

Ю.В. Годован. *Социальная мобильность и ее влияние на политическую социализацию молодежи в Украине. – Статья.*

В статье рассматриваются основные характерные черты социальной мобильности молодежи, ее классификации и функциональное назначение. Акцент делается именно на мобильности молодежи в общественно-политической жизни в условиях современности.

Ключевые слова: *социальная мобильность, политическая социализация, молодежь, Украина, политический процесс.*

Y. Hodovan. *Social mobility and its impact on the political socialization of young people in Ukraine. – Article.*

The article discusses the main features of social mobility of young people, its classification and functional purpose. The emphasis in the article on the mobility of young people in social and political life in modern conditions.

Key words: *social mobility, political socialization, youth, Ukraine, political process.*

УДК 75.041

С.І. Горбань

кандидат педагогічних наук,

завідувач Іконописною школою імені преподобного Порфирія Кавсокаливита

Полтавська місіонерська духовна семінарія,

м. Горішні Плавні, Полтавська область, Україна

БЕЗСАНКІРНИЙ ПРИЙОМ ТА ПЕРЕДАЧА КОНЦЕПЦІЇ СВІТЛА У ТВОРЧОСТІ ІКОНОПИСНОЇ МАЙСТЕРНІ Л.Д. ЛЯПИЧА

Анотація. *У творчості київської іконописної майстерні Л.Д. Ляпича, що розпочала свою діяльність у кінці ХХ ст., використовують безсанкірний прийом особистого письма, який відрізняється від прийомів давнини. Карнація пишеться на сусальному золоті, що вказує на преображення зображеного.*

Ключові слова: *іконопис, безсанкірний прийом, карнація, концепція світла.*

Багатьом відомою є святоотцівська формула, що Бог став людиною для того, щоб людина могла стати богом. Саме це постійно наголошує світу й ікона, сутністю якої є зображення Бога, Джерела світла, який утілює, або людини, яка преобразилася та стала причетною до божественного світла. Інакше кажучи, світло – це сюжет ікони. Будучи матеріальною, ікона відкриває нам світ нематеріальній. «Найбільш явно інобуття ікони являє Світло» [2, с. 15]. Із цієї позиції історію іконопису можна розглядати як історію пошуку форм та прийомів, що б сприяли найліпшій передачі сповненого божественним світлом буття. На цьому шляху церковне мистецтво як використовувало надбання античності, надаючи йому нового змісту, так і створювало образи нової, відмінної від класичної виразності.

На розвиток сакрального мистецтва завжди впливала атмосфера духовного життя. Помічено зв'язок між появою визначних духовних діячів та розквітом іконопису чи формуванням мистецтва певного спрямування та ствердження певних прийомів передачі світла в церковному живописі. Так, впливом Симеона Нового Богослова, представника напруженої містичної духовності, пояснюється поява в першій половині XI ст. мистецтва, що було орієнтоване на аскезу та створювало суворі образи [2, с. 52].

Із духовною орієнтацією, що існувала в Константинополі в колі Нікіфора Григори та богословів його типу, О.С. Попова пов'язує особливу виразність світла у творах першої половини – середини XIV ст. Поєднання шарів карнації та сяяння в цей час, на думку мистецтвознавця, створювало ефект випромінення незримого містичного світла. У другій половині XIV ст. основним стає прийом передачі світла у вигляді так званих «движків» чи «світів» – білих штрихів, написаних на личному. «Передача світла в обличчях, – пише О.С. Попова, – у вигляді помітних білих штрихів, скоріше за все, відповідала (якщо не була прямим відгуком) паламитському вченню про реальність Божественної енергії, що може надаватись людині, бути нею сприйнятою та просвітлювати людську душу і тіло. Учення Палами про непізнану сутність Бога і пізнані Його енергії сприяла ствердженню художньої передачі світла у

вигляді доступних зору світлових променів, що озаряють матерію, готову до преображення. Подібна інтерпретація засобами мистецтва відповідала й антисимволізму паламитського богослов'я, бо в такому стилістичному прийомі Божественне світло предстає не як символ, а як реальна енергія, що осягаємо доторкається до тіла. Бога може споглядати не лише душа, але рівним образом і тіло, що може сприйняти Божественну світлову енергію. Така інтерпретація відповідала й аскетичному спрямуванню ісихазму: художня ефектність та психологічна пронизливість білих променів світла передбачає деяку інертність форми і контрастно підкреслює її суворість, а з часом – і скупість» [6, с. 111–112]. Про давньоруських ізографів також часто говорять у контексті впливу на творчість ідей ісихазму [10].

