінена натуралізмом західного стилю. Подібні тенденції з'явилися, зрештою, у всій Східній Європі. У різних країнах східного обряду були не тільки прояви західного релігійного натуралізму - прийшло його повне панування. Греція, Україна, Румунія, Болгарія, Росія й інші сприйняли цей культурний вплив і піддалися йому.

Західна Україна прийняла традиції від Київської школи й розвинула їх. Згодом у галицькій іконі з'явилися своєрідні особливості. Завдяки великому числу екземплярів, які збереглися до наших часів, та їх високій якості, галицька ікона займає ключове місце в українській іконографії.

#### **Значення фарб в іконописі.**

Величезне значення в іконописі мають кольори фарб. Фарби давньоруських ікон давно вже завоювали собі загальні симпатії. Давньоруський іконопис - велике й складне мистецтво. Для того щоб його зрозуміти, недостатньо любитися чистими, ясними фарбами ікон. Фарби в іконах - це зовсім не фарби природи, вони менше залежать від барвистого враження світу, ніж у живописі нового часу. Разом із тим, фарби не підпорядковуються умовній символіці, не можна сказати, що кожна мала постійне значення. Однак певні правила кольору все-таки існували.

Значеннева гама іконописних фарб неозора. Важливе місце займали всілякі відтінки небесного склепіння. Іконописець знав велике різноманіття відтінків блакитного: і темно-синій колір зоряної ночі, і яскраве сяйво блакитної поверхні, і безліч тонів, що бліднуть до заходу, світло-блакитних, бірюзових і навіть зеленкуватих.

Пурпурні тони використовуються для зображення небесної грози, заграви пожежі, висвітлення бездонної глибини вічної ночі в пеклі. Нарешті, у древніх новгородських іконах Страшного Суду ми бачимо цілу вогненну перешкоду пурпурних херувимів над головами сидячих на престолі апостолів, що символізують собою прийдешнє.

Таким чином, ми знаходимо всі ці кольори в їх символічному, потойбічному застосуванні. Ними всіма іконописець користується для відділення миру позамежного від реального.

Однак іконописна містика – це і сонячна містика. Як би не були прекрасні небові кольори, все-таки золото полуденного сонця відіграє головну роль. Усі інші фарби перебувають стосовно нього в деякому підпорядкуванні. Перед ним зникає синява ночі, блякне мерехтіння зірок і заграва нічної пожежі.

Така в нашій іконописі ієрархія фарб навколо "сонця яке ніколи не заходить". Цей божественний колір у українському іконописі зветься "асист". Дуже чудовий спосіб його зображення: асист ніколи не має вигляду суцільного масивного золота; це як би ефірна повітряна

павутинка тонких золотих променів, що виходять від божества й блищанням своїм освітлюють усе навколишнє.

### Психологія народного іконопису.

Від барвистої містики давньоруського іконопису тепер перейдемо до її психології - до того внутрішнього світу людських почуттів і настроїв, що зв'язується зі сприйняттям цього сонячного відкриття.

Не один тільки потойбічний світ Божественної слави знайшов собі місце в давньоруському іконописі. У ній ми знаходимо живе. діюче зіткнення двох світів, двох планів існування. З одного боку - потойбічний вічний спокій, з іншої сторони страждання, гріхове, хаотичне, але прагнуче до заспокоєння в Богу існування - мир шукаючий, але ще що не знайшов Бога.

Ми маємо тут надзвичайно різноманітну й складну гаму щиросердечних переживань, де сонячна лірика переплітається з мотивом найбільшої у світі скорботи - із драмою зустрічі двох світів.

Ця радість збувається в зачатті пресвятої Богородиці. Чудово, що наше іконописне мистецтво завжди глибоко символічно, коли припадає зображувати потойбічне й переймається реалізмом у зображенні реального світу.

### Висновки

Ще із часів княжої держави народні традиції були істотним компонентом українського малярства. Виразні самобутні риси проступають вже в монументальному мистецтві староукраїнських храмів. Ці традиції монументальних розписів розвивались протягом наступних віків. Церкви - кам'яні й дерев'яні - з настінними розписами збереглися до нашого часу на теренах Галичини й Закарпаття. Авторами церковних розписів, а також ікон, і, зокрема, іконостасів були переважно народні майстри, найчастіше анонімні. У своїх творах - іконах та великих монументальних композиціях - вони віддзеркалювали реалії життя, передавали особливості світобачення, смаків і думок свого середовища.

