МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ОЛЯНІНА СВІТЛАНА ВАЛЕРІЇВНА

УДК 7.046.3:271.2.-523.47](477)

# УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОСТАС XVII–XVIII ст.: СЕМАНТИКА ПЛАСТИЧНОГО ОБРАЗУ

17.00.05 — образотворче мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____С. В. Оляніна

Науковий консультант Левкович Наталя Ярославівна,
доктор мистецтвознавства, доцент

2020

# АНОТАЦІЯ

Оляніна С. В. Український іконостас XVII–XVIII ст.: семантика пластичного образу. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 «Образотворче мистецтво». — Львівська національна академія мистецтв, Львів, 2020.

В дослідженні представлений комплексний аналіз архітектурної композиції і програмного складу різьбярського оздоблення українських іконостасів. Архітектурно-пластична організація іконостасів XVII–XVIII ст. репрезентована як символічна структура, яка у цілому формує візуальне повідомлення, яке має ту саму риторичну основу, що і писемне джерело. Вперше весь архітектурно-пластичний образ українського іконостаса розглядається як текст проповіді і об'єкт візуального богослов'я.

З'ясовано, що перетворення середньовічного тяблового іконостаса на іконостас — архітектурну раму, яким український іконостас відомий від початку XVII ст., було результатом синтезу двох традицій. З одного боку, це балканська (візантійська) традиція композиційної організації та оздоблення іконостасів, з іншого боку — це архітектурна рама релігійного образу, яка з'явилася в західноєвропейському мистецтві доби Ренесансу.

У відповідності до візантійської практики обрамлення ікон над архітравом аркатурою, на початку XVII ст. аркатура запроваджується і в український іконостас для облямування ікон деісусно-апостольського ярусу. З Балкан також переноситься прийом суцільного оздоблення різьбленим декором поверхонь іконостаса. Водночас з латинського Заходу запозичується просторова глибина обрамлення і його архітектурний образ у цілому. Формування архітектурної рами іконостаса відбувалося в Україні під потужним впливом західно-латинської риторики, яка в XVI — першій половині XVII ст. активно вивчалася в українському середовищі за латинськими підручниками. Риторика формулювала правила побудови не

тільки літературного тексту, на неї спиралися і при створенні візуальних образів, тож завдяки риторичному впорядкуванню, іконостас-рама уже у перших зразках презентує чітку структурну та ієрархічну організацію. Завдяки риторичному упорядкуванню вже від початку XVII ст., коли кожне зображення в іконостасі має власне обрамлення, він не перетворюється на сукупність розрізнених рам. Іконостас має вигляд єдиної рами, елементи якої об'єднано загальним задумом, водночас кожна окрема рама, що належить до нього, є важливою смисловою складовою, подібно до речень, поєднання яких створює цілісний текст.

Аналіз варіантів форм ікон у іконостасах XVII–XVIII ст. свідчить про відсутність сталого зв'язку з їх конкретними сюжетами. Водночас варіації форм і розмірів ікон є ключовим маркером жанрово-тематичних циклів сюжетних образів, а відтак і системи їх розміщення в іконостасі. Форма ікон стала головною ознакою, що давала можливість на пишно декорованому фасаді іконостаса вирізняти й розпізнавати сюжети однієї тематики: празники, страсний цикл, одноосібні образи й т. ін. Одночасно з появою різних форм обрамлень і різних форм самих ікон відбулося розчленування раніш мало диференційованого іконостасного ансамблю на складники, що змістило фокус уваги із цілого на його елементи — тематичні цикли, семантику кожного з яких потрібно було тепер осмислювати відокремлено і в певній послідовності. Подальшим кроком була поява в межах одного тематичного циклу (ярусу) різних форм ікон, що доповнило тематичний поділ деталізованішою сюжетною диференціацією і вимагало послідовного сприйняття іконостаса від ікони до ікони, подібно до послідовного прочитання графічно фіксованого вербального тексту.

Розвиток іконостаса як системи обрамлень відбувався одночасно з формуванням пластичного оздоблення рам. Основне його ядро становили рослинні мотиви. Структура орнаментальної програми українських іконостасів є відповідною структурі вербального повідомлення, тобто

організована як текст, що потребує послідовного прочитання. Складені за правилами риторики орнаментальні композиції утворювали конструкції з особливим синтаксисом, пристосовані для трансляції певного символічного змісту. Цим пояснюється обмежене коло варіантів композицій, які запозичувалися з пам'ятки в пам'ятку. Відповідно сукупність різьбленого оздоблення іконостасів є текстом, що утворюється об'єднанням орнаментальних композицій між собою в своєрідні синтагми завдяки внутрішньотекстовим зв'язкам. Осмислення рослинної орнаментики в іконостасі як інструменту дидактики перетворює його декоративну програму на візуальну проповідь. Таке значення різьбленого оформлення є потужним стимулом для розвитку пластичного оздоблення протягом XVII–XVIII ст. і стало однією з причин переважання декору над живописом у іконостасах доби Бароко.

Розвиток семантичної програми різьбленого опорядження іконостаса та зростання його значення як візуальної проповіді зумовлює не тільки розширення загального обсягу декору в іконостасі, а й ускладнення його композицій. Особливо популярними стають гірлянди, розетки, букети, які утворюють складні синтагми. Водночас сенс зашифрованого в декорі послання прочитувався завдяки принципово важливим «надбудовам» — метатекстам, які відповідним чином спрямовували та визначали загальний зміст повідомлення і ставили до нього у відповідність елементи позатекстової реальності як інструмент інтерпретації. Такими метатекстами були групи з декількох основних мотивів, які акцентували христологічну або марійну тему в програмі декору. Христологічна тема домінувала в символіці рослинного декору впродовж першої половини XVII ст., але до кінця століття вона поступово відступає на другий план. У XVIII ст. рослинна орнаментика з христологічною символікою, разом із головним його мотивом — виноградною лозою, практично витісняється з програми декору, заміщаючись мотивами з марійною символікою, яка транслювала ідею поклоніння Богоматері.

Окрім рослинних мотивів, програма обрамлень доповнюється зооморфними мотивами, які локалізуються тільки на царських вратах. Джерелом запозичення зооморфних зображень в український іконостас, найімовірніше, слугували афонські іконостаси. Амбівалентність значень деяких зооморфних зображень у різьбленому декорі царських врат XVII–XVIII ст. вказує, що ці мотиви не можуть розглядатися як окремі орнаментальні елементи: вони є частиною композиційної схеми Світового дерева, образ якого реалізувався в загальному оформленні стулок. У цій композиційній формулі Світове дерево з інтегрованими в його структуру іконами «Благовіщення» і євангелістів репрезентувало образ справжньої картини світу, оновленого після Хресної Жертви Спасителя.

Крім зооморфних мотивів, які в українському іконостасі традиційно розглядалися як маргінальні, схожу характеристику мали й інші подібні елементи. Дослідження показало, що геральдичні орли, герби ктиторів, зображення путто і різноманітних посудин, уміщені в іконостасі, набували або нового змісту, співвідносячись із семантикою іконостаса, або отримували додатковий сенс, важливий тільки в контексті іконостаса. Тому двоголові та одноголові орли геральдичні орли в структурі іконостаса втрачали своє значення, властиве в просторі світської культури й набували сотеріологічного значення, ставши христологічним символом. Зображення двоголового орла з’являється в іконостасі під впливом поширення цього символу в іконостасах Балкан. Семантика орлів може бути описана як молитовне звернення до Бога про порятунок і патронат. Христологічні смисли двоголового орла, вкорінені в Україні, до кінця XVIII ст. витісняються семантикою такого орла як державного герба Російської імперії.

Мотив посудини не входив до кола традиційного репертуару орнаментики українського іконостаса, тож при появі в програмі різьбярського оздоблення привертав до себе більше уваги, ніж звична рослинна декорація. З огляду на це пов’язані з посудинами смисли набували

в символічній програмі іконостасів провідного значення, перетворюючи мотив на потужний інструмент візуальної проповіді. Водночас, оскільки мотив посудини не був традиційним, він уводився в декорацію іконостасів лише за необхідності, для візуалізації важливих на той момент богословських ідей і легко вилучався з програми іконостаса, коли актуальність цих ідей вичерпувалася.

Причиною появи на царських вратах українських іконостасів наприкінці XVII ст. композицій з потирами були не тільки богословські аргументи але й церковно-політична ситуація. Окрім очевидних смислів потирів з виноградними лозами, як євхаристичного та христологічного символу, що зосереджував увагу на містичному характері пересуществлення та важливості її звершення, і які, одночасно, вказували на вівтар як на місце, де відбувається пересуществлення Святих Дарів, вони мали й додатковий рівень смислу. Необхідність у розміщенні потирів на вратах була відповіддю Української церкви Московському патріархату, під юрисдикцією якого вона вже перебувала, на тиск в питанні про момент пересуществлення, навколо якого тоді точилися дискурсі в Москві. Розміщені на стулках царських врат саму у той період великих й добре помітних потирів набувало значення візуального маніфесту, що мав свідчити про вірності Української церкви грецькому вченню, а відтак бути знаком підтримки московського патріарха в євхаристичній полеміці. Зображення інших посудин у іконостасі, залежно від композицій, могли бути символами Христа, Богоматері або символом раю.

Герби ктиторів у іконостасі, завдяки своєму характеру знака, були вилучені з кола зображень, призначених для поклоніння. Однак як знак, пов’язаний із людиною і його сім’єю, герб набув значення, порівнянного з портретом ктитора та із його явною меморіальною функцією. Герб безпосередньо уособлював ктитора, що стоїть перед Небесними Дверима. Розміщуючи свої емблеми в цоколі іконостасів, ктитори та їхні сім’ї посідали окремі, візуально розмежовані місця в упорядковано структурованій моделі Церкви, втіленій в іконостасі й, отже, вони містичним чином брали участь у

спасительному акті позачасового молитовного предстояння у Божественній літургії.

Скульптури путто насправді були зображеннями ангелів, які в українському іконостасі XVII–XVIII ст. хоча й не належали до іконографічної програми (не були молитовними образами), однак становили важливу частину загального символічного задуму. Їхній зміст складався з декількох шарів значень, які взаємодіяли й зчитувалися залежно від композицій і місця, відведеного для них в структурі іконостаса. Зображення ангельських сил у іконостасі XVII–XVIII ст. зберігали свій давній сенс вказувати на вівтар як Святая Святих храму і охороняти цей сакральний простір від опоганення. Одночасно їх залученням до структури іконостаса проголошувалося ідею про літургійне служіння ангелів, зазначалося, що вони є небесною славою божественного явлення.

Реконструкція полісемантичної структури архітектурно-декоративної рами іконостаса виявила функціонування цієї структури як об’єкта візуального богослов’я. Як такий, український іконостас транслював дві основні концепції, що формували його художній образ упродовж XVII–XVIII ст. Це були два різні уявлення про образ Царства Небесного: як есхатологічного Небесного Єрусалима і як райського саду. У контексті есхатологічних очікувань, що актуалізувалися в першій половині XVII ст. напередодні очікуваного 1666 р., відбувається трансформація архітектурно-декоративної рами іконостаса, яка в загальній композиції та елементах оформлення співвідноситься з описами Небесного Града в Одкровенні Йоана Богослова. Втілення концепції іконостаса як райського саду починається з 1660-х років і відбувається через насичення його скульптурно виконаним декором і перетворенням загальної композиції на подобу гори / пагорба. Ці зміни відображали уявлення про рай як про гору, що на її вершині розміщено квітучий сад.

**Ключові слова**: український іконостас, символічна структура, різьбярське опорядження, архітектурна рама.

# ABSTRACT

Olianina S. Ukrainian iconostases of the 17th – 18th centuries. Semantics of architectural and sculptural images. — Qualification thesis submitted as a manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (habilitated) in Fine Arts (specialization code 17.00.05). — Lviv National Academy of Arts, Lviv, 2020.

This study is about the development of the symbolic structure of architectural and sculptural decoration of Ukrainian iconostasis. As the study makes it amply clear, it is a veritable marvel of the national art and culture of the 17th- 18th centuries as well as a paragon of visual theology, epitomizing the most important theological concepts of the day. The author explores the interrelation between religious meaning and the artistic conception of Ukrainian iconostases and retraces the evolution of the theological thought through the changes of iconographic programs and of their architectural and decorative repertory. The work focuses on the sculptural imagery embedded in the Ukrainian iconostasis as well as on its symbolic language, which has received up to now insufficient attention. This symbolic language, the author argues, is of crucial importance and is further exemplified by the floral decoration of iconostases designed as a system of symbols that functioned as a kind of text delivering spiritual messages to be read and interpreted.

The concept of the Ukrainian ‘framed iconostasis’ was heavily influenced by Western Latin rhetoric, an inalienable part of Ukrainian ecclesiastic education, which was in the 16th and up to the first half of 17th centuries based on the use of Latin textbooks. Latin rhetoric did not merely define the literary form of texts, but also echoed in the correlated visual imagery. Following rhetorical rules of order, framed iconostases featured clear structural organization since their inception. A multicomponent and multi-tiered frame layout that united together the entire ensemble of icons can be called an architectural frame by virtue of its

monumentality and also owing to the presence of architectural elements in its structure.

The concept of a framed iconostasis, which originated, as it did, from the framing of Renaissance religious paintings, was grafted in Ukraine to the long-existing local tradition of iconographic programs for Byzantine-styled chancel barriers. This is clearly demonstrated by the introduction of blind arcades into the framing of Ukrainian iconostases. The new design of Ukrainian iconostases was still clearly dependent upon Byzantine models. It should be also added that the ornamental principles of Greek and Greek-styled Moldovan iconostases significantly influenced richly ornamented patterns of new architectural forms of Ukrainian iconostases.

The emergence of a new concept of an iconostasis as a multifaceted frame indicated that the framing was conceived as a comment to the main iconic imagery clarifying key ideas and the structure of its theological program and aiding in its reading and interpretation. Functioning similarly to text headings, the framing structured the iconic content of iconostases delineating it into a hyper-text of semantically connected but visually independent elements.

The symbolism of blind arcades in the Byzantine tradition was associated with the paradigmatic image of the Heavenly Jerusalem. We see similar arched structures in the framing of the icons within the deesis tiers of iconostases of the 17th century. Inasmuch as the deesis tier had clear eschatological connotations, such a framing would position a viewer facing an iconostasis before the walls of the Heavenly City, where he aspired to enter. The message was very clear: it pointed at Salvation as the ultimate goal and at the Heavenly Jerusalem as the celestial destination where this spiritual journey could be accomplished. Emphasizing eschatological connotations of the deesis tier, such a blind-arcade framing was at the same time an easily recognizable identifier of this tier in the multi-storey structures of iconostases. The arcade attracted viewer’s gaze to the images framed within it before viewers had a chance to appreciate the overall structure in a more detailed manner.

The same type of decoration with semicircular arches was used in the passages to the sanctuary inviting semantic parallels between the deesis tier with its central icon, that of Christ the Judge, and the sanctuary as the Heavenly Jerusalem. Such connotations lost currency as early as the 18th century when the semicircular arcades were replaced with trilobite-shaped, both in the deesis tier and at the central entrance to the sanctuary.

The very form and the symbolic content of the framing provide a clue to the understanding of the ordering system and the placement of images. By placing icons on variously configured surfaces formed by curved cornices, as well as by the introduction of additional tiers, the overall perception of the iconographic program with its symbolic content was getting more complex. In such cases, the format of icons worked as a marker, which helped to recognize familiar themes: major feasts, apostles, passion cycle, etc.

At the same time, this structuring of once unified iconographic program into semi-independent components shifted the focus from the whole to individual tiers whose semantics needed to be thoroughly thought out separately for each tier. The next step was the introduction of dissimilar icon formats even within the same tier, which further emphasized the importance of individual images and their meanings. Due to these structural changes, an iconostasis came to be perceived as a text that one cannot capture at a glance, but which must be read word by word as one moved from icon to icon.

We don’t know the reasons that shifted the focus of attention in the iconostasis design from the overall perspective (iconographic program as a whole) to particular images (individual icons). It can be hypothesized that the change in the formatting of icons was part of a deeper process of rethinking the theological signification and liturgical meaning of iconostases, which took place in the 18th century and finally caused its name to be changed from the medieval ‘deesis’ which emphasized the semantic unity of all images into the modern ‘iconostasis’ which emphasizes — typically for European Modernity — its compound nature as a structure composed of individual icons.

The iconostasis as a system of framing developed at the same time the system of sculptural decorations of the frames with floral motifs in its core. As the author argues: The programs of the decoration of iconostases in the 17th and 18th centuries were formed taking into account the symbolism of floral ornamentation deployed as a didactic instrument. At the same time the entire iconostasis framing was viewed as a single frame with its symbolic program focused on two main themes: Christological and Mariological. The Christological theme dominated in floral decorative motives during the first half of the 17th century, but it gradually receded into the background by the end of the century. In the 18th century, the floral ornamentation with Christological symbols together with its main motif, the grapevine, practically disappeared from decorative programs being replaced with motifs with Mariological symbolism, articulating the worship of Our Lady the Virgin.

