

такій грі активізується фантазія, пам'ять, розвивається вміння "схоплювати" звучання на ходу, при цьому учень привласнює й нові виконавські прийоми, які можуть виникати в процесі імпровізаційної гри.

За даною методикою оптимальна кількість учнів на уроці, який веде педагог з асистентом, – 4–6; без асистента – 3–4 учня; тривалість уроку 60–75 хвилин. При плануванні урок поділяється на блоки, присвячені роз-

розвитку навичок скрипкової гри та засвоєння основних музичних понять: розвиток слуху, постановка скріпки, розвиток постановки правої руки; постановкою лівої руки; імпровізація; ансамблева гра. Після засвоєння учнем постановки додаються блоки технологічної розминки (хроматизми, переходи, штрихи, гама) та читання з аркуша. Тривалість кожного блоку визначають відповідно до вікових особливостей дітей:	5–8 хвилин для дошкільнят та 8–12 для молодших школярів.
---	--

Узагальнення методичних положень групових методик навчання гри на скрипці дозволяє простежити їх спільні та відмінні риси (див. таблицю).

Методика

"Кольорові струни"	+	-	+	+	+	+	+
Ш.Сузукі	+	+	+	+	+	-	-
Е.Пудовочкіна	+	+	-	+	+	-	-
С.Мільтоняна	+	-	+	+	+	+	-

+ притаманне даній методиці,
– не притаманне.

Розглянуті методики мають багато спільного, адже кожній із них притаманне навчання через гру, впровадження різних форм ансамблевого музикування. Суттєвою їх різницею є акцент на певному виді діяльності. У методиці "Кольорові струни" – це використання візуальних презентацій, у Ш.Сузукі – метод "материнської мови", у Е.Пудовочкіна – ансамблеве музикування, у С.Мільтоняна – метод групової імпровізації. Запропоновані методики потребують більш детального вивчення з метою їх упровадження в навчально-виховний процес сучасної школи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мильтонян С.О. Педагогика гармоничного розвитку музиканта : новая гуманистическая образователь-

УДК 75.04

ЗНАКОВА СИМВОЛІКА МИСТЕЦТВА ІКОНОПISY

Вікторія Піщанська,
наук. співробітник Дніпропетровського ОІППО

У статті запропоновано культурологічний аналіз семантичних смислів і принципів формотворення іконописного символу.

Ключові слова: іконопис, знакова символіка.

Твором іконопису є ікона, яка слугує предметом культу та поклоніння в християнській релігії. Ікона (грец. *eikon* – зображення, образ) – це зображення Ісуса Христа, Богоматері, святих, сцен зі Святого Писання, сюжети та композиції яких є канонічними. В історії образотворчого мистецтва іконопису належить особнє місце. Ікона є чимось більшим за портрет і не є просто ілюстрацією того чи іншого священного тексту. Навіть з технічного боку

ікону малюють не так, як звичайну картину, – не від головного зображення до деталей, а навпаки.

За сказанням, найпершою іконою був убрус – рушник, на якому відбився лик Христа після того, як Син Божий витер ним своє обличчя. Саме цей тип ікони сформував один із найдавніших іконографічних типів – *Спас Нерукотворний*, де важливою частиною є рушник або стилізований рушник – драпіровка прямокутної чи ква-

дратної форми, на фоні якої написане обличчя Христа. Наступні чотири ікони були написані грецьким лікарем та живописцем *Лукою Євангелістом* – це *портрети Богоматері*.

Історія ікони, а точніше – її передісторія, розпочинається з доєвангельських часів, з епохи еллінізму (I ст. до н. е. – IV ст. н. е.), коли в мистецтві східних римських провінцій виникає особливий портретний тип, який за місцем свого існування – оазис Фаюм – отримав назву *фаюмський портрет*. Можна назвати такі типологічні ознаки цього типу портрета, що відрізняють його від інших: тонкі риси обличчя; занадто великі очі (тужливі, сумні, замріяні, але в жодному разі не веселі); відбиток скорботної відокремленості від життя на всіх фаюмських портретах.

Народження ікони з портрета – це тривалий і складний процес, що супроводжувався справжніми битвами, однією з яких було візантійське *іконоборство*. На початку історії християнства зображення Бога в тілесному вигляді вважалося гріховним, граничним з ідолопоклонством: бо саме так зображувалися античні боги – демони в тлумаченні християн. Спробою подолати ці світоглядні суперечності стало вчення церковного письменника VI ст. *Діонісія Ареопагіта про "неподібну подібність"*. Він закликав відмовитися від прекрасних образів, тому що навіть найдосконаліша земна краса не зможе передати красу Бога. На думку Діонісія Ареопагіта, слід відтворювати Божество в навмисно грубих та некрасивих предметах, щоб усі зрозуміли, що перед ними не ідол, а символ, який не зображує, а лише нагадує про Бога та його янголів. Коли після епохи іконоборства було досягнуто компромісу, ікона отримала право на існування як священний предмет, що виконує роль посередника між людиною і Богом. Як навчав Діонісій Ареопагіт, ікона стала засобом *"зведення душі до первообразу"*, тобто до *архетипу*.