Із розпадом Радянського Союзу в Україні почали відроджуватись іконотворчі процеси. У періоди, які сприяли створенню священних зображень, велика роль відводилась традиції, своєю довговічністю ікона багато в чому була зобов'язана консерватизму техніки. Художникам кінця ХХ ст. доводилось відкривати ікону для себе знову, вчитись говорити її мовою, вникати в секрети ремесла. Відрив від традиції, зумовлений об'єктивними причинами, з одного боку, слугував перешкодою, а з іншого – надавав більше можливостей для творчого процесу, звільняв від ремісництва в гірших його проявах. На цьому шляху митці могли створювати образи з використанням як традиційних, так і нових технік, поєднувати техніки різних часів у цікавих комбінаціях, знаходити прийоми, що, на їхню думку, найбільш відповідали передаванню ідеї позамежного буття.

Одним із митців, який на початку 90-х років ХХ століття організував в Києві іконописну майстерню, був Леонід Дмитрович Ляпич. Керівник майстерні (художник за освітою) вважає, що займатись іконописом почав по Божому промислу та сприймає цю працю як засіб спасіння. У майстерні одні пишуть лише одяг, другі – лики, треті – і те, й інше, а Л. Ляпич керує процесом та вносить правки.

У «доличному» письмі члени майстерні використовують чисті, яскраві (але не строкаті) кольори, які підкреслюють відрив від натуралізму та надають іконі радісного забарвлення. Вони не мають бути матовими чи тусклыми. Іконописці майстерні вважають, що ікона має вражати світлом та радістю. Керівник наголошує на світлоносності як основному принципі ікони: «Царство небесне – царство світла, де не має тіней, і освітлення там яскравіше сонця, то й на іконі не має бути тіней» [9, с. 11].

Зважаючи на зазначену мету, зокрема створення образу, що передає ідею наповненості божественним світлом, під час його написання вживались відповідні до розкриття цієї ідеї прийоми. Серед них були як традиційні, так і рідковживані, а також оригінальні поєднання.

До традиційних прийомів передачі ідеї божественного світла можна віднести золоте тло ікони. Золото не піддається змінам і символізує Христа, як Сонце правди, божественне світло. Золото не належить до кольорів, що зустрічаються в природі, тому золочене тло ікон створює простір, що звільнений від земного, одухотворений. Керівник майстерні зазначає, що «було б нешанобливо до святих, Богородиці і Спасителя писати лики на неякісному чи штучному матеріалі, яким в останній час є поталь – сплав, що темніє. Якщо Господь повелів Мойсею зробити з чистого золота херувимів, то як можна самого Творця писати на матеріалі більш низького достоїнства» [9, с. 11].

Особливістю творчого почерку майстерні є те, що образи в ній пишуться темперними фарбами на дошках, повністю вкритих сусальним золотом. Майстри свідомо намагаються використати ті переваги, що є у такій роботі. «Розуміння золота як зосередження світла було й в античності». За виразом античного поета Піндара, «золото – це вогонь, сяючий уночі». У християнському мисленні золото втілює світло і в своєму блиску, і в своєму благородному сьйві (Андрій Критський)» [2, с. 66]. Окрім виявлення значення золота, його блиск використовується й у фарбах ікони.

Керівник майстерні наголошує: «Головне, щоб ікона світилася зсередини, тому вона й пишеться на золоті – символі світла Царства Небесного. Письмо виходить тонким, прозорим, світлоносним і святковим» [9, с. 11]. Так, кольори, іконописці, що працюють у майстерні, намагаються нанести якомога тонше та прозоріше, щоб крізь фарбу просвічувалося золото. На відміну від решти кольорів, золото означає чисте світло. Тому воно належить до божественного, просвітлюючись крізь тіла зображені на іконі, вказує на преображення, підсилюючи ідейний зміст образу.

У майстерні Л.Д. Ляпича наголошують, що головне в іконі – лик, що освітлений сьйвом вічності, решта деталей є другорядними. Лик – це духовний центр ікони, тому головна увага іконописцями приділяється письму карнації. У майстерні Л.Д. Ляпича свідомо почали використовувати безсанкційний прийом личного письма, що було характерним для іконопису ХІІ – початку ХІV століття. Дослідники давньоруського іконопису дійшли висновку, що в ХІІ–ХІІІ століттях майстри користувались такими прийомами живописного виконання обличч, тіла взагалі, які художники наступного часу (окрім окремих

майстрів початку XIV ст.) не використовували. Ці прийоми склали відмінну особливість пам'яток давнішого періоду. Лише окремі твори XII–XIII століть виконано в техніці, що стала типовою для іконопису, починаючи з XIV ст.