In addition to the floral motifs, framing programs were complemented with zoomorphic motifs, localized mainly at the Royal doors. The zoomorphic images in Ukrainian iconostasis were likely borrowed from the iconostases of Mount Athos. They were perceived as archetypical patterns of the decoration repertory originating mainly from Greek sources. In particular, zoomorphic images transferred from Mount Athos became models for the creation of independent composite constructions with pre-determined content. The ambivalence of the meaning of some zoomorphic images carved in the decoration of the Royal Doors of the 17th and 18th centuries indicates that these motifs cannot be considered as individual ornamental elements. Indeed, they belong to the compositional scheme of the World Tree which was borrowed from the realm of mythological poetry and were not, as the author argues, products of background folk traditions. In this compositional formula, the World Tree appeared together with the icons of the Annunciation and of four Evangelists, integrated into a single structure, presenting an image of the Universe renewed after the Savior’s Sacrifice on the Cross.

In addition to the zoomorphic motifs, traditionally viewed by the scholars of Ukrainian iconostases as marginal, other elements played similar roles. In

particular, the book explores the imagery of heraldic eagles, donor's coats of arms, putti and various vessels which either changed their meaning within the semantic system of the iconostasis or acquired an additional meaning relevant only in this context. The author defines such images as symbols and tropes. She argues, to give one example, that heraldic eagles lost their usual secular meaning when included in symbolic programs of iconostases and gained a new soteriological meaning becoming veritable Christological symbols. Depending on the compositional context, the images of vessels in iconostases could become symbols of Christ, Our Lady or even of Paradise. To give another example, the donor's coats of arms, when included in the decoration of iconostases, were clearly set apart from the circle of images intended for veneration. However, as an emblem linked to a person and its family, the coats of arms acquired a value comparable to donor's portraits with their explicit memorial function. Coats of arms directly represented a donor standing at the entrance to Heaven. By placing their emblems in pedestals of iconostases, the donors and their families occupied their individual, visually delimited places in an orderly structured model of the Church embodied in the iconostasis and, therefore, mystically participated in the salvific act of the Liturgy.

Although the carved putti were not part of iconographic programs per se and were not meant to be devotional images, they still had an important place in the overall symbolic design. Moreover, as the author argues, these carved putti represented angels. The carved images of angelic forces in the iconostasis of 17th and 18th centuries are given significant attention in the book. It is shown that they retained their ancient connotation of demarcating the altar as the Holy of Holies of the Temple and also acted as symbolic guards protecting the Holy Space from desecration. At the same time, angels in iconostases evoked the general paradigmatic image of liturgical ministry of angels serving at the Heavenly Liturgy.

The general conclusion of this work can be summarized as follows: The reconstruction of polysemantic structures of architectural and decorative framing of iconostases has revealed their origin as veritable projects in visual theology. The

Ukrainian iconostasis conveyed two main concepts which shaped its design and artistic language throughout the 17th and 18th centuries. Two different images of the Kingdom of Heaven can be identified in its symbolic structure: the eschatological Heavenly Jerusalem and the Garden of Paradise. The architectural layout and ornamentation of the framing of iconostases took shape in the atmosphere of eschatological expectations of the first half of the 17th century, the end of the world being anticipated in 1666. The transformed design of iconostases and their framing correlated with the description of the Heavenly City in the book of Revelation both in its overall composition and particular design elements. The implementation of another fundamental design image, that of the Garden of Paradise, began since the 1660s and was developing by way of saturating the iconostasis with sculptural ornamentation as well as by transforming its overall shape into a kind of a mountain or a hill. These changes subtended the view of Paradise as a mountain crowned with a garden in blossom.

**Key words**: Ukrainian iconostasis, symbolic structure, carved decoration architectural frame.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Монографія:*

1. Оляніна С. Український іконостас. Символічна структура та іконологія. Київ: АртЕк, 2019. 400 с. (42 д.а.)

### *Статті, в яких опубліковані основні результати дисертації:*

2. Оляніна С. Ктиторська тема в іконографії українських іконостасів XVII–XVIII ст. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2010. № 2. С. 155–160.

3. Оляніна С. Кругла скульптура в контексті організації пластичного образу іконостаса доби бароко. *Культурологічна думка*: щрічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2011. № 3. С. 132–149.
4. Оляніна С. Втрачені барокові іконостаси XVII–XVIII ст. в архівних матеріалах Києва. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2012. № 5. С. 144–150.
5. Оляніна С. Нові атрибуції збережених ікон березнянського іконостаса. *Студії мистецтвознавчі: Архітектура, образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. Чис. 2 (38). С. 90–104.
6. Оляніна С. Виноградна лоза в декорі іконостасів XVII–XVIII ст.: типологія форм. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2013. № 6. С. 74–86.
7. Оляніна С. Квітково-плодові мотиви в декоративному оздобленні іконостасів XVII – першої половини XVIII ст.: типологія, розміщення. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2014. № 7. С. 97–114.
8. Оляніна С. Репертуар та іконографія зооморфних мотивів у декорі українських іконостасів XVII–XVIII ст. *Культура України*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2015. Вип. 51. С. 194–207.
9. Оляніна С. «Зооморфний код» в орнаментиці царських врат українських іконостасів XVII–XVIII ст. *Культура України*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2015. Вип. 49. С. 241–251.

10. Оляніна С. Символічна структура флоральної декорації іконостасів. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2015. № 8. С. 97–112.
11. Оляніна С. Світове древо на царських вратах: до інтерпретації символічного задуму українського іконостаса XVII–XVIII ст. *Наукові записки НаУКМА: Теорія та історія культури* : зб. наук. пр. / Нац. ун-т «Києво-Могилян. Акад.». Київ: КМ Academia, 2016. Т. 179. С. 32–41.
12. Оляніна С. Під крилами Бога: символіка геральдичного орла в іконостасах XVII–XVIII ст. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2016. № 9. С. 106–118.
13. Оляніна С. Герби фундаторів в програмі іконостасів XVII-XVIII ст.: символічний задум. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2016. № 10. С. 125–134.
14. Оляніна С. Євхаристичні чаші в орнаментиці українського іконостаса: смисли очевидні і приховані. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2017. № 12. С. 138–146.
15. Оляніна С. Семантика мотиву посудини в орнаментиці українського іконостаса. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2018. № 13. С. 143–157.
16. Оляніна С. Архітектурне обрамлення в іконостасі як інструмент коментаря сакрального образа. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*: наук. зб. / Нац. академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ: НАОМА, 2018. Вип. 27. С. 44–49.
17. Оляніна С. Іконостас як візія Небесного Єрусалима. *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук. вісник / Ін-т проблем

сучас. мистець. НАМ України. Київ: ІПСМ НАМ України, 2019. Вип. 15 (2). С. 46–53.

18. Оляніна С. Іконостас як образ райського сад. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2019. №16. С. 36–45.
19. Оляніна С. Типологія форм аканта в орнаментиці іконостасів XVII–XVIII століть. *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 9. С. 268–291.
20. Оляніна С. Різьблені зображення ангелів у програмі оздоблення українських іконостасів: символічний задум. *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: ІПСМ НАМ України, 2016. Вип. 12. С. 135–154.
21. Олянина С. Растительные орнаментальные мотивы в декоре украинских иконостасов XVII–XVIII вв.: риторика форм, символико-аллегорический смысл. *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*. Москва: ПСТГУ, 2015. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 2 (18). С. 92–116.
22. Olianina S. The symbolic structure of the Royal Doors with zoomorphic motifs in the ukrainian iconostasis of the baroque age. *ICONOGRAPHICA. Studies in the History of Images*. Vol XVI. Firenze, 2017. P. 185–198.
23. Оляніна С. Український іконостас: від функціональної конструкції до архітектурної рами. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 374–378.
24. Olianina S. Images-Metaphors in the Ornamentation of Ukrainian Iconostasis of the Baroque Period. *World Science*. Warsaw: RS Global Sp. z O.O. № 12(40). Vol.2, December 2018. P. 49–55.

***Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:***

25. Оляніна С. Іконостас Вознесенської церкви у Березні. *Могилянські читання 2010 року*: зб. наук. пр.: Проблеми збереження та вивчення музейних пам'яток. Сучасний стан, новітні технології, перспективи / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Київ: НКПІКЗ, 2011. С. 273–279.
26. Оляніна С. Іконостас Благовіщенської церкви Михайлівського собору Видубицького монастиря: питання датування. *Могилянські читання 2011 року*: зб. наук. пр.: Християнські реліквії: вивчення, збереження, експонування / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Київ: НКПІКЗ, 2012. С. 260–266.
27. Світлична Н., Оляніна С. Невідомі зображення ікон із соборів Києва (за матеріалами групи "Негативи" Національного заповідника "Софія Київська"). *Могилянські читання 2011 року*: зб. наук. пр.: Християнські реліквії: вивчення, збереження, експонування / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Київ: НКПІКЗ, 2012. С. 310–317 (*Здобувачу належать постановка теми, розроблення гіпотези та методики дослідження, формулювання висновків*).
28. Оляніна С. Малюнки К.-П. Мазера та реальні світлини пам'яток: іконостас Катеринінського приділу Михайлівського Золотоверхого собору. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*. Матеріали Десятої Міжнародної наукової конференції (30 травня – 1 червня 2012 р.) / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Київ: НКПІКЗ, 2012. С. 187–190.
29. Оляніна С., Світлична Н. Іконостас XVII ст. Кирилівської церкви в Києві: історичні трансформації художнього образу пам'ятки. *Софійські читання*. Київ: НІКЗ «Софія Київська», 2015. С. 341–352 (*Здобувачу належать постановка теми, розроблення гіпотези та методики дослідження, формулювання висновків*).

30. Оляніна С. Храмові ансамблі Верхнього Києва в контексті архітектурного середовища 1930-х років: проблема припинення інформаційного обміну. *Діалог культур: дослідження, практики, виклики*: зб. матеріалів наук.-теорет. конф. Київ, 3–5 жовтня 2011 р. Київ: НАККіМ, 2012. С. 165–167.
31. Оляніна С. Зооморфні мотиви в декорі українських іконостасів XVII–XVIII ст.: про можливі афонські джерела. *Афонское наследие: Альманах, № 1-2/2015.* Киев – Чернигов: Издание Международного института афонского наследия в Украине, 2015. С. 461–481.
32. Оляніна С. Символічна концепція царських врат XVII–XVIII ст. із зооморфними мотивами в композиції. *Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу*: зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теорет. конф., Київ, 2–3 червня 2016 р. Київ: ІК НАМ України, 2016. С. 88–90.
33. Оляніна С. Український бароковий іконостас та його сучасні ремінісценції: проблема відтворення символічного змісту. *Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур*: зб. тез доповідей наук.-теорет. конф. Київ: ІК НАМ України, 2016. С. 111.
34. Оляніна С. Про символічний задум скульптурної декорації іконостасів XVII–XVIII ст. *Православ'я в Україні: зб. матеріалів VI Міжнародної наук. конференції, присвяченої 1000-літтю духовних зв'язків України з Афоном (1016–2016) та 25-літтю Помісного Собору Української Православної Церви (1991)*. Київ: КПБА, 2016. С. 712–723.
35. Olianina S. Carved Angels on Guard for the Holy of the Holies in Ukrainian Baroque. *Hierotopy between Art History and Religious Studies*. Compendium of Abstracts, 2017. https://www.academia.edu/33893006/Hierotopy_between_Art_History_and_Religious_Studies._Compendium_of_Abstracts

36. Оляніна С. Семантика мотиву посудини в орнаментиці українського іконостаса. *Візуальність як домінанта сучасної культури*: зб. тез доповідей наук.-теорет. конф. Київ: ІК НАМ України, 2017. С. 51–53.
37. Оляніна С. Корони в художньому оформленні літургійного простору християнських храмів Речі Посполитої XVII ст. *Україна – Польща: діалог культур*: зб. матеріалів Міжнародного наукового симпозіуму, Київ, 19–21 квітня 2018 р. Київ: ІК НАМ України, 2018. С. 35–36.
38. Оляніна С. Рамкові конструкції українського іконостаса, як складна метафора. *Церква – Наука – Суспільство: питання взаємодії*. Матеріали 17 Міжнародної наукової конференції / НКПІКЗ. Київ, 2019. С. 38–40.
39. Olianina S. Family Coats of Arms on the Iconostasis: Iconic and Conventional Signs. *Medieval and Early Modern Art in Central Europe*. Ostrava: University of Ostrava. 2019. P. 171–185.

***Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації:***

40. Оляніна С. Іконостаси Миколаївського собору (Великого Миколи) у Києві. *Пам'ятки України*. 2007. № 1. С. 47–54.
41. Оляніна С. Іконостас Вознесенської церкви у Березні на Чернігівщині. *Записки наукового товариства імені Шевченка. Т. CCLXI: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 2011. С. 65–88.
42. Оляніна С. Роль замовника у формуванні іконографічної програми іконостасів XVII–XVIII ст. *Дизайн. Архітектура. Образотворче мистецтво: наук.-тех. зб* . № 6. Полтава: ПІЕП, 2009. С. 46–54.
43. Оляніна С. Іконостас Яківського храму Чернігівського Єлецького монастиря. *Чернігівські старожитності: наук. зб*. Чернігів, 2010. С. 126–132.

44. Оляніна С. Парні рельєфи архангелів Гавриїла і Михаїла та їх первинне призначення. *Пам'ятки України*. 2012. № 1 (січень). С. 10–17.

45. Оляніна С. Іконостас Спасо-Преображенського собору Києво-Межигірського монастиря. *Пам'ятки України.* 2014. № 9 (вересень). С. 34–41.

46. Оляніна С. Порцеляновий іконостас: імітація як мистецтво (на прикладі іконостаса з церкви с. Волокитине). *Українська керамологія: національний науковий щорічник*. За рік 2017. Естетика буття. Діалоги епох і культур. Опішне: Українське народознавство, 2019. Кн. XII. Т. 2. С. 203–209.

47. Оляніна С. «Закон гармонії» Ф. Б. Растреллі: про задум іконостаса Андріївської церкви в Києві. *Славістична збірка*. Київ: Інститут археографії НАН України, 2017. С. 262–272.

# ЗМІСТ

**АНОТАЦІЯ..... 2**

**ABSTRACT ..... 8**

**УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ ..... 23**

**ВСТУП..... 25**

**РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ ..... 39**

1.1. Історіографія ……39

1.2. Методика дослідження ..... 58

1.3. Джерела дослідження ..... 69

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ..... 81

**РОЗДІЛ 2. АРХІТЕКТОНІКА ІКОНОСТАСА: ФОРМА І СИМВОЛ ..... 83**

2.1. Від функціональної конструкції до архітектурної рами ..... 83

2.2. Рама іконостаса як інструмент коментаря іконних образів..... 103

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ..... 121

**РОЗДІЛ 3. ІКОНОЛОГІЯ І СИМВОЛІКА ДЕКОРУ ..... 123**

3.1. Рослинна орнаментика: репертуар мотивів..... 123

3.2. Риторика і флоральний декор ..... 166

3.3. Семантика композицій із зооморфними мотивами ..... 194

3.3.1. Репертуар, іконографія та символіка зооморфних мотивів..... 194

3.3.2. Світове дерево на царських вратах ..... 208

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ..... 224

**РОЗДІЛ 4. ЗОБРАЖЕННЯ — СИМВОЛИ, ЗОБРАЖЕННЯ — ТРОПИ В ОПОРЯДЖЕННІ ІКОНОСТАСІВ ..... 227**

4.1. Мотив посудини: смисли очевидні і приховані..... 227

4.2. Символіко-догматичні зображення орлів..... 249

4.3. Герби фундаторів — знак іконічний і конвенціальний ..... 269

4.4. Різьблені ангели в опорядженні іконостасів ..... 281

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ..... 302

**РОЗДІЛ 5. ІКОНОСТАС ЯК ОБРАЗ ГОРНЬОГО СВІТУ ..... 305**

5.1. Візія Небесного Єрусалима ..... 305

5.2. Образ райського саду ..... 321

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ..... 329

**ВИСНОВКИ ..... 330**

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ..... 337**

**ДОДАТКИ (окремий том) ..... 397**

ДОДАТОК А Каталог ..... 398

ДОДАТОК Б Ілюстрації ……..... 459

ДОДАТОК В Список опублікованих праць за темою дисертації та апробація результатів дослідження……614

# УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

ДАЧО — Державний архів Чернігівської області;

ДНАББ — Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека ім. В. Г. Заболотного;

ІК НАМ України — Інститут культурології Національної академії мистецтв України;

ІМФЕ ім. М. Т. Рильського — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського;

ІР НБУ — Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І Вернадського;

МВІ — Музей волинської ікони, відділ Волинського краєзнавчого музею;

МЗ «ОЗ» ЛГМ — Музей-заповідник «Олеський замок» Львівської галереї мистецтв;

ММП — Музей мистецтв Прикарпаття, м. Івано-Франківськ;

НА ІА НАН України — Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України;

НАІЗ «Чернігів стародавній» — Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній»;

НАКККіМ — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

НДІ пам’яткоохоронних досліджень — Науково-дослідний інститут пам'яткоохоронних досліджень;

НЗСК — Національний заповідник «Софія Київська»;

НІСД — Національний інститут стратегічних досліджень;

НКПІКЗ — Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник;

НМЛ — Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького;

НПУ імені М. П. Драгоманова — Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова;

НХМУ — Національний художній музей України, м. Київ;

ОКМ — Острозький краєзнавчий музей;

Оп. — опис;

РНБ — Російська національна бібліотека, м. Санкт-Петербург (РФ);

Спр. — справа;

УТОПІК — Українське товариство охорони пам'яток історії та культури;

Ф. — фонд;

ЦДАМЛМ — Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ;

ЦДІАК — Центральний державний історичний архів України, м. Київ;

ЦДКФФА — Центральний державний кінофотофоноархів України імені Г. С. Пшеничного, м. Київ;

ЧНПУ — Чернігівський національний педагогічний університет;

MBLS — Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku (Музей народної архітектури в Сяноку, Польща);

MHS — Muzeum Historyczne w Sanoku (Музей історичний в Сяноку);

MZL — Muzeum-Zamek w Łańcucie (Музей-замок в Ланцуті, Польща).