Тлумачення ікони як "некартини", що руйнує уявлення про живопис як дзеркало чи вікно у світ, зумовило особливості іконописної техніки та засобів виразності в цьому різновиді живопису.

Щоб передати матеріальними засобами безтілесне, необхідно позбавити тілесності й саме зображення та матеріал, на якому воно зображене. По-перше, зображені фігури дематеріалізували, позбавили об'єму – вони перетворилися на двовимірні тіні на гладкій поверхні дошки. По-друге, сама дошка як матеріальна основа мала розчинитися в потоці надчуттєвої енергії, перетворитися на сяйво Божества, для чого тло покривали золотом. Золото не тільки символізувало Божественне світло, а й створювало містичне мерехтливе середовище – не площину й не простір, а щось хитке, ефемерне,

що коливається між тим і цим світом. Священний образ, висвітлений полум'ям свічки або лампади, виступав з цього містичного тла чи знову зникав за межею, куди не було входу смертній людині.

Що ж до святих і сцен з Євангелія, то вважалося, що всі ці події відбувалися колись на землі, а тому їх треба відтворювати відповідно до історичної реальності й тільки так, як вимагав раз і назавжди затверджений *канон*, що його викладали у спеціальних посібниках для іконописців.

Інформацію ікона передає за допомогою системи умовних знаків-символів, у ній кожен знак виступає символом і означає дещо більше, ніж він сам. Християнський символ (як і будь-який інший) має не одне значення. Символ тим і відрізняється від знаку, що містить одночасно певну множинність значень, які переважно не мають зовнішньо наданих спільних ознак, але пов'язані між собою внутрішньо – через складне переплетіння вироблених певною культурою асоціативних зв'язків, метафор, загальноприйнятих визначень.

У культурологічному сенсі символ (з грецької – *знак, пізнавальна прикмета*) є універсальним утворенням, що співвідноситься з категоріями художнього образу, з одного боку, та знаку, алегорії, – з другого. У широкому сенсі можна стверджувати, що символ – це образ, узятий в аспекті своєї знаковості, і що він є знаком, наділим усією органічністю та невичерпною багатозначністю образу. Предметний образ і глибокий зміст виступають у структурі символу як два полюси, неможливі й немислимі один без одного, але й розрізнені між собою. Подібна амбівалентність образу та знаку й породжує символ. Переходячи в символ, образ стає "прозорим": зміст немовби "просвічує" крізь нього і набуває смислової глибини, смислової перспективи. Принципова відмінність символу від алегорії полягає в тому, що зміст символу неможливо дешифрувати простим зусиллям розуму, він невіддільний від структури образу, тобто не існує як певна раціональна формула, котру можна "вкласти" в образ, а потім вилучити з нього. Символ є тим змістовнішим, чим він багатозначніший. Сама структура символу спрямована на те, щоб дати через окремий знак окремої риси, якості характеристику цілісному образу.

Смислова структура символу багатозарова й розрахована на активне внутрішнє зусилля суб'єкта, що його сприймає. Смысл символу об'єктивно виявляється, здійснюється не як даність, наявність, а як динамічна тенденція: він не є даним, він заданий. Цей смисл принципово неможливо пояснити за допомогою логічної формули, а можна лише прояснити, співвідносячи його з подальшими символічними зчепленнями, які й приве-

дуть до більшої раціональної ясності, але ніколи не досягнуть чистих понять.

Символ виступає як найбільш узагальнене філософське утворення, що включає в себе образ, знак, зображення та низку інших понять, а також багато предметів і явищ реального життя, культурної й, особливо, обрядової практики (яка й сама має знакову, символічну природу) в різноманітних конкретних виявах. Найвища невимовна ("остання") істина може бути передана виключно через символи й у символи. Якщо філософське судження містить формально-логічну істину, доступну раціональному пізнанню, то символічний образ є неосяжною істиною, тобто такою, яку неможливо охопити поняттям. У символах закладено всю інформацію про вищі, неосяжні істини. Тому символічними є тексти Святого Писання, зображення святих, сцен з історії уявлення та жертви Христа.