Безсанкірні прийоми розглядав Н.В. Перцев. Автор виокремлює три способи передачі личного письма в давньоруському іконописі XII–XIII ст. [5]. О.С. Попова розглядала безсанкірний прийом як один із засобів передачі таємного світла, що так чи інакше передається в іконах різних часів, проте різними засобами вираження. Говорячи про пластичну форму, створену безсанкірним прийомом, автор зазначає, що «її поверхня виглядає настільки сяючою світлими фарбами, що здається насиченою світлом, преображеною, далекою від низької тварної природи» [7, с. 89]. Найбільш ґрунтовно безсанкірні прийоми личного письма досліджено А.І. Яковлевою. Автор приділяє увагу попереднім дослідженням цього питання, більш докладно висвітлює прийоми личного письма вищезгаданого періоду, наводить значну кількість прикладів конкретних творів, що були виконані тим чи іншим способом [11].

Безсанкірний прийом личного письма вживався не лише в станковому, а й у монументальному живописі та мініатюрі. В.Г. Брюсова зазначає, що є інша живописна система, в якій «майстер йде не від поступового накладання висвітлень по основній підготовці, як в іконописі 1108 р., в його живописних прийомах рівноцінні й світлі, сильно розведені білилами кольори, і темні описи у тінях. В письмі обличчя ліплення форми досягається не поступовим нашаруванням карнації, але зменшенням щільних сплавів фарби в процесі письма, таким чином, що один колір поступово переходить в інший» [1, с. 108]. Тут ми маємо справу з описом безсанкірного прийому, зокрема він стосується лику Архангела з купольного розпису Софії Новгородської.

Про безсанкірний прийом згадує М.М. Наумова, зокрема автор зазначає, що він «полягав в тому, що лик писався по загальній світлій підготовці, звичайно зі свинцевих білил; об'єм та форма лика створювалась за допомоги притемнень, коли по контуру обличчя, носа, очей, губ наносився шар сажі чи суміші сажі та глауконіта чи азуріта, чи ультрамарина» [4, с. 75]. За відомостями М. Наумової, на творах середньовічного живопису Північної Європи зображення обличчя виконані суто безсанкірним прийомом. Також ним написано більшість ликів на візантійських мініатюрах, де підготовчий шар складався із суміші білил та жовтої вохри [4, с. 76].

Один із прийомів безсанкірного письма відрізняється тим, що не має узагальнювального шару карнації. І тінюві, й освітлені місця безпосередньо лежать на левкасі. Послідовність роботи фарбами, тобто прийом, виконується в такому порядку: перш ніж майстер приступає до роботи над випуклими частинами з використання вохри та білил, лик моделюється санкірним малюнком (під очима, біля носа, рота, по овалу обличчя). На таких іконах зелений санкір не покривав, як нижній шар, усю поверхню лика, а прокладався лише в місцях тінювих зображень. Сутність живописного безсанкірного прийому можна прослідкувати на відомій іконі святого великомученика Георгія (до 1174 р.) з Музею московського Кремля. До ікон, виконаних із застосуванням такого безсанкірного прийому, Н.В. Перцев відносив також Ярославську «Оранту» (початок XIII ст., ДТГ), але наступні дослідники спростували ці припущення [11].

Саме два вищезгадані образи лягли в основу колористичного та світлотінювого моделювання личного письма у виконанні іконописної майстерні Л.Д. Ляпича. Слід зазначити, що Леонід Дмитрович уважає домонгольську ікону великомученика ледь не кращим взірцем письма карнації, тому обличчя святого стало джерелом для створення іконних ликів майстернею. Від образу св. Георгія запозичено безсанкірний прийом, але з нововведенням: фарба наноситься не на білий левкас, а безпосередньо на сусальне золото, яким вкрито іконну дошку.