# ВСТУП

*Актуальність дослідження* зумовлена важливістю осмислення іконостаса як цілісності, в якому живописна програма і архітектурно-різьбярська складова мають вивчатися як елементи єдиного символічного задуму.

Визначальні риси українського іконостаса сформувалися в той історичний період, коли в контексті релігійно-конфесійного та суспільно-політичного протистояння відбувається консолідація українського народу, виявляється небувала активність духу, що дала сплеск культури, відомої сьогодні як українське бароко. Однією з форм її вираження став іконостас, у образному втіленні якого закодовано найважливіші ідеї та смисли духовного світу українців XVII–XVIII ст., реалізовано художні традиції українського народу.

Підґрунтям роботи є наукова парадигма, прийнята в сучасній науці, розвинута у працях Е. Курціуса, О. Михайлова, Д. Наливайка, Д. Чижевського, за якою Бароко тлумачиться як культурно-історична епоха, один із великих художніх стилів, співвідносний світоглядові. На підтвердження такого розуміння Бароко існує чимало вагомих аргументів. Його прояви помітні в різноманітних сферах духовної культури, передусім у літературі, мистецтві, теології, філософії, педагогіці, історіографії. Як завершення тисячорічного, що сягає витоками еллінізму, розвитку морально-риторичної традиції (Е. Курціус, О. Михайлов), Бароко має підґрунтям, на відміну від Ренесансу, не антропоцентризм із міфом про людину, майже рівну Богові, а трансцендентно-містичну парадигму, яка співвідноситься з християнським провіденціалізмом [233, с. 10, 13]. Трансцендентна парадигма Бароко і те, що воно спрямовувалося другою схоластикою, яка формувала його інтелектуальну культуру [511, с. 10.], зумовили розквіт теології та духовних жанрів у літературі, які були джерелом для розвитку образотворчого мистецтва. Теоцентризм Бароко надає всій європейській

культурі релігійного забарвлення, а, зокрема, в українському Бароко, за зауваженням Д. Чижевського, спостерігаємо «велику перевагу елементів духовних над світськими» [436, с. 250, 253]. Розуміння релігійного підґрунтя Бароко і того, що саме воно зумовило характер барокового стилю і його провідних мотивів, визначає актуальність дослідження пластичного опорядження барокового українського іконостаса саме з окреслених позицій.

Тут необхідно зупинитися на значенні словосполучення «український іконостас», винесеного в заголовок дослідження. Поняття «український іконостас» з'являється в науковому обігу на початку XX ст. (в працях В. Щербаківського [453, с. 238], В. Модзалевського [226, с. 117], С. Таранушенка [612]), коли постає необхідність визначити сукупність ознак, що відрізняють іконостаси XVII–XVIII ст., встановлені в українських храмах, від інших національних варіантів іконостаса. Згодом це словосполучення у вітчизняній науці стало традиційним і набуло статусу своєрідного терміна.

Проте поняття «український іконостас» залишається надто широким, оскільки фактично не існує ні чітко визначеного часового періоду, ні стилістичних ознак пам'яток, до яких його можна застосувати. А на сьогодні хронологічні рамки пам'яток, що зараховуються до цієї групи, розсунулися настільки, що до українських іконостасів іноді зараховують і вівтарні огорожі Русі великокнязівського періоду, починаючи з X ст., й іконостаси XIX ст. і перших десятиліть XX ст. Уживаючись у такому значенні, поняття «український іконостас» охоплює всю сукупність іконостасів, що існували впродовж останнього тисячоліття на території сучасної України, тому воно виявляється позбавленим якого б то було наукового змісту, оскільки охоплює надто широке коло пам'яток, часом жодним чином не пов'язаних із українською художньою традицією (наприклад, іконостаси, що будувалися в церквах України XIX ст. за типовими проєктами Російської імперії, які розроблялися в стилі класицизму та історизму, або іконостаси української діаспори, створювані в різних варіантах так званого сучасного стилю, що їх зараховують до тієї ж категорії на підставі етнічної належності їхніх авторів

або замовників). Словосполучення «український іконостас» в заголовку цього дослідження, на противагу такому вживанню, є маркером конкретного історичного періоду — XVII–XVIII ст., який сформував національні риси іконостаса, й це обґрунтовує вибір хронологічного діапазону дослідження.

У історичних і мистецтвознавчих дослідженнях українського іконостаса, здійснених від середини XIX до початку XXI ст., зібрано значну базу фактичного матеріалу і встановлено визначальні етапи його історії. Опубліковано фундаментальні праці, присвячені еволюції іконографічної програми іконостасів, стилістичному розвитку іконного малярства та художнього різьблення. За всієї важливості й масштабу виконаної роботи чимало питань про етапи становлення, еволюцію та символічний зміст іконостаса залишилися без відповіді. Неможливість дослідження протягом радянського періоду зазначених питань пов’язано передусім з утратою більшості пам’яток і цензурними обмеженнями, що забороняли вивчення іконостасів як літургійних об’єктів із властивим їм комплексом символічних смислів.

Після здобуття Україною державної незалежності іконостас став однією з дослідницьких тем, що відтоді перебуває в центрі уваги в українському мистецтвознавстві. Широко розгорнулися присвячені іконостасам іконографічні та стилістичні студії, уточнювалися атрибуції збережених пам’яток, публікувалися матеріали архівних пошуків щодо втрачених іконостасів, і, що вкрай важливо, після тривалого періоду замовчування постала можливість всебічно досліджувати іконостас як літургійний об’єкт.

Зростання наукового інтересу до іконостаса сьогодні спирається на нагоду використати для його аналізу, крім традиційних, й нові методологічні підходи, що поширилися в гуманітарній науці в XX–XXI ст. Уже в XXI ст. сформувалася думка про необхідність у вивченні іконостасів розширювати традиційні методи мистецтвознавчої науки, зосереджені здебільшого на іконографії та стилістичному аналізі. Насамперед це пов’язано з тим, що

будь-який детальний формально-стилістичний та іконографічний аналіз відкриває можливість дослідження іконостаса як історичного джерела, рецепція якого має на меті прочитання його символіки, а отже — інтерпретацію. Поєднуючи зриме, художнє з нематеріальним, духовним, іконостас є матеріалізованим утіленням літературно-символічного тексту, прочитання якого є неодмінною умовою адекватного сприйняття. Тож нині теоретична рефлексія іконостаса потребує залучення методу іконології, яка коментує напрацювання іконографії й дає підстави інтерпретувати сенс художнього твору в широкому культурному контексті. Не менш важливим є структурно-семіотичний метод, необхідний для аналізу внутрішньої будови твору, виокремлення у ній семантично релевантних елементів й правил їх поєднання, що дає об'єктивну підставу для реконструкції первинного змісту, важливого для творців і реципієнтів художнього твору.

Особливе місце в контексті розширення дослідницького поля іконостаса посідає тема сенсу його архітектурно-декоративного опорядження. В Україні в XVII–XVIII ст. розвинулося винятково багате архітектурно-пластичне оформлення іконостаса, що вражало уяву сучасників. Про це промовисто свідчить опис встановленого митрополитом Петром Могилою у Софії Київській нового іконостаса, який міститься у щоденнику архідиякона Павла Алеппського (1654 р.). Закцентуємо, що цей іконостас приголомшив мандрівника не лише величчю і кількістю ікон, а й красою та розмаїтістю різьблення, на чому автор нотаток особливо наголошує. Безперечно, таке оформлення створювалося з метою викликати емоційне переживання і символічні асоціації при спогляданні іконостаса. Як літургійний об'єкт храмового інтер'єру іконостас не тільки слугував ілюстрацією богословських догматів. З моменту свого формування як перегородки на межі з вівтарем, що символічно розділяє світ земний і небесний, іконостас активно впливав на світосприйняття вірян. Презентуючи втілені в художніх образах істини християнської доктрини, іконостас функціонував як потужний інструмент візуального богослов'я, яке

перебувало в невіддільному зв'язку з історичним контекстом, але характер і значущість цієї взаємодії, так само, як і прояви її в культурі, ще недостатньо досліджено. Особливо наголосимо на тому, що практично неопрацьованим є питання про значення в цьому процесі архітектурної складової іконостаса.

Відсутність праць із окресленого питання багато в чому пов'язана з тим, що семантика пластичного образу іконостаса як самостійна тема дослідження — незвична для наукового дискурсу оскільки, коли йдеться про іконостас, передусім мають на увазі комплекс ікон, установлених у певному порядку, тобто іконографічну програму. І хоча грецьке слово «іконостас» («εἰκονοστάσιον») перекладається як «опертя для ікон», цей термін історично пов'язаний не з конструкцією, а саме із системою зображень. Тому численні дослідження іконостаса оминають розгляд його архітектурної основи та оздоблення: зрештою, конструкція, в якій розміщено ікони, не є іконостасом. Вона лише слугує опорою і обрамленням для комплексу ікон — тобто фактичного іконостаса. Іншими словами, при вилученні ікон конструкція перетворюється на складну раму і, як будь-яка рама, що не містить зображення, втрачає значну частину свого символічного сенсу. По суті, тільки за відсутності ікон композиція і різьблене опорядження іконостаса можуть розглядатися як суто художнє явище, без додаткових смислових навантажень. Іконні зображення, вміщені в іконостасі, кардинально змінюють смислову наповненість обрамлення, а обрамлення водночас коментує зміст програми ікон.

Проблему кореляції смислів рами іконостаса і вміщених у ній ікон було порушено порівняно недавно (праці Ю. Звєздіної, Л. Міляєвої, О. Тарасова). Проте й дотепер поширеною є думка про переважно декоративну роль різьбленого оздоблення та архітектурних форм іконостаса, що віддаляє вирішення давно назрілого питання про семантичні програми такого оздоблення та його функції.

*Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.* Тема дисертації узгоджена з тематикою наукових досліджень та планом

підготовки наукових кадрів кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв, зокрема у навчальних програмах курсів: «Історія українського образотворчого мистецтва», «Мистецтво українського бароко». Дослідження проводилося відповідно до основних напрямів підготовки кадрів вищої освіти ЛНАМ: освітньо-кваліфікаційних характеристик та освітньо-професійних програм підготовки бакалаврів і магістрів у галузі знань 0202 «мистецтво», напряму підготовки «образотворче та декоративно-прикладне мистецтво» (6.020208, 8.020208). Дисертаційне дослідження є плановою частиною відомчої науково-дослідної теми Львівської національної академії мистецтв «Дослідження мистецьких особливостей церковних споруд Львівщини (Пустомитівський, Радехівський, Сколівський р-ни», номер держреєстрації 0111U002721 (2011–2013 рр.).

*Мета дослідження* — реконструювати й дослідити етапи трансформації символічної програми архітектурної композиції та пластичного опорядження українського іконостаса, показати, що символічна концепція архітектурно-декоративної складової іконостаса XVII–XVIII ст. розвивалася в контексті богослов'я епохи, що зумовило функціонування архітектурно-різьбярської конструкції як об'єкта візуального богослов'я.

*Завдання дослідження:*

1. Проаналізувати методику досліджень українського іконостаса та обґрунтувати доцільність розгляду його архітектурно-пластичної складової як рами до ансамблю живописних образів, багатої історико-культурними смислами, що взаємодіють зі змістом облямованих зображень.

2. Виявити історичне підґрунтя та візуальні джерела, які формували архітектурно-пластичну складову іконостасів XVII–XVIII ст. і визначали етапи її трансформації.

3. Проаналізувати етапи трансформації символічних програм різьбленого оздоблення іконостасів упродовж означеного періоду, визначити репертуар та іконографію мотивів, характерних для кожного етапу, а також історично зумовлену семантику кожного мотиву.

4. Розглянути причини, які зумовили появу в опорядженні іконостасів поряд із християнськими символами зображень зі сфери міфології, геральдичних елементів, інсигній замовників.

5. Реконструювати полісемантичну структуру архітектурно-декоративної складової іконостаса з властивим їй набором мотивів і композиційних схем, продемонструвати функціонування цієї структури як об'єкта візуального богослов'я.

*Об'єкт дослідження* — архітектоніка та різьблене опорядження українського іконостаса.

*Предмет дослідження* — семантика пластичного образу українського іконостаса в культурно-історичному контексті XVII–XVIII ст.

*Хронологічні межі* визначаються терміном «український іконостас», який запроваджується в українському мистецтвознавстві на початку XX ст. для іконостасів XVII–XVIII ст. Нижня межа корпусу пам'яток, розглянутих у цьому дослідженні, визначена початком XVII ст. — часом найбільш раннього повністю збереженого іконостаса 1610-х років П'ятницької церкви у Львові, верхня межа — кінцем XVIII – початком XIX ст., коли на підросійських теренах України зникають національні традиції в композиційній організації та пластичному опорядженні іконостасів.

*Територіальні межі* охоплюють Київщину, Чернігівщину, Слобожанщину (Харківщина, частина Сумщини), Полтавщину, Волинь, Поділля, Галичину, Закарпаття.

*Методика дослідження.* Для вирішення поставленої в дисертації наукової проблеми використано:

іконографічний метод — для первинної класифікації репертуару мотивів оздоблення іконостасів;

формально-стилістичний метод — для класифікації оздоблення іконостасів за стилістичними ознаками;

компаративний метод — для виявлення впливів грецької та латинської культурних традицій на формування архітектурно-декоративної рами іконостасів;

іконологічний метод — для характеристики архітектурних й декоративних форм іконостаса в контексті смислових і символічних аспектів їх образності й визначення ідеологічних джерел формування архітектурно-декоративної рами іконостасів;

структурно-семіотичний метод — для аналізу правил побудови, комбінації та взаємовідношення між структурними елементами архітектурно-декоративної рами іконостасів і встановлення їхнього змісту;

метод системного аналізу — для розгляду архітектурно-пластичної складової іконостаса як ієрархічно організованого тексту різних семантичних рівнів, що формують текстову семантику іконостасного ансамблю;

феноменологічний метод — для розкриття глибинного, прихованого сенсу явищ; метод відповідає специфіці іконостаса, який потребує дешифрування, спеціального тлумачення деталей корелятивно до літургійного призначення;

метод історичної поетики — для встановлення зв’язку семантики іконостаса з широким культурно-історичним контекстом;

герменевтичний метод, зорієнтований на виявлення смислових залежностей частин від цілого — для тлумачення декоративного оздоблення іконостаса як носія смислового навантаження цілісності, виявлення літургійного сенсу за пластичним опорядженням і рамковими компонентами.

*Джерельну базу дослідження* складають іконостаси, збережені in situ, збережені фрагменти зруйнованих іконостасів, а також документи: світлини, креслення, гравюри, малюнки іконостасів означеного періоду; описові матеріали.