Символічні й умовні знаки – не самоціль. Їх створювали з певною, часом суперечливою, метою: одночасно виявити й приховати істину. З одного боку, символ служить для позначення й виявлення неосяжного, безобразного і нескінченного в кінченому, осяжному, в образі – замкненому в просторі або в значенні. З іншого боку, він є оболонкою, покровом і надійним захистом невимовної істини від очей і слуху сторонньої людини, недостойної пізнання істини.

Символ може означати й взаємовиключні знаки (значення), знімаючи, охоплюючи їх глибинні спільні риси. Так, наприклад, *знак хреста* ще з перших віків став образом спасіння, а не смерті. Первісно хрест був знаком життя: вертикаль – чоловіче, батьківське начало; горизонталь – жіноче, материнське; їхнє поєднання утворювало третю силу – синівську (сам хрест). І чим більше опоненти християн трактували хрест як інструмент нелюдського катування, тим більше він утверджувався в житті, мистецтві, ритуалах, глибоко увійшовши в підсвідомість людей. Абстрактна, знакова природа хреста має зв'язок із багатьма явищами матеріального світу: перехрещенням гілки на стовбурах дерев, виглядом людини з розведеними в сторони руками, лінією перетину чотирьох сторін світу тощо.

Кожен символ може мати декілька значень залежно від контексту, в якому він використаний. Такий же давній, як хрест, і *голуб*, бо цей образ Святого Духа фігурує в Біблії в описі сцени хрещення Ісуса Христа в річці Йордан Іоаном Хрестителем: "І сталося, як хрестились усі люди, і як Ісус, охрестившись, молився, розкрилося небо, і Дух Святий злинув на Нього в тілесному вигляді, як голуб, і голос з неба почувся, що мовив: "Ти Син Мій Улюблений, що Я вподобав Тебе!" (Євангеліє від св. Лу-

ки, 3: 21–22). Поступово голуб у християнстві й церковному мистецтві набуває нових і ширших значень, і всі вони стають причетними як до особи Спасителя, так і до всіх християн. З голубом асоціюється, окрім знака Святого Духа, ще й мир, невинність, покірливість, скромність, незлобливість.

Голуб, як дуже раннє зображення в християнському мистецтві, стає своєрідним родоначальником алегорій. Якщо символи й знаки (хрест, зірка, човен, якір тощо) бралися з неживої природи й відтак наділялися певними переносними значеннями, то алегорії бралися з живої природи, включно з людиною (Орфей, Добрий пастир), але найпоширенішими алегоріями були ті, що взяті з тваринного й рослинного світу. Голуб, як найбільш ранній образ з низкою асоціативних значень, дає вагомий прецедент для нових численних алегорій, тобто зображень птахів, риб, неземних тварин, а також різноманітних рослин.

Дуже популярна алегорія в ранньому християнстві – *риба*, образ святого хрещення водою і Духом. Охрещених занурюванням у воду людей так і називали – *рибами*. *Пелікан* – алегорія Господа Ісуса Христа, що приносить себе в жертву задля спасіння Своїх дітей. З давніх-давен було спостережено дивовижну й нетипову для живих істот поведінку пелікана, що живе в теплих південних країнах. Коли з африканських пустель віяли гарячі вітри, усе висихало й гинуло, пелікановим пташеняттам, охлялим без води та їжі, загрожувала загибель. Літати вони ще не вміли, але пелікан не залишав їх, рятуючи себе. Ця жертвна істота розривала дзьобом власні груди й давала пташеняттам випити свою кров. Це інстинкт самопожертви під час смертельної небезпеки. Пелікан нагадав раннім християнам подвиг Ісуса Христа, який вчинив так само жертвовно, але не інстинктивно, а свідомо й цілеспрямовано. Тож зображення пелікана міцно увійшли в християнську іконографію з катакомбної церкви, а в Україні ікони з пеліканом зустрічаються аж до початку XIX ст.

Інші пташині алегорії: *фенікс і пава* означають безсмертя; *ластівка і орел* – це звільнена від рабства гріха душа, яка летить назустріч сонцю; *півень* – символ воскресіння. Тваринні алегорії: *ягня і віл* мають значення жертвовної готовності до страждань без заперечень і нарікань, це алегорії мучеництва.

У християнській іконографії чимало рослинних алегорій. *Виноград* у вигляді лози або ягід – найбільш поширена й улюблена алегорія у християн, бо виноградина асоціювалася із Самим Спасителем, а гроно ягід – кров Спасителя з чаші для причастя. Як казав Спаси-

тель про те своїм учням: "Я правдива Виноградина, а Отець Мій – Виноградар. Усяку галузку в Мене, що плоду не приносить, Він відтинає; але всяку, що плід родить, очищає її, щоб рясніше родила. Через Слово, що Я вам говорив, ви вже чисті. Перебувайте в Мені, а Я в вас! Як квітка сама не може вродити плоду сама із себе, коли не позостанеться на виноградині, так і ви, як у Мені перебувати не будете. Я – виноградина, ви – галуззя! Хто в мені перебуває, а Я в ньому, той рясно зароджує, бо без Мене нічого чинити не можете ви" (Євангеліє від св. Івана, 15: 1–5).