Деякі дослідники висловлювали припущення, що безсанкірний прийом є спрощеним варіантом письма щодо санкірного [12] або що він походить від мозаїки з її одношаровим моделюванням личного. Не відкидаючи вищезгадані припущення, все ж хочеться наголосити на самобутності безсанкірного прийому, кращі взірці якого не поступаються іншим прийомам письма карнації. Серед них варто згадати напівфігурний Деїсис з архангелами та Спасителем XIII ст. із синайської колекції. Якщо лики янголів із зазначеного Деїсису написані традиційно, то центральний лик Спасителя виконано безсанкірним прийомом на світлій підкладці. «Прозорі, тонкі лесіровки багатшарові, вони виконані з тонкими градаціями кольору. Ефект сильного сяяння матерії виникає завдяки виключній світлоносії та прозорості вохристих шарів, які дозволяють виміряти поглядом глибину живопису до сяючого білого ґрунту. Світло спряжене з об'ємною структурою: воно активно моделює форму, висвічуючи її виступи. (...) У самій манері письма підкреслено творчий початок, креативність природи образу. Господь являє Себе світу, випромінюючи енергію, красу та світло. Світло та енергія невід'ємні від плоті Господа, максимально

наближеної до людини, доступні їй, незважаючи на нестерпність сяяння. Тема божественного явлення стає темою духовного прозріння споглядаючого: «Я побачив Обличчя Бога, і душа моя була спасенна» (Іоанн Дамаскін)» [3, с. 40–41]. Якщо в синайській іконі Спасителя крізь прозорі живописні шари личного просвічується білий ґрунт, то в майстерні Л.Д. Ляпича намагаються досягти подібного ефекту, але з використанням вкритого сусальним золотом левкасу.

Про використання безсанкірного прийому личного письма в майстерні згадується в замітці В. Цвіліховського «Тайны Лаврской иконописи» («Сегодня» від 18.08.04 р.). У статті йдеться про роботу іконописної майстерні під керівництвом Л.Д. Ляпича та зазначається, що ікони в ній пишуться «роздільним» прийомом, який наслідує прийоми давньоруського іконопису. Керівник майстерні називає цей спосіб письма «роздільним», тому що під час його використання санкір кладеться окремо на тінюві частини лику, на решту обличчя кладеться фарба, що є основою для освітленої частини ліка. Тут також йдеться про прийом, визначений дослідниками як «безсанкірний».

Керівник іконописної майстерні Л.Д. Ляпич намагається (залежно від сил) пропагувати безсанкірний прийом личного письма серед колег-іконописців з інших регіонів України та з-за кордону. Трибунами для такого проголошення є виставки церковного мистецтва. Майстерня є учасником виставок «Православна Україна», «Святе Різдво» та інших. Восени 2003 року в Українському домі відбувся міжнародний симпозіум «Українська ікона – іконописний досвід діаспори», на якій було представлено й роботи майстерні як такі, що демонструють вітчизняний розвиток іконопису. Оргкомітет симпозіуму нагородив майстерню Почесною грамотою. Учасників симпозіуму зацікавило «роздільне письмо київських художників». Л.Д. Ляпич зробив на цю тему доповідь, яка знайшла живий відгук серед слухачів. Багато з них обіцяли у власній практиці випробувати безсанкірний прийом.

Отже, тим, що карнація пишеться на сусальному золоті, покладеному на левкас, безсанкірний прийом у виконанні художників з іконописної майстерні Л.Д. Ляпича відрізняється від давньоруського іконопису. У XII–XIII століттях іконописці, вживаючи безсанкірні прийоми, санкірним тоном прописували лише тінюві частини лика, причому санкір лежав безпосередньо на левкасі або на тонкому шарі вохристой чи тілесного тону карнації. У роботах майстерні Ляпича золото є своєрідним шаром карнації і матеріалом, що слугує переданню ідеї осяяння ликів святих божими енергіями. Закладенням в образ ідеї божого світла художники намагаються переступити через форми, що виражають матеріальність. Можна сказати, що прийом личного письма підпорядковується завданню якнайкращої передачі трансцендентного світу.

У тому, що ікона пишеться по світлу, виражається іконописна онтологія. На думку релігійного філософа П. Флоренського, «будь-яка фарба наближувала б ікону до землі та послаблювала в у ній бачення», тому «світло, якщо воно найбільш відповідає іконній традиції, золотиться, тобто є саме світлом» [8, с. 134]. Просвітлюючись скрізь лики святих, золото вказує на преображення, на причетність до божих енергій того, що ісихасти називали фаворським світлом. Відбиваючи всі кольори спектра, золото стає заставою внутрішньої світлоносності живописного шару, чого й прагнуть досягти у своїх творах художники з іконописної майстерні Л.Д. Ляпича.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брюсова В.Г. О датировке древнейших фресок Софийского Собора в Новгороде (XI – начало XII вв.). Советская археология. Москва, №1/1968. С. 103–114.
2. История иконописи VI–XX века. Истоки. Традиции. Современность / Лилия Евсеева [и др.]. Москва: АРТ-БМБ, 2002. 288 с.
3. Колпакова Г. Искусство Византии. Поздний период. 1204–1453 года. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 316 с.
4. Наумова М. Краски средневековья. Современное представление по результатам исследований. Москва: ГосНИИР, 1998. 88 с.
5. Перцев Н.В. О некоторых приёмах изображения лица в древнерусской станковой живописи XII–XIII вв. Сообщения Русского государственного музея, Ленинград, 1964, Вып. 8. С. 89–92.
6. Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. Москва: Северный паломник, 2006. 1088 с.
7. Попова О.С. Свет в византийском и русском искусстве XII–XIV веков. Советское искусствознание, Москва, 1978. С. 75–90.
8. Флоренский П. Иконостас. Санкт-Петербург: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. 224 с.
9. Цвилюховский В. Тайны Лаврской иконописи. Сегодня (газета), Киев, от 18.08. 2004. С. 11.