*Теоретичною основою дослідження* є фундаментальні дослідження, присвячені питанням історії формування, іконографії та стилістики українського іконостаса (М. Гембарович, М. Драґан, П. Жолтовський, Я-

Б. Константинович, Г. Логвин, Л. Міляєва, І. Свєнціцький, С. Таранушенко); праці з питань семантики пластичного опорядження та розвитку символічної структури іконостаса (публікації К. Волтера, Ю. Звєздіної, О. Лідова, Л. Міляєвої, Т. Сізоненко, О. Тарасова, М. Троїцького, І. Шаліної); у питаннях символіко-богословських аспектів іконостаса і вівтарного простору базовими стали роботи Р. Тафта, Л. Успенського, П. Флоренського. Історико-культурологічним підґрунтям дисертації є праці, в яких досліджуються літературна спадщина українських церковних письменників XVII–XVIII ст., інтелектуальний і духовний клімат епохи, історія культурних рецепцій і зрушення в релігійному житті України XVII–XVIII ст., церковно-політична ситуація, в якій перебувала Київська церква (Б. Ґудзяк, В. Живов, Я. Ісаєвич, архієп. Ігор Ісіченко, В. Крекотень, Б. Криса, Д. Наливайко, І. Юдкін-Ріпун, Н. Яковенко); семіотика мистецтва і культури (М. Белл, Н. Брайсен, У. Еко, Ю. Лотман, Б. Успенський); іконологія (Е. Панофський); риторика як універсальний спосіб збереження і трансляції художніх повідомлень і висловлювань (Е. Курціус, О. Михайлов).

*Наукова новизна отриманих результатів та основні наукові положення, які виносяться на захист.*

У роботі вперше:

– систематизовано і теоретично осмислено фактологічний матеріал із архітектурної композиції та різьбярського оздоблення іконостасів XVII–XVIII ст. Для цього обстежено іконостаси, збережені in situ, а також фрагменти іконостасів, що зберігаються в музейних колекціях, проаналізовано із цієї точки зору матеріали щодо втрачених іконостасів, опубліковані в XIX–XXI ст., опрацьовано архівні матеріали (світлини, креслення, малюнки, письмові документи) щодо втрачених і збережених іконостасів;

– джерельну базу дослідження зведено в каталог, що охоплює 134 позиції, 98 із них — втрачені пам’ятки, частину з яких уперше введено до наукового обігу;

– запропоновано й обґрунтовано інтерпретацію архітектурно-пластичної композиції іконостаса як символічної структури, що є візуальним повідомленням із риторичною основою, аналогічною риториці вербальних текстів;

– обґрунтовано трактування архітектурно-пластичної складової іконостаса як архітектурної рами, історико-культурна семантика якої є контекстом семантики сюжетів облямованих нею іконних зображень;

– виявлено концептуальні основи, які в XVII ст. зумовили формування архітектурної композиції іконостасів як багатоскладової рами та впливали на її подальші трансформації у XVIII ст.;

– визначено сукупності мотивів, які утворюють семантичне ядро символічної структури декоративного опорядження іконостасів на кожному етапі їхнього розвитку;

– запропоновано модель прочитання символічної структури архітектурно-декоративної рами іконостасів XVII–XVIII ст.;

*удосконалено*:

– концептуальний підхід до інтерпретації семантично релевантних елементів іконостаса, що не входять до іконографічної програми;

*набули подальшого розвитку* концепції про:

– функцію рами архітектурно-декоративної основи іконостаса, що наділена множинністю історико-культурних смислів і є важливим інструментом для осмислення зображення, яке обрамлюється;

– закодовану в різьбярському опорядженні символічну програму, яка може слугувати коментарем до змісту ікон.

*Особистий внесок здобувача*. Усі наукові результати дисертації отримані автором особисто. В рамках дослідження опубліковано 47 робіт, з них 2 у співавторстві, в них здобувачу належать постановка теми, розроблення гіпотези та методики дослідження, формулювання висновків.

*Теоретичне і практичне значення одержаних результатів* полягає в розвиненні концепцій інтерпретації семантики архітектурно-пластичної

складової українського іконостаса XVII–XVIII ст., репрезентації архітектурно-декоративної рами іконостаса як символічної структури, що містить множинність історико-культурних смислів і зв'язків із облямованими нею сакральними образами, і функціонує як текст візуальної проповіді, зміст якої оприявнює актуальні богословські теми епохи.

Здійснена розвідка може слугувати підґрунтям для подальшої дослідницької роботи в декількох напрямах: положення і висновки дисертації можуть застосовуватися при вивченні символіки та смислового контексту українського іконостаса XVII–XVIII ст.; в комплексних дослідженнях поетики архітектурних форм і пластичного оздоблення іконостасів; при вивченні еволюції українського іконостаса XVII–XVIII ст. в контексті синтезу вербально-візуальних мов барокової культури.

Теоретичний і фактичний матеріал дисертації може бути використаним у наукових дослідженнях мистецтвознавчої та культурологічної проблематики; для викладання навчальних курсів за напрямами: історія української культури, історія українського мистецтва, іконографія християнського мистецтва та ін., у підготовці підручників, начальних посібників, відповідного навчально-методичного забезпечення; у сфері мистецтвознавчої експертизи композиційно-пластичної організації українських іконостасів XVII–XVIII ст. і їх оздоблення при укладанні наукових каталогів і формуванні експозицій. На базі матеріалів дослідження розроблено авторський лекційний проект «Семантика українського іконостаса», що викладається в межах навчального курсу «Іконографія» (Видавничо-поліграфічний інститут НТУУ «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»).

*Апробація результатів дослідження.* Матеріали дослідження апробовано на міжнародних наукових конференціях, зокрема за межами України: міжнародній конференції «Visualizing The Other In Late Medieval And Early Modern Art» (1300–1550), Університет м. Острава (Острава, Чеська Республіка, 2019); міжнародній конференції «Ikona I Logos. Ikonografia

Świętych. W Dialogu z Kanonem», Регіональний музей в м. Новий Сонч (Новий Сонч, Польща, 2019); XVII Міжнародній науковій конференції Європейської асоціації з досліджень релігії (EASR), (Льовен, Бельгія, 2017); міжнародній конференції «Medieval Art in Central Europe», Регіональний музей у м. Новий Сонч, (Новий Сонч, Польща, 2016).

В Україні апробація відбулася на міжнародній науково-богословській конференції «Афонское наследие и традиции исихазма в истории и культуре Украины» (Одеса, 2019); міжнародній науковій конференції «Україна — Польща: діалог культур» (Київ, 2018); Шостій міжнародній науковій конференції «Православ'я в Україні» (Київ, 2016); VII і VIII міжнародній науково-практичній конференції «Софійські читання» (Київ, 2013 та 2015); IV міжнародній науково-творчій конференції «Мистецька освіта в культурному просторі України XXI ст.», НАКККіМ (Київ, 2015); I міжнародній науковій конференції «Русь и Афон: тысячелетие духовно-культурных связей», ЧНПУ (Чернігів, 2014); міжнародній науково-теоретичній конференції «Духовні цінності християнства в українській культурі: віхи тисячоліть (до 1025-річчя хрещення Київської Русі)» (Київ, 2013); міжнародній науковій конференції «Методичні проблеми пам'яткоохоронних досліджень» НДІ пам'яткоохоронних досліджень (Київ, 2013), міжнародній науково-теоретичній конференції «Інституційні засади культуротворення: історія та сучасність», Національна академія державного управління при Президентові України (Київ, Україна, 2012); XV, XVI, XVII міжнародних Могилянських читаннях, НКПІКЗ (Київ, 2010, 2011, 2012); міжнародній науковій конференції «Методичні проблеми пам'яткоохоронних досліджень», УТОПІК (Київ, 2011, 2012); X, XVII міжнародних наукових конференціях «Церква — наука — суспільство: питання взаємодії», НКПІКЗ (Київ, 2012, 2019); II Міжнародній культурологічній конференції «Наука про культуру: культурологія, культурознавство, культурфілософія vs Cultural Studies, culturology, Humanities» в НПУ імені М. П. Драгоманова (Київ, 2011);

міжнародній науково-практичній конференції «Діалог культур: дослідження, практики, виклики», НІСД (Київ, 2011).

Результати дослідження апробовані на всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу», ІК НАМ України (Київ, 2016); всеукраїнській науково-теоретичній конференції з міжнародною участю «Українська регіоніка у контексті діалогу культур: Теоретичний та прикладний виміри», ІК НАМ України (Київ, 2013); всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Діалог культур в контексті глобалізації», ІК НАМ України (Київ, 2014); Всеукраїнській міждисциплінарній науково-теоретичній конференції з міжнародною участю «Мистецькі реалізації універсалій культури. Зміна смислів», ІК НАМ України (Київ, 2015); всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Культура — Текст — Особистість: українські перспективи», ІК НАМ України (Київ, 2017); всеукраїнській науковій конференції «Образні системи в українській культурі в історичному та типологічному аспектах: театр, кінематограф, музика, образотворче мистецтво», ІМФЕ ім. М. Т. Рильського (Київ, 2015); науково-теоретичній конференції «Засоби масової інформації як феномен культури і культура у засобах масової інформації», НАКККіМ (Київ, 2011); науково-теоретичній конференції «Динаміка культуротворчих процесів в Україні», Інститут культурології НАМ України (Київ, 2009); ювілейній конференції, присвяченій 950-річчю першої писемної згадки про Єлецький монастир, НАІЗ «Чернігів стародавній» (Чернігів, 2010); міждисциплінарній науково-теоретичній та практичній конференції з міжнародною участю «Дискурсивний вимір сучасного мистецтва», ІК НАМ України (Київ, 2016); міждисциплінарній науковій конференції «Візуальність як домінанта сучасної культури», ІК НАМ України (Київ, 2017); науковому круглому столі «Художня спадщина України: проблеми збереження та інтерпретації», ІК НАМ України (Київ, 2016); науковому круглому столі «Історія пам’яткоохоронної справи в Україні: здобутки та втрати», ІК НАМ України (Київ, 2012); науковому

круглому столі «Знищена культурна спадщина України: проблеми дослідження», ІК НАМ України (Київ, 2011); матеріали дослідження апробовані на відкритій лекції на кафедрі архітектури і реставрації в Національному університеті «Львівська політехніка» (Львів, 2019).

*Публікації.* Результати дисертаційного дослідження відображені в 47 публікаціях, серед них: 1 — одноосібна монографія (загальним обсягом 42 д. а.), 23 — статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, та наукових міжнародних періодичних виданнях, 15 — публікації у збірниках матеріалів зарубіжних, міжнародних, всеукраїнських наукових конференцій, 8 — публікації, що додатково відображають результати дослідження.

*Структура роботи* зумовлена її метою й дослідницькими завданнями. Дисертація складається зі вступу, п’яти розділів, висновків, списку використаних джерел із 613 позицій та додатку з каталогом пам’яток (134 позиції), ілюстраціями (556 позицій). Загальний обсяг дисертації становить 626 сторінок. Основний текст викладений на 311 сторінках.

# РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

## 1.1. Історіографія

Специфікою вивчення українського іконостаса є те, що в період появи його перших досліджень у XIX ст. Україна була розділена між двома імперіями Австро-Угорською та Російською, а з 1921 по 1939 р. — між Польщею та Радянським Союзом. Тому тривалий час вивчення українського іконостаса розвивалося незалежно і було зосереджене тільки на тих пам'ятках, що перебували в межах держави, у якій працював той чи той автор. Через це у вивченні українських іконостасів штучно утворилася межа, яка зберігалася до другої половини XX ст. Це змушує розглядати історіографію досліджень українського іконостаса до 1940-х років, розділяючи її за територіальним принципом. Оскільки більша частина українських земель у XIX ст. входила до складу Російської імперії, розпочнемо огляд із публікацій, присвячених іконостасам на підросійській частині України.

Перші згадки про українські іконостаси фіксуються в історичних і топографічних описах окремих місцевостей або історичних описах монастирів, які укладаються з кінця XVIII ст. У цих джерелах іконостаси як пам'ятки мистецтва чи старовини авторів цікавлять мало, тому в тексті згадують лише ті з них, які мають дорогоцінне оздоблення — срібні царські врата чи шати на іконах. Вказівка на існування цих коштовних елементів, зрідка — їх стисла характеристика, власне, і замінює опис самого іконостаса [153; 25; 254]. До цієї групи джерел відносимо і працю О. Шафонського «Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малой России», складену ним у 1786 р., а опубліковану лише 1851 р. [445].

Розвиток у Російській імперії в другій половині XIX ст. археології як наукової дисципліни зумовив інтерес широкої громадськості до старожитностей і хвилю історичних досліджень, з-поміж яких майже одночасно виокремився жанр історико-статистичних описів. У таких матеріалах автори викладали загальні відомості про регіони та їх пам'ятки, подавали узагальнену інформацію про міста, повіти, єпархії. В Україні подібні описи часто публікувалися як окремі статті в неофіційних частинах єпархіальних і губернських часописів Києва, Чернігова, Харкова, Черкас, Полтави, Кам'янця-Подільського. Ці статті нерідко були анонімними або підписувалися акронімами. Надалі деякі із цих матеріалів, доопрацьовані та уточнені, публікувалися авторами під власними іменами.

Головне місце серед описуваних пам'яток відводилося храмам із церковним начинням та історичними цінностями, що в них зберігалися, зокрема іконостасам. Однак специфіка складання статистичних відомостей не припускала ґрунтовного аналізу пам'яток, тому інформативність повідомлень про іконостаси в подібних описах незначна. Автори здебільшого обмежувалися констатацією часу їх спорудження, стисло характеризували головні ікони, зрідка повідомляли кількість ярусів, у поодиноких випадках — ім'я замовника або виконавця.

Серед фундаментальних історико-статистичних досліджень різних регіонів України, в яких наведено стислі відомості про іконостаси, вкажемо роботи Л. Похилевича [300; 301], архієпископа Філарета (Гумілевського) [415; 416; 417; 418; 419], Ф. Макаревського [205], Ю. Сіцінського [338], М. Теодоровича [384].

Крім того, різні за докладністю відомості про іконостаси окремих місцевостей, монастирів або храмів містяться в статистичних, історичних і краєзнавчих публікаціях М. Арандаренка [13], М. Маркевича [210], М. Сементовського [336; 337], М. Закревського [107], С. Лобатинського [185; 186], Є. Голованського [61], В. Горленка [66], М. Захарченка [109],

І. Курилова [161], З. Шамуріної [444], К. Шероцького [446], авторів під акронімами П. Г. [265], П. Т. [266], Ф. Н. [424].

Вивчення церковної старовини України активізувалося з проведенням археологічних з'їздів, ініційованих Московським археологічним товариством. Засноване графом О. Уваровим 1864 р., це наукове товариство поставило за мету не тільки дослідження археологічних пам'яток, а й вивчення також різноманітних старожитностей, питання реставрації та охорони пам'яток. На археологічних з'їздах, організованих цим товариством у різних містах імперії, переважали доповіді, пов'язані з історією та археологією того регіону, де проходив з'їзд. Шість із п'ятнадцяти археологічних з'їздів проведено в Україні: в Києві (1874 р., 1899 р.), Одесі (1884 р.), Харкові (1902 р.), Катеринославі (1905 р.), Чернігові (1908 р.). У процесі підготовки до з'їздів місцеві історичні товариства та навчальні заклади організовували експедиції для дослідження пам'яток і збирання старожитностей. Відтоді примноження фактологічного матеріалу, пов'язаного з іконостасами, значно прискорилося. Ця робота тривала до початку 1930-х років, хоча традиція проведення археологічних з'їздів до того часу вже давно припинилася (останній з'їзд відбувся в 1911 р.).

Майже за піввіковий період розгорнутих церковно-археологічних, історичних і мистецтвознавчих досліджень були опубліковані численні матеріали, й не тільки в «Трудах» з'їздів, де так чи так розглядаються іконостаси. Серед них праці М. Петрова [283], П. Лебединцева [168; 170], В. Антонова [10], А. Будиловича [32], Антоніна (ієродиякона) [9], М. Мухіна [230], Н. Стрижевського [375], П. Добровольського [84], В. Доманицького [86], В. Щербини [457], М. Істоміна [119], О. Левицького [171], В. Щербаківського [452; 453], Ю. Сіцінського [338], Є. Рєдіна [316], Г. Павлуцького [267], Л. Падалки [271], М. Макаренка [206; 207], Ф. Горностаєва [67], П. Уварової [398], Ф. Титова [385], П. Фоміна [425], О. Єфимова [94; 95; 96], Б. Давидова [79], В. Модзалевського, П. Савицького (опублікована 1992 р.) [226], Г. Лукомського [199; 200; 201], В. Щербини

[458], Ф. Ернста [138]. Інформацію про фрагменти іконостасів і деякі ікони, що походять із іконостасів, містять каталоги та альбоми, укладені Є. Рєдіним [8; 136] і П. Добровольським [135] для виставок старожитностей, якими супроводжувалися археологічні з'їзди.