Оливкова гілка – алегорія миру й водночас помазання на вірність Богові та любов Бога до вірної людини.

Пальмова гілка або ціла пальма означає перемогу над смертю.

Порівняно з багатьма алегоріями, взятими з живої природи, дещо менша кількість знаків або чистих символів у вигляді геометричних фігур.

Коло – досконала геометрична фігура. Вона трансформувалася в християнському мистецтві в німб навколо голови святого чи святої. Цей символ свідчить, що, перебуваючи душою на небі, свята людина одночасно присутня на землі в духовному сенсі.

Прямокутник означає духовну присутність у місцях молитов Господа Ісуса Христа.

Трикутник використовувався на ознаку пресвятої Трійці ще до того, як стали малювати Старозаповітну Трійцю у вигляді трьох ангелів і Новозаповітну Трійцю.

До важливих засобів виразності в іконі належить і особлива *символіка кольорів*. Вона була затверджена християнськими зображувальними канонами, а вчення про неї започаткував Діонісій Ареопагіт. У небесній ієрархії кольорів найвище місце належить *золотому* або його аналогу – *жовтому* кольорам, бо (за Діонісієм Ареопагітом) золоте сяйво – це надреальність небесного походження, втілення світлоносії Божественної енергії, а споглядання віруючими золотого кольору в іконах – той процес, що підносить людину над земним простором і часом. Золотаво-жовтому кольору, що символізує середовище Небесного царства, відведено особливе місце в іконах: золотаве тло ікон, мозаїк, німби навколо голів святих означають, що зображена персона перебуває на небі, а її золотавий одяг і атрибути (чаші, свічки, лампади) натякають на те, що це є чиста, свята людина.

Інші барви теж мають символічне значення. *Білий* колір – це колір будь-якого преображення, перетворення, появи небесного на землі; означає Преображення Господнє, неземне сяйво на горі Фавор, у якому перебував Христос із пророками Іллею та Мойсеєм.

Синій колір є втіленням небесної тверді та її "земного" сприйняття, а *блакитний* та *зелений* відтворюють усе земне.

Особлива роль у хроматичній лексиці ікони й усього християнського мистецтва належить *пурпуровому* кольору, що є символом царственості. Символіка кольорів зумовлює колористичні вирішення одягу Христа і Богоматері. Так, пурпурового кольору хітон Христа є однією з ознак царственості Царя Небесного, а блакитний гіматій втілює ідею Христа – земної людини. Кольори одягу Богородиці – це ніби дзеркальне, зворотне відтворення кольорів одягу Христа: хітон – блакитний чи зелений, а мафорій – пурпуровий.

Червоний має два значення. Він символізує кров Христа і тих мучеників, які пролили свою кров за вірність Христові. З іншого боку, це колір божественної енергії, життєдайної сили й перемоги.

Чорний колір дуже обмежено використовувався в іконі, бо в хроматичній лексиці християнства він мав негативне значення: це знак скорботи, символ пекла. Його використовували в іконах із зображенням Страшного суду та Зішестя Христа в пекло.

У символічній іконографії недостатньо бачити лише суто церковний зміст. Ці мотиви проникли й у фольклор (мотив винограду, виноградної лози), де християнська символіка переплітається з давньою релігійною природи. Цим значною мірою пояснюється як популярність зображень, так і особливості їх художніх форм, позбавлених в емоційному плані тієї містичності, яка властива їхньому змістові. Вони виразні, з чіткою композицією, трактовані в суто декоративному плані й зовсім не збуджують тих емоцій, на які розраховані. Такі популярні символічні композиції були для тогочасного суспільства актуальними.

За всю історію християнства іконописна символіка піддавалася трансформаціям під впливом історичних, суспільних, побутових обставин, але в цілому зберегла свою канонічну суть.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Жолтовський П.М.* Український живопис XVII–XVIII ст. / П.М. Жолтовський. – К. : Наук. думка, 1978. – 327 с.
2. *Калашникова О.Л.* Ідентифікація та вартісна оцінка культурних цінностей : навчальний посібник / О.Л. Калашникова. – К. : Вища освіта, 2006. – 287 с.
3. *Пасічний А.М.* Образотворче мистецтво : словник-довідник / Анатолій Миколайович Пасічний. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. – 216 с.
4. *Степовик Д.* Мистецтво ікони : Рим, Візантія, Україна / Дмитро Власович Степовик. – К. : Наук. думка, 2008. – 466 с.