10. Языкова И. Живопись исихазма. Учение о фаворском свете и иконография. Сотворение образа. Богословие иконы. Серия «Современное богословие». Москва: Издательство ББИ, 2012. С. 170–202.
11. Яковлева А.И. Приемы личного письма в русской живописи конца XII – начала XIII в. // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв., Москва, 1980. С. 34–44.
12. Winfield D. Methods of Byzantine Wall Paintings // *Dumbarton Oakes Papers*, XXII, Cambridge, 1968. P. 127–129.

С.И. Горбань. Бессанкирный приём и передача концепции света в творчестве иконописной мастерской Л.Д. Ляпича. – Статья.

Аннотация. В творчестве киевской иконописной мастерской Л.Д. Ляпича, начавшей свою деятельность в конце XX в., используют бессанкирный приём личного письма, который отличается от приёмов прошлого. Карнация пишется по сусальному золоту, указывая на преобразование изображенного.

Ключевые слова: иконопись, бессанкирный приём, карнация, концепция света.

S. Horban. Non-dark underpaint method and transmission of concept of light in the creative works of the icon-painting workshop of L.D. Lyapich. – Article.

Summary. In the creative works of the Kiev icon-painting workshop of L.D. Lyapich, who began her activity at the end of the twentieth century, uses the non-dark paint method of writing carnation, which differs from the techniques of the past. Carnation write on a gilded basis, indicating the transformation of the image.

Key words: icon painting, non-dark underpaint method, carnation, concept of light.

УДК 378:614.8:159.9(045)

О.М. Дячкова

*викладач кафедри психології діяльності в особливих умовах
Черкаський інститут пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля
Національного університету цивільного захисту України,
м. Черкаси, Україна*

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ПСИХОЛОГІЧНОЇ БЕЗПЕКИ СТУДЕНТА В ЗАКЛАДІ ОСВІТИ

Анотація. Стаття присвячена проблемі психолого-педагогічного формування почуття безпеки студента в закладі освіти як відповіді на сучасні інформаційні й соціальні загрози. Запропоновано систему педагогічних умов, покликаних забезпечити психологічне здоров'я учасників освітнього процесу.

Ключові слова: освітній процес, психологічне забезпечення, особистість, безпека, діяльність, профілактика.

Наказ Міністерства освіти і науки «Про затвердження Положення про психологічну службу у системі освіти України» визначає основну мету, завдання, напрями і принципи розвитку психологічної служби в закладах освіти, заручившись підтримкою профільних закладів освіти, психологічних факультетів, наукових установ та організацій, державних і громадських об'єднань, об'єднань юридичних осіб, що здійснюють діяльність у сфері психології освіти [11]. Головна мета педагогічного забезпечення освітнього процесу полягає в підвищенні рівня ефективності освітньої діяльності не лише за рахунок імплементації педагогічних умов, а й засобом психологічної підтримки. Психологічне забезпечення системи вітчизняної освіти підпорядковується Конституції України, Законам України «Про освіту», «Про дошкільну освіту», «Про загальну середню освіту», «Про позашкільну освіту», «Про професійно-технічну освіту», «Про вищу освіту», іншим законам України, постановам Верховної Ради України, актам Президента України, Кабінету Міністрів України, Міністерства освіти і науки України, а також вищезгаданому Положенню.

Пріоритетним напрямом психолого-педагогічного забезпечення освіти як сукупності заходів, спрямованих на розв'язання її актуальних завдань, є розроблення й упровадження педагогічних і психологічних програм і проєктів, зосереджених на профілактиці асоціальних проявів (соціального сирітства, різних видів залежності, насилля в сім'ї тощо), подоланні труднощів адаптаційного періоду й процесу навчання,