У останніх десятиліттях XIX ст. набуває поширення такий вид наукової діяльності, як укладання каталогів музейних зібрань, і в поле зору дослідників потрапляють фрагменти розібраних іконостасів та їхні ікони, що зберігаються в музейних колекціях. Було опубліковано укладений М. Петровим «Покажчик Церковно-археологічного музею при Київській духовній академії», який містив опис, датування та оцінки експонатів цього музею [285; 284]. Згодом М. Петров закінчив докладніше історико-мистецтвознавче дослідження цих пам'яток [286; 287], яке має сьогодні особливу цінність, оскільки багато з описаних ним предметів утрачено.

Величезний обсяг матеріалу, що відкрився протягом декількох десятиліть, охопити в повному обсязі узагальнювальним вивченням не було можливості, тому головним завданням того етапу визначили введення пам'яток у науковий обіг. Тогочасні публікації переважно містили фотографії та короткі описи іконостасів, їхніх структури та композиції, переліки ікон (не завжди повні), у них іноді наведено розміри іконостасів, дано загальну оцінку їх художньої та історичної цінності. Залежно від інформованості авторів, публікації супроводжувалися історичними довідками про обставини спорудження іконостасів, їх ремонти та перебудови. Необхідність теоретичного осмислення і систематизації зібраного матеріалу стає очевидною до 1910-х років. Тоді з'являються публікації Ю. Сіцінського [339], Г. Павлуцького [268], О. Новицького [239], які містять деякі узагальнені висновки, що стосуються композиційної побудови та структурної організації українських іконостасів. Тоді ж формулюється гіпотеза про можливий зв'язок мотивів орнаментики українських іконостасів із гравюрою XVII–XVIII ст. [160] і про вплив на їхню архітектоніку мистецтва Ренесансу [454, с. XIX]. Висловлені попередні

думки щодо композиції та орнаментики українського іконостаса не отримали тоді подальшого розвитку.

У мистецтвознавчій науці початку XX ст. провідним вважали іконографічний метод аналізу, що систематизує теми і сюжети, варіанти зображення їх персонажів і деталей, незалежно від способів і засобів їх художнього і технічного втілення в конкретних творах. Він застосовувався при вивченні живописних і скульптурних творів, особливо середньовічних, зокрема іконопису. Ця обставина, імовірно, визначила тематику першої великої узагальненої праці, присвяченої українському іконостасу, яку 1917 р. виконав як медальний твір (зберігається у фонді 278 Інституту рукописів НБУ) студент історико-філологічного факультету Харківського університету С. Таранушенко.

У цьому дослідженні систематизовано великий фотоматеріал про іконостаси Чернігівщини та Сумщини, а також проаналізовано значну частину опублікованих на той час матеріалів, присвячених українському іконостасу. Але широта теми та обмеженість доступу до пам'яток усіх регіонів України стали об'єктивними причинами обережності автора в його твердженнях. Повернувшись згодом до цього дослідження, С. Таранушенко доповнив його опублікованими на той час матеріалами й невідомими йому раніше відомості (остаточну редакцію автор виконав в останній рік життя в 1976 р., опубліковано працю тільки 1994 р.). В остаточному варіанті С. Таранушенко зосередив увагу на аналізі іконографічних програм іконостасів XVII ст., у яких вирізнив п'ять незмінних ознак: 1) однорідність зображень кожного ярусу, 2) твердий порядок ярусів, 3) обов'язкову наявність в іконостасі образу «Нерукотворного Спаса», 4) уміщення його над царськими вратами, 5) розміщення свят у календарному порядку з іконою «Тайна вечеря» в історичній редакції над «Нерукотворним Спасом» [379, с. 154]. Дослідник позиціонував ці ознаки як національні особливості, що відображають пік розвитку українського іконостаса, визначають своєрідність

його іконографії та структури, і це, своєю чергою, дає підставу для ідентифікації іконостаса як українського.

Зміни в іконографічній програмі, що відбулися в XVIII ст., С. Таранушенко характеризував як регресивний процес, спричинений втратою розуміння богословської концепції українського іконостаса XVI–XVII ст., водночас наслідком втрати традиційної іконографії іконостаса стала втрата його національної своєрідності. Розмірковуючи про іконографічний прототип, що був джерелом для схеми розміщення ікон, дослідник звертається до монументального мистецтва. Поділяючи думку М. Покровського [293] про зв'язок стінописів із іконографією іконостаса, С. Таранушенко проводить паралелі між розміщенням у іконостасах ікон і системою монументального розпису вівтаря, пандативів і купола. Відмінності в іконографічних програмах українських іконостасів XVII ст. він пояснює існуванням декількох систем храмових розписів. Водночас С. Таранушенко наголошує, що в Україні такі пам'ятки не збереглися, тому для обґрунтування цієї гіпотези звертається до віддаленої аналогії — стінопису храму Спаса на Нередиці в Новгороді (1199 р.).

У цій роботі дослідник також висловив гіпотезу про появу сюжету «Тайна вечеря» в центрі ярусу празників у іконостасах XVII ст. і розміщення його над іконою «Нерукотворний Спас». Таке розташування сюжету було результатом його переміщення з верхньої частини царських врат, де його зображували в XV ст. (у редакції «Євхаристія»), як на царських вратах із с. Домажир (зараз у НМЛ). На підтвердження свого припущення С. Таранушенко описує тридільну волинську ікону 1621 р., на якій композиція «Євхаристія», розділена на половини, розміщена по обидва боки від центрального образу «Нерукотворний Спас».

Така композиція ікони, на його думку, дає підстави вважати її проміжною ланкою в цьому процесі. Дослідження С. Таранушенка у період його написання в 1916–1917 роках було першим і єдиним теоретичним осмисленням іконографії іконостасів Лівобережної України. Воно й досі є

найбільш фундаментальним у цій галузі. На жаль, оскільки тривалий час ця праця не публікувалася, її важливі висновки залишалися невідомими науковій спільноті у наступні півстоліття.

Історіографія іконостасів Західної України також розпочинається з історичних, статистичних і географічних описів Галичини, що видаються в Австрійській імперії із середини XIX ст. [481; 542]. Як пам'ятки живопису іконостаси привертають увагу з 1880-х у зв'язку з появою інтересу до церковних старожитностей Галичини. Сенсацією, яка змусила говорити про релігійне мистецтво українців, стає відкриття в 1880 р. професором Львівського університету Войцехом Дідушицьким іконостаса із церкви Скиту Манявського, на той час перенесеного в містечко Богородчани. Приголомшливої краси та доброї збереженості пам'ятка отримує в науці власне ім'я — «Богородчанський іконостас» і в 1888 р. набуває в Австро-Угорській імперії статусу пам'ятки загальнодержавного значення [159, с. 458].

Відкриття цієї пам'ятки стимулювало пошук інших давніх іконостасів, і вже на організованій 1885 р. у Львові археологічній виставці експонувалися цілий іконостас XVII ст. із церкви Св. Духа в Рогатині та фрагменти інших іконостасних комплексів. До виставки видали альбом із коментарями щодо іконографічної структури і схем розміщення ікон у іконостасах на прикладі галицьких пам'яток [584, с. 2–3], а їхній іконопис характеризували як продовження візантійських традицій малярства [574, с. 12–22]. Відкриття давнього українського іконопису порушило проблему його історичного і художнього значення та активізувало мистецтвознавче дослідження ікон, що походять із іконостасів [544; 573]. Відтоді з'являються публікації, що містять фактологічний матеріал про окремі іконостаси [497; 498; 501].

У період між світовими війнами дослідники в Західній Україні концентрують увагу на Богородчанському іконостасі: публікація М. Драґана, І. Свєнціцького та В. Пещанського [88]. Тему іконостаса у своїх працях, присвячених українському мистецтву, висвітлює М. Голубець, акцентуючи

увагу на їх художній цінності як пам’яток галицько-українського живопису [63; 64, с. 198–217].

Паралельно із цим напрямом досліджень метод реконструкції структури іконостасів за комплектами збережених від них ікон застосував І. Свєнціцький.

Ще 1914 р. він опублікував розвідку «Галицько-Руське церковне малярство XV–XVI ст.» [332], у якій розпочав вивчення ікон із метою визначення їх місця в структурі іконостаса. У наступній праці «Іконопис Галицької України XV–XVI ст.» [333], що вийшла друком 1928 р., І. Свєнціцький аналізував колекцію ікон, які зберігаються у фондах Львівського музею мистецтв. Він припустив, що розвиток галицького іконопису в XVI ст. стимулював збільшення кількості іконних образів у іконостасі того періоду. Тому, взявши за основу групи ікон XVI ст., що походили з декількох церков, І. Свєнціцький склав варіанти цілісного образу іконостасів із цими іконами. Однак схематичність його реконструкцій, виконаних без урахування конструктивної основи іконостаса, робить їх надто умовними. З іншого боку, це був перший досвід використання ікон для реконструкції іконостаса, який пізніше отримав продовження.

Тема іконостаса багато років цікавила Я.-Б. Константиновича. Учений розпочав збирати матеріали про іконостаси з 1925 р. для магістерської роботи, яку завершив 1929 р. [492, с. 499]. Дослідження було присвячено походженню конструкції іконостаса та його розвитку в XVII ст. Сьогодні найважливішою його частиною є описи іконостасів XVII ст. із докладним розглядом живопису ікон і їх розташування [492, с. 499, 500]. Тему витоків архітектоніки іконостасів Я.-Б. Константинович розвинув у першому томі монографії, опублікованої через 10 років [533]. Основну частину роботи становив аналіз еволюції вівтарних огорож у різних регіонах візантійського світу, що охоплює період з I — до кінця XV ст. Важливим аспектом дослідження був огляд термінології вівтарних огорож. Окремий розділ монографії Я.-Б. Константинович присвятив проблемі формоутворення

західноукраїнського іконостаса, намагаючись виявити шляхи формування його багатоярусної конструкції.

Проаналізувавши іконостасні ікони XVI ст., Я.-Б. Константинович склав схему їх розміщення, описавши можливі варіанти іконографічної програми тогочасних іконостасів. На підставі цього дослідник висловив гіпотезу про паралельне існування в XVI ст. двох типів іконостасів. Іконостас першого типу своєю композицією продовжував традицію XV ст.: він був триярусний і звужувався догори, за рахунок скорочення кількості ікон у верхніх рядах, що надавало цій його частині вигляду трикутного ступінчастого фронтону.

Інший тип іконостаса, також триярусний, з'явився тільки в XVI ст., але вже мав форму прямокутника, оскільки довжина його рядів була однаковою. На виникнення другого типу іконостаса, на думку дослідника, вплинула естетика Ренесансу, яка привнесла чітко фіксовані ряди і членування, що в подальшому привело до уподібнення композиції іконостаса ренесансним фасадам світських споруд [533, с. 261, пос. 149].

Теоретичні напрацювання Я.-Б. Константиновича добре проілюстровано в другій частині дослідження, яка містить фотографії кількох галицьких іконостасів XVIII ст., а також, відповідно до його гіпотези, реконструкції загального вигляду українських іконостасів XVI ст. Обмежений наклад монографії вийшов друком у Львові німецькою мовою. Роботу над другим томом автор вів із перервами, в 1960-х роках він повернувся до питання про розвиток іконостаса в XVI ст., проте ці матеріали досі не видано [492, с. 499].

У 1944–1952 роках львівський дослідник М. Драґан написав фундаментальну працю, присвячену стилістичним особливостям різьблення та іконографії царських врат українських іконостасів [89]. Її опубліковано лише в 1970 р. під назвою «Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст.». Передчасна смерть дослідника не дала змоги йому закінчити роботу, тому підготовку рукопису до видання з доповненнями у вигляді посилань на

пам’ятки Центральної України виконала В. Свєнціцька. Долучилися до наукового редагування тексту також С. Таранушенко, П. Жолтовський, Г. Логвин і Р. Біскупський.

М. Драґан вивчав пам’ятки, зібрані в Національному музеї у Львові, а також використав матеріали своїх експедицій по Західній Україні. Царські врата інших регіонів України були доступні авторові, як зазначено у вступі до монографії, за збірками пам’яток і фотографіями, що зберігаються в музеї українського мистецтва в Києві (зараз — Національний художній музей України).

Розпочавши вивчення декоративного різьблення царських врат, М. Драґан звертається до проблеми формування конструкції іконостаса та ролі орнаментального оздоблення. Він зазначає, що джерелами для запозичення ренесансних декоративних мотивів у оздобленні іконостаса були архітектурна орнаментика і гравюри стародруків [89, с. 54, 55]. Характеризуючи репертуар різьблених мотивів царських врат протягом XVII ст., М. Драґан вказує на перехід від орнаменту, що «має характер залізного окуття» (пізніше Л. Міляєва уводить термін «окуттєвий» для такого типу орнаменту [221, с. 34]), до рослинного і архітектурного декору. Водночас появу мотиву винограду в декорі царських врат у першій половині XVII ст. він пов’язує із впливом мистецтва Відродження. Також дослідник уперше звертає увагу на зміну форми ікон у іконостасі початку XVII ст.: тоді з’являються заокруглення вгорі в намісних іконах, вводяться тондо з образами пророків [89, с. 52].

Розглядаючи способи декоративного оздоблення врат XVII ст., М. Драґан поділяє їх на дві групи: «у першій групі головну роль в оформленні грає тектоніка обрамлень, у другій — різьба» [89, с. 57]. Тектонічна основа ранніх врат XVII ст. утворилася шляхом поділу поверхонь стулок профільованими рамками на шість живописних полів. Подальший їх розвиток відбувався завдяки поступовому зменшенню живописного поля і заповненню вільних частин декоративним оздобленням. За спостереженнями

дослідника, ажурне різьблення на таких вратах спочатку з'являється у верхній частині й тільки згодом поширюється на всю стулку. Повністю різьблені врата репрезентують наступний етап розвитку їх оздоблення.

Пам'ятки другої групи, що також з'явилися в першій половині XVII ст., не мають рамок і повністю виконані в техніці ажурного різьблення. На думку М. Драґана, «відгомоном цих рамок є орнаментальний хрест, вміщений серед різьби між медальйонами» [89, с. 66]. Наявність цього структурного елементу в декорі врат він пов'язує з ренесансними принципами побудови, тоді як у вільному переплетенні пагонів виноградної лози на вратах того самого часу «відчуваються уже подихи бароко» [89, с. 66]. Аналізуючи спосіб виконання різьбленого декору в пам'ятках XVII ст., дослідник вирізняє три основні напрями: «сильно стилізуюча, …реалістична, …компромісна, з нахилом до стилізації» [89, с. 90], які спостерігаються й у наступному столітті.

Важливі зауваження автор зробив про зміни репертуару мотивів на царських вратах наприкінці XVII ст. Він зазначив, що в їх верхній частині починають уміщати двоголового орла, а в нижній частині — образи лева і дельфіна.

У наступному столітті на вратах з'являються мотиви вазона, чаші, а також руки, що тримає гілку. Водночас загалом спостерігається скорочення репертуару декоративних елементів. Крім розгляду композиційно-декоративної організації царських врат, М. Драґан приділив особливу увагу аналізу їх іконографічної програми, а також стилістичним особливостям живопису в контексті художніх шкіл Галичини другої половини XVII ст.

Однак обмежене коло пам'яток, із якими працював автор, позначилося на його баченні процесу поширення художніх традицій Відродження і їх значення в мистецькому житті України. На його думку, тільки західні регіони відчули вплив декоративного мистецтва Ренесансу, на інших землях на зміну візантійським традиціям зразу прийшло бароко [89, с. 60]. Ця точка зору багато в чому зумовила висновки М. Драґана про шляхи формування декоративного оздоблення врат, появу і поширення орнаментальних мотивів.

Монографія М. Драґана досі залишається єдиним дослідженням, у якому тему царських врат висвітлено надзвичайно ґрунтовно. Крім того, це видання багато ілюстроване і тривалий час вважалося найважливішим джерелом фотоматеріалів стосовно царських врат.

Наприкінці 1950-х років, після тривалої перерви, публікацію робіт, присвячених іконостасам, відновлюють. Богородчанський іконостас, як видатне творіння іконописця Йова Кондзелевича, обирає темою дослідження М. Батіг [21]. Питання генези та еволюції композиційного ладу іконостасів розглядає В. Ярема. У 1959 р. опубліковано його першу статтю, присвячену цій темі [466]. Працюючи далі в обраному напрямі, дослідник у польськомовній статті [527] на підставі ікон, що збереглися на південному сході Польщі, реконструює найстарші підкарпатські іконостаси.

У ще одній статті, опублікованій 1961 р. [467], він ставить за мету визначити основні композиційні відмінності між українськими іконостасами XVII і XVIII ст. В. Ярема розробляє типологію побудови іконостасів XVIII ст., враховуючи архітектоніку апостольського ярусу, і визначає в ній чотири групи: «Перша група… має рівні (тобто горизонтальні. — *С. О.*) апостольські ряди, декожний апостол поміщений на окремій дошці і відділений від другого колонкою.