Бурхливий розвиток як професійного, так і народного малярства спричиняється в XVI столітті до усталення в цьому останньому яскравої й самобутньої стилістики, і образності. У руслі іконописного канону народні митці намагаються передати власне сприйняття образу простої людини - свого сучасника, її переживань, прагнень, сподівань, намагаються відтворити яскраві народні типи. У межах релігійної тематики з'являються світські й соціальні мотиви.

У XVI - XVII століттях особливої популярності набувають певні євангельські сюжети, особливо прийнятні світоглядом українського народу, його морально-естетичним нормам і переконанням. До таких сюжетів належать "Страсті Христові", "Жертвоприношення Авраама", ікони Богородиці, архангела Михайла, Параскеви П'ятниці та Юрія-Змієборця. Ікони або ж образи стали невід'ємним компонентом інтер'єрів житла. Під образами, що висіли на чільному місці хати - покуті (кут між східним і південним вікнами світлиці) - здійснювались найважливіші обряди, до образів молились, ними благословляли в найважливіші моменти життя людини.

Домашні ікони малювались на дошці, рідше - на полотні чи склі (у західноукраїнському регіоні). Народні малярі - автори образів - практично завжди були анонімними. Майже кожна місцевість мала своє коло майстрів-малярів, що дотримувались усталених і улюблених у народі мотивів і традицій. Більшість народних ікон вражають своєю щирістю й наївністю в трактуванні обраних образів. З XVII століття до улюблених сюжетів додаються образи святих Миколая, Іллі, Варвари, сюжети Спаса нерукотворного, Покрови Пресвятої Богородиці, що якнайточніше відповідали основам народного світогляду.

Ікона серед християнських культових речей займає головне місце.

Ікона — це більше ніж мистецтво, стверджують богослови, бо живописець повинен намалювати позамежний світ, використовуючи окремі символічні знаки, і цей твір ніяк не може бути копією нашої дійсності.

Традиційна для іконопису зворотна перспектива сходиться не у віддаленій точці уявного простору, а в людині.

Християни завжди від ікон чекали чуда, зображеним на них особам поклонялися, до них молилися. І чим вищою була майстерність художника, чим талановитішим і більш натхненним був його пензель, тим глибший релігійний зміст та вплив мали ікони.

Цю незвичайну особливість іконопису проніс крізь віки. І нині слід повернутись до традицій наших славетних іконописців. Насамперед вибираючи ікони написані у відповідності із християнськими канонами, високодуховними іконописцями - ченцями, віруючими митцями. Слід не забувати і про необхідність освячення ікони у храмі. Тоді, вдома ми будемо мати справді одне із джерел Божої Благодаті, високодуховної енергетики.



ІКОНА БОГОРОДИЦІ СВЯТОГО РІВНОАПОСТОЛЬНОГО КНЯЗЯ ВОЛОДИМИРА.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной жизни.— М., 1916.
2. Зримый рай Павла Флоренского // Наука и религия.—1993.— № 7.
3. Історія української культури / За ред. Андрійченка В.С. — К., 2000.
4. Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст. — К., 1990.
5. Откович В. П. Народний живопис // Поділля: Іст.-етногр. дослідження.— К., 1994.
6. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст.— К.,1983.— .
7. Українська та зарубіжна культура. Посібник / За ред. Козири І. — К., 2001.

#### Ю.М. ПАНИШКО, А.Л. ВАСИЛЬЧУК, В.В. ДЖУНЬ ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ВЧЕННЯ ПРО “ЗОЛОТИЙ ПЕРЕРІЗ”

*В статті розглядається історія розвитку вчення про “золотий переріз”.*

*В статье рассматривается история развития учения о “золотом сечении”.*

*In the article history of development of studies is examined about “gold section”.*

Поняття простору є фундаментальним поняттям науки і мистецтва, яке в усі часи історії відіграло надзвичайно важливу роль у людському мисленні. Без історичного висвітлення цієї