Друга група… це іконостаси, які мають так само апостольські ряди рівні, але апостоли розміщені вже по два на одній іконі». Третю групу утворюють пам’ятки, в яких ряд апостолів горизонтальний, але «після третього апостола <ряд> заломлюють під тупим кутом вгору, підносячи й середню ікону Деісуса або надаючи їй більші розміри» [467, с. 186]. До четвертої групи належать іконостаси, в яких «апостольські фризи мають по двох апостолів на одній іконі, а цілий фриз у різні форми вигнутий, підноситься до середини вгору» [467, с. 186]. Водночас іконостаси XVII ст. у цій класифікації В. Ярема об’єднує в одну групу.

Звертаючи увагу на те, що в багатьох іконостасах XVII ст. верхня частина (яруси празників і апостолів) довша за нижню (намісний ярус) і тому

загортається на стіни, дослідник пов'язує це з давніми традиціями, коли «верхня частина творила властивий іконостас, при чому празники часто були на бокових стінах, а намісні ікони… займали тільки пусті місця між проходами у вівтар і залишені місця біля стін» [467, с. 181–183]. Водночас він заперечує думку, що причина такої диспропорції в надмірно великих розмірах готового іконостаса, який перенесли з іншого храму і пристосували до нових умов, скоротивши тільки нижній намісний ярус, а решту залишивши в первісному вигляді.

Протягом 1960-х років з'являється низка публікацій, у яких автори, вивчаючи іконопис і розписи храмового інтер'єру, заторкують тему іконостаса, розглядаючи його як пам'ятку живопису і висловлюючи окремі зауваження про декоративне оформлення, композицію іконостасів та їх зв'язок з архітектурою храмів: праці Г. Логвина [187; 188; 189], Л. Міляєвої [218; 219], В. Свєнціцької [329], Ф. Уманцева [406, с. 91–94], П. Мусієнка [229].

Тему іконостаса порушено й у шеститомній «Історії українського мистецтва», видання якої припало на другу половину 1960-х років. У цій узагальненій праці іконостас концептуально розглядався як дві непов'язані теми: живопис і скульптура, водночас згадки про нього розосереджено по різних томах і розділах, присвячених іконопису, скульптурі та різьбі. Тому принципово нових результатів дослідження іконостаса в цьому виданні не наведено. Утім, окремі спостереження дослідників становлять беззаперечний інтерес. Зокрема, Ф. Уманцев, досліджуючи іконопис кінця XVI — першої половини XVII ст., перераховує в загальних рисах варіанти іконографічної структури іконостасів. Він також звертає увагу, що в першій половині XVII ст. багатоярусна конструкція іконостаса своїми формами наближається до структури фасадів ренесансних будівель [407, с. 296]. П. Жолтовський, аналізуючи живопис другої половини XVII–XVIII ст., зазначає, що розвиток іконопису того часу пов'язаний із еволюцією іконостаса. Не розвиваючи далі це твердження, він повністю зосереджується на оцінці стилістичних і

художніх особливостей ікон іконостаса [103, с. 193]. У розділі, присвяченому дослідженню дерев'яного різьблення в мистецтві першої половини XVII ст., пластичну організацію іконостасів схарактеризував Ю. Нельговський [234]. Аналізуючи збережені іконостаси Західної України, він констатував, що для пам'яток цього часу характерне введення елементів архітектурного ордера і поява ажурної різьби. Пам'ятки Придніпров'я та інших центральних і східних регіонів України того періоду не збереглися, і дослідник, вивчаючи деякі з них за письмовими джерелами та фото, висуває важливу тезу, що композиційно-пластична організація і орнаментальне оздоблення іконостасів першої половини XVII ст. у західних і східних землях були схожими, оскільки для всієї території України була характерна єдність художнього процесу [234, с. 128]. Зауважимо, що цю статтю Ю. Нельговський написав із використанням дослідження С. Таранушенка «Український іконостас», в той час усе ще не опублікованого, але доступного в збірці науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування (зараз — в Інституті рукопису НБУ ім. В. І. Вернадського).

Найбільш докладно, з узагальненими висновками розглядає іконостас у розділі «Скульптура і різьба України другої половини XVII–XVIII ст.» третього тому цього видання М. Гембарович. Тема різьбленого оформлення іконостаса цікавила дослідника й раніше, він згадує про неї у своїй монографії, виданій у Польщі 1962 р. [512, с. 95–97, 221–222]. А в «Історії українського мистецтва» аналізу композиційно-пластичної організації іконостаса, здійсненому дослідником, приділено кілька сторінок [56]. Почавши з питання про формування різьбленого оздоблення іконостасів, М. Гембарович зазначає, що декоративне оздоблення еволюціонувало від скромних рельєфних рослинних і геометричних мотивів, якими спочатку обрамлялися ікони, до поступового збільшення в останній третині XVII ст. ролі об'ємної різьби та фігуративної барельєфної пластики. А вже в першій половині XVIII ст. значення різьблення настільки зростає, що йому

підпорядковується і архітектоніка, і живопис, відбувається «стирання меж між конструктивними і декоративними елементами іконостаса» [56, с. 149].

Характеризуючи різьблення іконостасів Придніпров'я другої третини XVIII ст. як вищий прояв стилю бароко, дослідник зауважує про помітну перевагу в ньому рослинних і геометричних мотивів, стверджуючи, що фігурне різьблення було «зовсім відкинуто» [56, с. 151]. Збагачення флорального репертуару в цей час він пояснює наслідуванням природи, вважаючи, що рослинні мотиви декорації іконостаса трактувалися реалістично.

Розглядаючи зміни в композиціях іконостасів Придніпров'я з кінця XVII — до середини XVIII ст., автор висловлює гіпотезу, що поширення традиції встановлювати в храмі не один, головний, а і бічні іконостаси дозволило майстрам відступити від старої канонізованої схеми композиції іконостаса (імовірно, йдеться про об'єднання їх в єдину структуру. — С. О.), що спричинило «послаблення цілісної побудови іконостаса» [56, с. 147]. Зокрема, традиційну тяблову побудову урізноманітнювали карнизами, які збільшуються в розмірах і згинаються в різних напрямках. Саме зміна в розумінні логіки конструкції, на думку дослідника, відрізняє іконостаси першої половини XVIII ст. від більш ранніх. Порівнюючи їх із іконостасами Галичини, М. Гембарович зазначає, що й там у XVIII ст. помітно динаміку в загальній композиції та пластиці фасаду іконостасів, хоча тектоніка побудови зберігається. Стисло характеризуючи іконостаси другої половини XVIII ст., дослідник вказує на зміну мотивів декору і поширення фігуративної круглої скульптури. Водночас іконостаси, на його думку, набувають монументальності, а їхня загальна композиція «перетворилася знову на суцільну стіну» [56, с. 151].

Незважаючи на дискусійність окремих положень М. Гембаровича, беззаперечною цінністю його дослідження є спроба виявити загальну картину змін у композиції та декоративному оформленні українських іконостасів у XVII–XVIII ст., що вперше аналізувалися як цілісне явище,

хоча іконостаси Галичини й Придніпров'я розвивалися з певними відмінностями.

Після публікації «Історії українського мистецтва» 1960-х років тема архітектурно-пластичної організації іконостаса у вітчизняному мистецтвознавстві загалом відходить на периферію. Протягом двох наступних десятиліть розробляється тільки один напрям досліджень стосовно іконостасів — це стилістичний аналіз ікон: праці П. Жолтовського [104], П. Білецького [23], Л. Міляєвої [213, 220], В. Свєнціцької, В. Отковича [331], В. Овсійчука [243]. Лише в кількох працях, опублікованих цього часу, іконостас представлено з інших позицій. Окремі зауваження про композицію іконостасів та їх зв'язок із архітектурою храмів висловив Г. Логвин [189]. Питання про характер їх пластичного оздоблення в контексті стилістичних тенденцій висвітлили в своїх дослідженнях В. Любченко [202] і Д. Степовик [370]. У 1980-х роках вийшли друком кілька видань про архітектурну спадщину України, в яких уміщено фотографії та стислі історичні відомості про деякі збережені іконостаси [400; 274].

Після здобуття Україною державної незалежності дослідження іконостасів помітно активізувалося. Проте домінантним напрямом залишилося традиційне вивчення іконостасів як пам'яток живопису, де увагу дослідників зосереджено на аналізі стилістики, атрибуції та датуванні ікон. Цій тематиці присвячують монографії та численні статті, що публікуються з початку 1990-х років: В. Александрович [4], Г. Бєлікова [27], А. Кондратюк [145], Ю. Литвинець [181], О. Лопухіна [192], В. Мельник [212], Н. Михайлюк [216], Л. Міляєва [222], В. Овсійчук [244; 245], І. Пархоменко [277], М. Пелех [278; 279], О. Пітателєва [289; 290], П. Скоп [354], Г. Скоп-Друзюк [348; 349], Д. Степовик [372], Ф. Уманцев [409].

Упродовж останніх 30 років розглядають окремі питання генези українського іконостаса, історію спорудження пам'яток, уточнюють їх датування і авторство, проводять аналіз іконографічних програм і композиційно-декоративної організації В. Александрович [3], В. Вуйцик [50,

51], П. Скоп [355], Ю. Островський [256; 257], В. Жишкович [102], М. Гелитович [54; 55], П. Білецький [29], Л. Скоп [351; 352], Л. Пляшко [291], О. Сидор [342], Л. Ошуркевич [264], патріарх Димитрій (В. Ярема) [83], Р. Зілінко [114; 115], З. Лильо-Откович [176], Н. Нікітенко [237], О. Рижова [323], В. Мазур [548; 549], Т. Откович [260], Р. Косів [149; 150], М. Федак [413], Я. Литвиненко [177; 178, 179, 180], Т. Єлісєєва [99], В. Шуліка [449], О. Бакович [17; 19], Студницька М, Студницький Б. [376]. В межах цього напряму захищено кілька дисертацій [18; 204; 280; 318].

Значно меншу групу становлять публікації, у яких автори зосереджують увагу на стилістиці різьбленого оздоблення іконостасів, питаннях походження його декоративних мотивів та їхній символіці: П. Скоп [353], Т. Откович [259; 261], Р. Одрехівський [246], Т. Єлісєєва [97; 98], О. Герій [57].

Розгляд особливостей пластичного вирішення іконостаса XVII–XVIII ст. дається також у контексті історії українського декоративно-ужиткового мистецтва і скульптури (О. Тищенко [386], Д. Крвавич [154], М. Станкевич [367]).

Важливе дослідження, присвячене композиційно-пластичній організації, репертуару орнаментальних мотивів та стилістичних особливостей декору закарпатського іконостаса XVIII–XIX ст., опублікував М. Приймич [304]. Дослідник продовжує працювати над всебічним вивченням закарпатського іконостаса, його доробок опубліковано в кількох монографіях [305; 306; 307].

Джерелом історичних відомостей про іконостаси, подекуди з описами їхньої іконографії, є дослідження, присвячені архітектурній спадщині України: праці В. Віроцького [45; 46], Л. Толочко та М. Дегтярьова [388], І. Марголіної та В. Ульяновського [209], О. Сіткарьової [345; 346], Л. Прибєги [303], В. Ульяновського [405], О. Харлана [430].

Багато публікацій пов’язано з реставрацією іконостасних комплексів і їх фрагментів. За результатами деяких із цих робіт укладено каталоги та альбоми [121; 157; 350; 366].

В окремих статтях автори, крім суто техніко-технологічної інформації, наводять історичні відомості про відреставровані іконостаси: М. Откович [258], О. Садова [325; 326]. Сюди ж можна віднести дослідження, що проводилися в рамках здійснення масштабних проєктів із відновлення втрачених іконостасів, які фактично є докладними історичними довідками: Н. Косенко, Н. Шепітько, О. Кушлик, [147; 148], М. Говденко, В. Корнеєва [60], Н. Сліпченко, І. Сьомочкін, Л. Ошуркевич [357; 358], Ю. Лосицький [194], Г. Полюшко [294], О. Рутковська [321].

Важливим внеском у подальшу розробку теми іконостаса стали публікації архівних фотоматеріалів утрачених об’єктів архітектурної спадщини, які розпочато з 1990-х років. Серед уведених до наукового обігу зображень багато іконостасів: Т. Геврик [53], В. Вечерський [41], С. Таранушенко [380].

Низку важливих матеріалів, що репрезентують фрагменти втрачених іконостасів та ікони з них, які зберігаються в музейних і приватних колекціях, опубліковано в каталогах і альбомах останніх двох десятиліть [401; 402]. Значним обсягом і новизною опублікованого матеріалу серед них вирізняється альбом, у якому репрезентовано царські врата українських іконостасів XV — початку XX ст. [434].

Нові узагальнені висновки про український іконостас у літературі останніх десятиліть нечисленні. У 1991 р. опубліковано статтю О. Сидора, в якій автор поставив за мету підвести підсумок попередніх досліджень еволюції українського іконостаса [341]. Осмислюючи основу «національно-неповторної сутності» українських барокових іконостасів, О. Сидор пов’язує її з їх композиційно-декоративним ладом. Оцінюючи значення ренесансного і барокового іконостаса України, дослідник висловлює ідею, що його архітектоніка і орнаментально-пластична організація не тільки позначилися

на декорі української архітектури та книжкової гравюри XVII–XVIII ст., але також вплинули на розвиток декоративного мистецтва сусідніх народів — російського і білоруського [341, с. 33].

Важливі зауваження про причини різноманітності програм українських іконостасів XVII ст. викладено в статті Л. Міляєвої [221]. Дослідниця висловлює думку, що усталеної й загальноприйнятої структури іконостасів не існувало, «стабільною була тільки схема, певний набір обов'язкових сюжетів, в яких було зафіксовано основні догмати православ'я, розраховані на цілорічне богослужіння» [221, с. 39]. Іконографічна програма іконостаса (а з нею й загальна композиція) розроблялася стосовно конкретних умов, виявляючи ерудицію богословів і одночасно «обізнаність майстрів, здатних розкрити… нові акценти, ті нюанси теологічної думки, які хотів підкреслити ієрей» [221, с. 39].

В іншій публікації Л. Міляєва констатує, що для розуміння образної семантики барокового іконостаса велике значення має прочитання закодованої в орнаментиці символічної програми, яка може коментувати зміст ікон [225].

Тема іконостаса в центрі уваги й у новітніх загальних працях з історії української культури та мистецтва. Так, у третьому томі «Історії української культури» В. Александрович [5] розглядає основні етапи змін архітектоніки й декоративного різьблення іконостасів XVII–XVIII ст. Багато уваги приділено встановленню імен майстрів і артілей різьбярів, які працювали над спорудженням окремих іконостасів Західної України.

У виданні «Історії українського мистецтва» більшість матеріалів про іконостаси XVII–XVIII ст. уже друкувалися раніше або є парафразами хрестоматійних відомостей про їхні композицію, особливості декоративного опорядження й іконографію [7; 62; 215; 373]. Серед оригінальних ідей, висловлених у цьому виданні, наголосимо на зауваженні В. Александровича про специфіку будови іконостасів Західної України кінця XVII — першої половини XVIII ст. Відзначаючи тенденцію до поширення невеликих вівтарів

у церковному оздобленні кінця XVII ст., серед яких трапляються вівтарі із центральною іконою «Моління-Триморфон», автор констатує, що в той період встановлюється практика розміщувати над намісним ярусом один подібний вівтар замість створення повного апостольського ряду [7, с. 391].

Зарубіжні публікації про українські іконостаси нечисленні й присвячені здебільшого вивченню іконографії та стилістики окремих пам'яток. Серед українських вчених, що працювали в еміграції, питання, пов'язані з іконостасом, розглядали Д. Антонович [11] і В. Щербаківський [455]. Проблематикою українського іконостаса цікавився український і російський дослідник В. Пуцко, який присвятив кілька статей пам'яткам Чернігівщини [312; 313].

Стилістику та іконографію ікон українських іконостасів у Східній Словаччині розглянуто в публікаціях В. Ґрешлика [76; 77; 523], О. Фріцки [507].

Найактивніше тему українського іконостаса XVII–XVIII ст. розробляють польські дослідники. В публікаціях З. Шантер, М. Янохи, Я. Ґемзи, А. Ґронек увага зосереджена на історія створення, стилістиці та іконографії іконопису, композиції та різьбленні конкретних пам'яток, як збережених, так і втрачених [514; 515; 517; 528; 529; 524; 525; 578]. Українські іконостаси згадуються в контексті досліджень західноукраїнського іконопису й архітектури: В. Делюґа [491; 492; 493, 494], П. Красний [536], С. Кричінський [537], А. Ґронек [526]. Крім того, історичні відомості про пам'ятки та коротка характеристика їх художніх особливостей наводяться в матеріалах, присвячених реставрації іконостасів [535].

### 1.2. Методика дослідження

Здійснений у попередньому підрозділі огляд літератури, виявляє, що майже півторастолітня історія вивчення іконостаса переважно репрезентовано матеріалами, присвяченими формуванню та трансформації іконографічної програми. Паралельною темою була стилістика ікон і

виявлення їх авторства. Архітектурно-пластична складова іконостаса фактично не цікавила дослідників навіть із позиції аналізу стилю. Єдиною роботою, у якій здійснено спробу показати загальну картину розвитку і виконати стилістичний та іконографічний аналіз пластичного оформлення українського іконостаса, є дослідження М. Драґана, обмежене, проте, докладним розглядом лише царських врат.

У працях, опублікованих останнім часом, у яких предметом розгляду є стилістичний аналіз декору іконостаса, увагу зосереджено на вивченні лише окремих пам'яток. У підсумку — історія розвитку композиційно-пластичної організації українського іконостаса на сьогодні окреслена лише в загальних рисах. Практично недослідженим напрямом є семантика пластичного оформлення іконостасів цього періоду. Отже, необхідно поставити давно назріле питання про символіку різьбленої декорації іконостаса та семантику його загальної композиції. Ця маловивчена тема має важливе значення, оскільки нерозривно пов'язана з богословським задумом іконостаса в цілому. Комплекс ікон іконостаса фактично ніколи не створювався як програма зображень сама по собі, але завжди призначався для «експонування» в певній конструкції. Розгляд програми зображень окремо від конструкції, в якій вони в певний спосіб розміщувалися в оточенні спеціально створеного оформлення, не дозволяє повною мірою осмислити ідею, яка лежала в основі створення іконостаса. Власне, через те реконструкції барокових іконостасів за іконним вкладом [405, с. 293, 295, 398] залишають у межах гіпотези не тільки їх загальну композицію і програму декору, а й порядок розміщення окремих зображень, а це унеможливлює адекватну інтерпретацію семантичної структури іконостаса без урахування конструкції.

Водночас у науці, крім суто функціонального значення, за конструкцією здебільшого визнавалося значення художнє, яке виводилося як основний мотив для розвитку архітектоніки й декору іконостаса, тобто відбувалося штучне виокремлення художнього компонента з досліджуваного літургійного об'єкта. Художнє в цьому випадку не лише затіняло релігійне, а

повністю витісняло його. Це був типовий прийом для дослідження пам’яток християнського мистецтва в радянський період, але деякі сучасні дослідники за інерцією все ще дотримуються цієї традиції. Проте за об’єктивного розгляду конструкція іконостаса була й залишається частиною літургійного об’єкта, а це означає, що релігійні сенси в ній безперечно наявні. Тому розвиток архітектоніки та пластики іконостаса не міг відбуватися ізольовано від християнської символіки, яка в цілому формувала його семантичну структуру. У цьому переконують дослідження передвівтарного простору й історія формування вівтарної огорожі [174, с. 334–340; 581; 583], які доводять, що літургійна функція і богословські концепції від самого початку визначали організацію іконостаса і розвиток його структури, а отже, і композиції. Відтак, на питання про імпульс до формування архітектоніки та програми різьбярського оздоблення іконостаса XVII–XVIII ст. навряд чи можна дати однозначну відповідь, пов’язуючи його з впливом художнього стилю, як реалізації певних художніх прийомів. Картина розвитку архітектурно-пластичної основи іконостаса видається менш очевидною, так само як ступінь, межі, а також характер впливу на цей процес художнього та богословського.

Отже висуваючи твердження, що архітектурно-пластичній організації іконостасів властивий символічний сенс, який впливав на формування їх архітектурно-пластичної організації, маємо обрати відповідну методику для його реконструкції. Для цього, насамперед, необхідно визначити базову позицію, з якої буде здійснюватися дослідження архітектурно-декоративної основи іконостаса і яка дозволить сформувати релевантне коло методів. Найбільш адекватним, у даному випадку, видається вивчення архітектурно-різьбарської основи іконостаса як рами візуального образу, тобто матеріальної межі твору образотворчого мистецтва, яка володіє множинністю історико-культурних смислів і є важливим інструментом для осмислення зображення, яке обрамлюється. Обґрунтуємо цей тезис.

Навіть побіжний погляд на іконостаси XVII–XVIII ст. дозволяє пересвідчитися, що їх художній образ визначається характером архітектурно-пластичного опорядження, яке першим привертає увагу. За словами дослідників українського іконостаса, його обрамлення у цей період набувають такого багатого декоративного оздоблення, що домінують над живописом, а завданням ікон є тільки заповнення цієї архітектурної структури [89, с. 49; 56, с. 149]. Якщо конкретизувати таку характеристику архітектурної основи іконостаса XVII–XVIII ст., то її можна визначати як систему обрамлень об'єднаних в єдиний ансамбль загальним композиційним задумом. Тобто йдеться про багатоскладову *раму*, а враховуючи наявність в її структурі різноманітних архітектурних елементів — *архітектурну раму*.

Окрім суто зовнішніх і конструктивних ознак, які виявляють функціональну подібність обрамлень іконостаса картинній рамі, слід вказати й на теоретичний аспект їх спорідненості.

Важливим аргументом, що визначає правомірність розгляду архітектурно-пластичної основи іконостаса як архітектурної рами є богословське бачення його задачі в храмовому інтер'єрі. Тут іконостас осмислюється як візуальна модель поділу світу на трансцендентне та іманентне, модель, яка у зримих образах цієї матеріальної перегородки показує існування іншої духовної реальності. За такого розуміння функції іконостаса, його архітектурно-декоративна рама набуває значення стіни в якій прорізані вікна в інший, горній світ. Образами горнього світу, доступними для споглядання і є розміщені в іконостасі ікони [423, с. 62; 412, с. 322–330]. Однак П. Флоренський і Л. Успенський, які так визначали смисл ікон в іконостасі, писали про середньовічну тяблову вівтарну огорожу, в якій не було рам, тож для них уподібнення ікони вікну в іконостасі — це була метафора.

Ренесанс утілює ідею живописного твору як вікна додавши зображенню архітектурну раму [382, с. 32–41], водночас сама ренесансно-барокова культура пропонує матеріалізацію метафор, тобто перетворення

«нематеріального» середньовічного іконостаса на матеріальну стіну, а ікони в ньому — на вікна в стіні. Саме з цього часу функції архітектурно-декоративної рами іконостаса XVII–XVIII ст. і рами твору мистецтва збігаються: і перша і друга відділяють зображення від оточуючого простору. Водночас картинна рама і архітектурна рама іконостаса виконують роль вікна, однак у випадку обрамлення картини — це вікно в умовний світ художнього твору, у випадку обрамлення ікони — вікно у світ горній.

Ґрунтуючись на цих міркуваннях, ми вважаємо за доцільне досліджувати архітектурно-пластичну основу іконостаса як *змістовну раму*, історико-культурна семантика якої є контекстом семантики сюжетів облямованих нею іконних зображень.

Слід відзначити, що визначення «архітектурна рама іконостаса» або «архітектурно-декоративна рама іконостаса» вже спорадично використовувалося в літературі для опису конструктивної основи іконостаса, а також в контексті семіотичного аналізу рами як способу презентації візуального образу і найважливішого елемента організації художнього простору [382, с. 102–112; 124–146].

Тема картинної рами — як культурного феномену, досліджувалася багатьма вченими (докладний аналіз бібліографії з цього питання викладений у монографії О. Тарасова [382]), але здебільшого, їх з цих позицій не цікавив іконостас. Можна назвати лише окремі роботи, присвячені російському іконостасу, в яких ці дві теми об’єднуються. Найранішньою з них є стаття М. Троїцького «Іконостас і його символіка», опублікована у 1897 р. [394]. Автор вбачає в іконостасі втілення образу Раю та висловлює думку, що усвідомлення ідеї вівтаря можливо тільки через розуміння символіки вівтарної огорожі. Водночас символіку іконостаса можливо осмислити лише розглядаючи як цілісність його архітектурно-декоративну основу та розміщені у ньому ікони. Тож в роботі М. Троїцького вперше піднято питання інтерпретації мотивів різьбленого декору іконостаса.

Майже через століття до цієї теми звернулася Ю. Звездіна [111]. У своєму дослідженні вона торкнулася проблеми західних джерел символіки рослинних мотивів в іконостасах другої половини XVII ст. і можливостей прочитання значень різьбленого декору сучасниками. На думку Ю. Звездіної, флоральний декор іконостасів того часу міг мати різноманітне смислове навантаження, інтерпретувати яке можливо через сюжет зображення, що обрамлювався. Водночас «емблематичне мислення» (термін Ю. Звездиної) властиве суспільству у добу бароко, дозволяє припустити, що орнаментальна програма іконостасів була розрахована на прочитання закодованого у ній значення.

Тема іконної рами, її символіка, культурні смисли та семантичні зв'язки із зображенням, яке обрамлюється піднято в публікації В. Чубинської [438].

Роль реальної та умоглядної рами у сприйнятті візуального образу і її зв'язок з картиною світу людини досліджується у монографії О. Тарасова «Рама и образ» [382. Аналізуючи обрамлення як феномен культури, що володіє власним простором і часом, дослідник виявляє його величезну роль в організації художнього простору церкви, палацу, виставкової зали та в «діалозі» картини і глядача. В частині книги присвяченій іконній рамі, приділено увагу архітектурній рамі іконостаса, як одній з форм обрамлення ікон. Дослідник наголошує, що рама та її орнаментальне оздоблення у бароковому іконостасі формувалося як «складна метафора, що означає вікно, двері та сходи до Царства небесного». Водночас різноманітні елементи обрамлення слід розуміти як коментарі або посилання, подібні тим, що вміщені на полях рукописів, через які й відбувається інтерпретація сенсу зображення релігійного образу [382, с. 71, 77].

Звертаючись до організуючої функції рами у формуванні храмового простору у цілому дослідник вловлює думку, що таїнству Євхаристії, яке в християнській свідомості є реальністю, підпорядкований будь-який живописний, скульптурний чи архітектурний образ. Відтак образ «у

християнській системі мислення має виконувати фактично лише риторичну, допоміжну і роз'яснювальну функцію», а «*іконостас, царські врата, стіна і вікно* — сприймалися і зводилися як ковчег або *рама престолу*, де відбувалася пересуществлення Святих Дарів» (курсив О. Тарасова) [382, с. 125, 128]. За такого розуміння, архітектурно-декоративна рама іконостаса є не тільки матеріальною межею, вона є системою конвенцій, яка виявляє певний спосіб світосприйняття.

Визначена метою цього дослідження необхідність зрозуміти суть цих конвенції, зміст, який закладений в архітектурну складову іконостаса, зумовила укладання методики дослідження з традиційних мистецтвознавчих методів, а також методів суміжних наук, які успішно застосовуються в досліджені художньої культури, зокрема символічного задуму пам'яток.

Існуючий стан наукової розробки теми зобов'язує до використання таких традиційних мистецтвознавчих методів дослідження, як іконографічний метод, якій необхідний для первинної класифікації репертуару мотивів оздоблення іконостасів та формально-стилістичний метод, який було використано для розробки класифікації за типологічними і стилістичними ознаками мотивів декоративно оздоблення українських іконостасів. Завдяки цьому методу вдалося з розмаїття образотворчих схем флоральних мотивів виокремити в дійсності обмежений репертуар рослинної орнаментики іконостасів XVII–XVIII ст., яке складало ядро їх декоративної програми. В застосуванні цих методів ми спиралися на досвід праць С. Таранушенка, І. Свєнціцького, Я-Б. Константиновича, М. Драґана, П. Жолтовського, М. Гембаровича, Г. Логвина, Л. Міляєвої.

Тлумачення символічної програми декору та архітектурних форм рами іконостаса неможливе без аргументованої системи доказів, що базується на різноманітних аналогіях з іншими пам'ятками мистецтва, джерелах з галузі релігії, історії, літератури, тобто потребує реконструкцію культурного контексту, або іншими словами виявлення смислів рами та інтерпретацію твору мистецтва через «відновлення» його первинного оточення, яке є

своєрідною умоглядною рамою. У цьому ми спираємося на іконологічний метод, який дав можливість визначити ідеологічні джерела для формування образної системи архітектурно-декоративній рами українських іконостасів. Його ж використано для створення моделі прочитання символічної структури рами іконостасів XVII–XVIII ст.

Значення культурного контексту в дослідженні рами твору мистецтва як документального джерела було вивчено Е. Панофським, який вперше опублікував цю роботу у 1930 р. [556]. Застосувавши розроблений ним іконологічний метод він на прикладі рисунку рамки з «Книги» Джорджио Вазарі показав як рама може містити найважливіші історико-культурні смисли доби [275, с. 205–240].

Розробляючи проблему інтерпретації художніх творів Г. Зедльмайер відзначав важливість для істинності тлумачень умоглядного відновлення первинного їх стану або «середовища», для якого вони створювалися. Тут постає питання, чи слід сприймати твір мистецтва, наприклад, в музеї, як закінчене ціле, чи він є частиною більшого цілого для якого створювався. Відповідь Х. Зедльмайер бачить у осмисленні феномену обрамлення: «слід брати до уваги і ту «сферу» художнього твору, яка немов непомітна тонка оболонка оточує його видиму форму, яку при інтерпретації також потрібно враховувати, щоб повністю зрозуміти твір мистецтва» [112, с. 139].

Матеріалами, які склали теоретичне підґрунтя в реконструкції культурного контексту доби стали історико-культурологічні і літературознавчі праці В. Крекотеня [155], Д. Наливайка [232, 233], Б. Криси [156], Н. Яковенко [464, 465], І. Юдкіна-Ріпуна [162, 587], архієп. Ігоря Ісіченка [127, 128], В. Живова [101], Я. Ісаєвича [124, 125, 126], в яких досліджується літературна спадщина українських письменників-проповідників XVII–XVIII ст., окреслюється інтелектуальний і духовний клімат епохи, історія культурних рецепцій і зрушення в релігійному житті України XVII–XVIII ст., зміни в церковному мисленні Київської церкви.

У питаннях інтерпретації ми також спиралися на метод історичної поетики, який відкриває перспективи зв'язку семантики іконостаса з широким культурно-історичним контекстом. Важливість для даної роботи історичної поетики, як частини історії культури, зумовлена тяглістю риторичної традиції, яка була започаткована еллінізмом і протривала до XIX ст., що висвітлено в працях провідних фахівців з історичної поетики Е. Курціуса та О. Михайлова. Існуюча протягом тисячоліття т. зв. морально-риторичної система (концепція О. Михайлова), спиралася на пріоритет словесності, яка сформувала зв'язок між вербальним і візуальним [214, с. 19, 29], що зумовило специфіку формування європейської культури у цілому і візуальних мистецтв зокрема.

Ефективним для дослідження художньої культури є феноменологічний метод Е. Гуссерля [462], який спрямований на розкриття глибинного, прихованого сенсу явищ. Застосування цього методу відповідає специфіці іконостаса, який потребує дешифровки, спеціального тлумачення деталей корелятивно до літургійного призначення. Теоретичну основу тут становили публікації П. Флоренського, Л. Успенського, Р. Тафта, присвячені питанням символіко-богословських аспектів іконостаса і вівтарного простору, а також публікації К. Уолтера, О. Лідова, І. Шаліної, О. Тарасова, Т. Сізоненко. Ю. Звєздіної, Л. Міляєвої, М. Троїцького, в яких розглянуто питання семантики пластичного опорядження іконостаса та розвитку його символічної структури.

У розв'язанні завдань поставлених у дослідженні було застосовано компаративний метод, за допомоги якого вдалося порівняти впливи грецької і латинської культурних традицій на формування архітектурно-декоративної рами іконостаса, встановити моменти подібності і розбіжності у створенні композицій із зооморфними мотивами в балканських іконостасах і в українських іконостасах.

Вагомою складовою методики дослідження є структурно-семіотичний метод, який дозволив виявити правила побудови, комбінації і

взаємовідношення між структурними елементами архітектурно-декоративної рами іконостасів і встановити їх зміст. Архітектурно-декоративна рама іконостаса розглядалася як текст, побудований за законами такої знакової системи як природна мова. Застосування лінгвістичної структури до аналізу орнаментики іконостаса дало можливість аналізувати його структурні елементи і їх складові як мовні конструкції, в яких еквівалентом слова виступала окрема орнаментальна форма. Поєднання цих форм в крупніші структури (композиції), а структур у цілісність декоративного оздоблення рами іконостаса інтерпретувалося як текст, за допомоги якого відбувається трансляція інформації.

У вивченні структурно-семіотичним методом архітектурно-декоративної рами іконостаса теоретичною основою стали концептуальні положення семіології, викладені в працях У. Еко [459] та представників Тартусько-московської школи літературознавства (Ю. Лотман [195; 196; 197], Ю. Степанов [368], В. Топоров [391; 392], Б. Успенський [410]).

Доцільність використання семіотичного підходу в мистецтвознавстві вже давно обґрунтована в літературі. Семіотика здатна не тільки поглибити мистецтвознавчі дослідження, але за зауваженням М. Бела і Н. Брайсена «семіотика, як міждисциплінарна наука, дозволяє уникнути негативних наслідків вузькопрофесійної мови, які перешкоджають інтеграції гуманітарного знання [22, с. 522]. Тож дотримуючись думки, що рама іконостаса є смисловим контуром до ікон, тобто виконує функцію коментаря до зображення взятого в рамку, ми пристаємо до ідей, викладених у працях з семіотики мистецтва Ю. Лотмана [196] і Б. Успенського [410], в яких візуальний образ осмислюється як текст, тобто візуальні знаки уподібнюються лінгвістичним. За такого підходу не тільки зображення але й його обрамлення сприймаються і аналізуються як літературний текст. Водночас такий візуальний текст розглядається як організований за риторичними правилами, подібно до літературних творів.

Проблема рами і твору мистецтва, який вона обрамлює, в цьому контексті постає як поєднання зображень, кожний з яких володіє різною мірою умовності. На цьому наголошує Ю. Лотман, який розглядає рамку як межу, що відділяє «художній текст від «нетексту». Те, що знаходиться із зовнішньої сторони цієї межі, не входить в структуру даного твору: це або не твір, або інший твір». Характер утворення семантичних зв'язків між рамою і твором мистецтва, він описує на прикладі театральної завіси, як рами п'єси: «Завіса, розписана спеціально для даної п'єси, входить в текст, завіса, що не змінюється — ні. ... Але варто нам уявити все постановки театру як єдиний текст (це можливо при наявності ідейно-художньої єдності між ними), а окремі п'єси як елементи цієї єдності, і завіса виявиться в середині художнього простору. Вона стане елементом тексту, і ми зможемо говорити про її композиційну роль» [196, с. 204].

Проблему точки зору автора і глядача у зв'язку з поняттям рамок художнього тексту досліджував Б. Успенський [410, с. 177–181, 259, 260]. Розглядаючи значення рами для образотворчого мистецтва, він наголошує, що саме границі і створюють твір. Навіть якщо вони явно ніяк не окреслені вони завжди присутні умоглядно. Саме це не дозволяє поєднуватися різним зображенням навіть якщо вони об'єднані фізично, наприклад, підпису художника з сюжетом його живопису, оскільки кожний з них володіє власним художнім простором. Відзначаючи, що рама картини належить світу глядача, Б. Успенський пояснює припустимість її підкресленої декоративності тим, що вона зникає з полю зору при розгляді твору, «занурення» у нього, і тому може мати власне зображення.

У дослідженні було використано герменевтичний метод, концепцію якого в контексті філософії культури розробляв Г. Шпет [450]. Герменевтичний метод зорієнтований на виявлення смислових залежностей частковостей від цілого, що відкриває можливості тлумачення декоративного оздоблення іконостаса як носія смислового навантаження цілісності,

виявлення літургійного сенсу за пластичним оздобленням і рамковими компонентами.

Завершуючи опис наукового інструментарію, яким ми користувалися для досягнення заявленої мети дослідження, останнім назвемо метод системного аналізу, який дав можливість розглянути іконостас як систему взаємопов'язаних елементів, які самі є підсистемами у яких визначаються функції, зміст, склад і структури, ієрархічність, взаємозв'язки з іншими видами творчості та інтелектуальними пошуками доби. Водночас основний акцент робився на виявленні зв'язків і відношень, що мають місце між елементами іконостаса так і у його взаємодії з зовнішніми впливами. Це дозволило дослідити символічну функцію архітектурно-декоративної рами іконостаса в історичному контексті, виявити властивості іконостаса як цілісної системи, яка визначається сумарними властивостям його підсистем, а також специфікою структури та інтегративними зв'язками.

### 1.3. Джерела дослідження

Будь-яка спроба вивчення українського іконостаса наражається на проблему вкрай нерівномірного їх збереження. Найбільше іконостасів збереглося в західних регіонах сучасної України, і серед них чимало пам'яток XVII ст.

На території Наддніпрянщини і Лівобережжя іконостасів раніше кінця XVII ст. не збереглося. Єдина пам'ятка цього часу — іконостас Спасо-Преображенського собору Путивля, який лише різьбленими елементами виявляє близькість до українських іконостасів, тоді як його композиція типово російська [189, с. 135]. Від першої третини XVIII ст. іконостасів дійшло тільки два — один у Спасо-Преображенській церкві в с. Великі Сорочинці на Полтавщині 1732 р., інший — у Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври початку 1730-х. Іконостасів другої третини XVIII ст. вціліло більше, але їх кількість значно поступається пам'яткам Західної

України. Причини такої ситуації пов’язані зі зміною естетичних концепцій і політичної ідеології в Україні впродовж XIX–XX ст.

Спроби змінити українські іконостаси відбуваються вже в першій половині XIX ст., оскільки пишність їхньої барокової орнаментики дисонувала зі строгістю пластичних форм і мінімальним використанням декору, властивих панівному на той час класицизму. Принципово змінилася і художня мова іконопису, який дедалі більше тяжів до релігійної картини, з властивою їй просторовою композицією і реалістичністю образів. Це перетворило різьблені золочені фони барокових ікон на цілком неприйнятний, з погляду класицизму, архаїзм. Радикальна зміна смаків, що відбулася, стала причиною переробки багатьох барокових іконостасів, а іноді й заміни їх новими. Однак повна заміна здійснювалася рідко, оскільки вимагала значних матеріальних витрат, найчастіше справа обмежувалася переписуванням ікон.

Принципово інший характер мали трансформації другої половини XIX ст. Розпочаті в Росії в другій чверті XIX ст. пошуки основ самобутності національної російської культури, яка від цього часу протиставляється уніфікованій безликості інтернаціонального класичного стилю, стимулювали звернення науки та мистецтва до Візантії як джерела російського православ’я і російської культури в цілому. Передумовою цього повороту була концепція «Москва — Третій Рим», яка виникла ще в XVI ст. і отримала в XIX ст. статус державної ідеологічної доктрини [381, с. X]. Цим було зумовлено виникнення в церковній архітектурі так званого «візантійського стилю» [31, с. 93–95], який став офіційною декларацією духовної та політичної спадкоємності культурного простору Росії від Візантійської імперії [137, с. 689–690].

Із проголошенням «візантійського стилю» як офіційного стилю церковної архітектури концептуально важливим стає спорудження в храмах іконостасів «за зразком візантійських, як вони розумілися наукою того часу» [137, с. 690]. Це призвело до появи неовізантійської вівтарної огорожі, яка

встановлювалася не тільки в новоспоруджених, але також у збудованих раніше храмах, передусім тих, які мали «загальнодержавне значення», де нею замінювали традиційні багатоярусні іконостаси [137, с. 692]. У контексті нових ідеологем імператорської Росії до таких храмів належали передусім київські храми княжої доби: Софійський собор, Успенський собор Києво-Печерської лаври, Михайлівський Золотоверхий собор, Кирилівська церква. Ці храми ще в XVII–XVIII ст. отримали нове барокове архітектурне оздоблення, а в їх інтер'єрах були споруджені монументальні різьблені іконостаси. І саме їх із середини XIX ст. починають розбирати, керуючись ідеєю оформлення храмового інтер'єру у візантійському «дусі». З огляду на значення самих храмів і художню цінність іконостасів, що існували в них, коротко зупинимося на обставинах їх руйнування.

Першим іконостасом, який зазнав змін, був монументальний іконостас, споруджений у 1747–1750 роках у Софії Київській. Його верхню частину істотно переробили в 1840–1850-х роках XIX ст. під час реставрації собору під керівництвом академіка Ф. Солнцева, який виконав проєкт зниження іконостаса задля відкриття мозаїк у апсиді [237, с. 28].

Порівняння малюнка іконостаса, виконаного Ф. Солнцевим до його переробок, і малюнка реалізованого проєкту дають уявлення про те, наскільки значними були зміни. Проте це був ще порівняно несміливий крок на тлі розгорнутої згодом кампанії нищення барокових іконостасів у київських храмах княжого періоду.

У 1887 р. кафедральний протоієрей Софійського собору П. Лебединцев був ініціатором демонтажу залишених Ф. Солнцевим верхніх ярусів головного іконостаса Софійського собору, оскільки в такому вигляді іконостас усе ще закривав вівтарні мозаїки [237, с. 29]. Пропозицію П. Лебединцева було схвалено імператором Олександром III, і Синод у 1888 р. видав наказ про демонтаж другого ярусу цього іконостаса, що й зроблено того ж року [237, с. 29]. Демонтований середній ярус установили в Стрітенському приділі на хорах. Згодом, уже за радянського часу, його

знищили, разом з усіма іншими іконостасами XVII–XVIII ст. у бічних вівтарях собору після перетворення Софії Київської в 1934 р. на «Софійський заповідник».

Надалі натхненниками заходів зі знищення барокових іконостасів виступали поряд із церковним керівництвом і деякі вчені. Так, відомий мистецтвознавець, професор Санкт-Петербурзького університету, а згодом і Київського університету св. Володимира, А. Прахов у 1980-х роках XIX ст. займався реставрацією фресок XII ст. в Кирилівській церкві й тоді відкрив невідомі раніше мозаїки в центральному куполі Софії Київської, а також численні фрески в її галереях. Водночас на початку 1890-х років він був рішучим прибічником того, щоб остаточно прибрати із Софійського собору бароковий іконостас. Разом із П. Лебединцевим А. Прахов пропонував замінити його залишки на мармурову вівтарну огорожу [237, с. 30]. Але громадської підтримки ця пропозиція не здобула і до нашого часу перший ярус іконостаса зберігся, хоча і значно скорочений з боків після реставрації 1899 р. [237, с. 31].

За наполяганням А. Прахова, інший іконостас XVII–XVIII ст. — з Кирилівської церкви розібрали повністю і замінили мармуровою вівтарною огорожею, виконаною за його ж проєктом. Після демонтажу кирилівського іконостаса його нижні яруси придбала в 1889 р. громада села Нижня Дубешня Остерського повіту Чернігівської губернії для нової церкви Олександра Невського. Там їх виявив студент Київської духовної академії О. Совєтов і зробив їх опис, що зберігся й донині [209, с. 245, 247]. Інші частини іконостаса, що не потрапили в Нижню Дубешню, були залишені під дзвіницею Кирилівського монастиря [209, с. 245, 247], де, ймовірно, і загинули під час її знесення в 1937 р. [53, с. 58].

Так само було знищено і бароковий п’ятиярусний іконостас Михайлівського Золотоверхого собору, встановлений там 1718 р. на замовлення гетьмана Івана Скоропадського [107, с. 531]. Під час масштабних ремонтних робіт у соборі 1888 р. іконостас Скоропадського також планували

замінити на мармурову вівтарну огорожу. Однак на неї у монастиря не вистачило коштів [240, с. 81], тому іконостас знизили за проєктом єпархіального архітектора В. Ніколаєва, розібравши верхні яруси й залишивши тільки два нижні [109, с. 218].У такому вигляді він існував до 1930-х років, коли був знищений разом із храмом.

У 1890-х роках у Успенському соборі Києво-Печерської лаври в процесі ремонту, коли було знищено стінопис 1729 р., до одного ярусу розібрали і високий п’ятиярусний бароковий іконостас, також споруджений на кошти гетьмана Івана Скоропадського [458, с. 90]. Іконостас був визнаний комісією вчених, до якої входили П. Лашкарьов і А. Прахов, таким, що не має історичного і художнього значення [285, с. 580–587]. У зв’язку із цим його планували повністю розібрати й замінити новим, за проєктом архітектора О. Щусєва, затвердженим в 1902 р. [345, с. 189, 190]. Однак на це в монастиря забракло коштів, і в храмі залишили два нижні (цокольний і намісний) яруси іконостаса І. Скоропадського, а його верхні яруси після демонтажу перенесли в дзвіницю. У 1918 р. за завданням відділу охорони пам’яток старовини і мистецтва при Міністерстві народної освіти і мистецтв їх намагалися систематизувати й досліджувати [345, с. 190], але через брак коштів ці роботи були припинені [607]. А залишений в соборі після демонтажу намісний ярус цього іконостаса загинув унаслідок вибуху в 1941 р.

Єдиним київським бароковим іконостасом, який дивом зацілів і в XIX, і в XX ст., є іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, створений на початку 1730-х років. У другій половині XIX ст. його також планували замінити новим, разом із бароковими розписами інтер’єру. Утім, іконостас, як і розписи, вціліли і зберігають свій первісний вигляд дотепер (утраченими є тільки окремі ікони іконостаса).

Руйнування іконостасів періоду бароко в XIX — на початку XX ст. тривало і після того, як візантійський стиль із його дорогою мармуровою вівтарною огорожею змінився руським, а потім неоруським стилем уже з

дерев'яними іконостасами. На межі століть такими іконостасами починають замінювати не тільки барокові іконостаси, а й виконані в стилі класицизму, що, втім, не набуло масового характеру.

Уже в 1920-х роках в Україні, яка опинилася в складі радянської держави, ситуація принципово змінюється. У СРСР на той час було розгорнуто атеїстичну пропаганду і активну боротьбу з релігією. А вже в 1930-х роках іконостас опиняється в епіцентрі антирелігійної істерії та пов'язаних із нею руйнувань. Причиною, через яку його доля в новій історичній реальності була наперед визначена, виявилася сама суть іконостаса. Радянська влада, на відміну від дослідників, насамперед убачала в іконостасі не історичну або художню пам'ятку, а винятково релігійний об'єкт.

Розуміння того, що в інтер'єрі навіть недіючого храму іконостас залишається його смисловим центром і стислим викладом церковного вчення в візуальному образі, практично не залишало йому права на існування. Фатальну вразливість іконостаса було зумовлено ще тим, що в багатьох випадках достатньо було лише його усунення, щоб перетворити внутрішній простір храму на ідеологічно нейтральне приміщення, що на початковому етапі було головною метою владних структур бо дозволяло без руйнації храмової споруди швидко змінити її сенс.

Механізм здійснення такої процедури розроблявся і впроваджувався вже у 1920-ті роки. Ще до розгорнутої програми масового знищення храмової архітектури, пік якої припадає на середину 1930-х років, цей тип споруд усіма силами намагалися викреслити з контексту архітектурного середовища міста, як ворожі новому соціальному порядку. Завдяки знищенню іконостаса легко відбувалося перекодування храмової споруди і зміна її культурних функцій, тобто із сховища духовності храм перетворювався, здебільшого, на сховище матеріальних продуктів пролетаріату чи місце їх виробництва. Водночас сама колишня храмова

споруда після зміни її значення з сакрального на профанне знецінювалася в своєму культурному значенні.

У такий ситуації руйнування храмів, вже викреслених з контексту архітектурного середовища, потрібно було сприймати не як акт вандалізму, а формальне звільнення території для подальшого розвитку містобудівної програми міста. В реалізації цієї ідеї знищення іконостасів було першим важливим кроком і хвиля їх руйнувань охопила навіть найвіддаленіші монастирі та храми. Така доля спіткала пам'ятки будь-якого історичного періоду, тому в процесі щорічного посилення антирелігійної компанії в радянській Україні до 1940-х років відбулося практично тотальне знищення іконостасів. Ікони з них, вже не об'єднані в єдиний семантичний комплекс, ученим і музейникам нерідко вдавалося врятувати під виглядом релігійно-нейтральних живописних творів. Витягнуті з іконостаса ікони навіть для запеклих атеїстів утрачали свою класову ворожість і тому багато з них, потрапивши до музеїв, збереглися.

Доля іконостасів Західної України, на відміну від іконостасів Придніпров'я та інших центральних та східних регіонів України, склалася більш сприятливо. Хоча після Другої світової війни на новоприєднаних до СРСР західноукраїнських землях влада також заходилася активно насаджувати атеїстичну ідеологію, руйнування іконостасів у храмах Західної України в другій половині XX ст. вже не мало катастрофічних масштабів, порівнянних із втратами пам'яток Наддніпрянщини та Лівобережжя.

Повертаючись до проблеми вивчення українських іконостасів за умов украй нерівномірної їх збереженості, єдиною можливістю заповнити лакуни джерел вбачається використання фотографій, а також акварелей і малюнків утрачених іконостасів. Вивчення зниклих пам'яток за світлинами — традиційний і поширений метод дослідження. Проте необхідність майже цілком спиратися на фотоматеріали при розгляді об'єктів цілого регіону виникає не часто. Але саме в цьому полягає специфіка репрезентованого дослідження: значну його частину засновано на аналізі фотографій та інших

образотворчих джерел. Можливість подібного вивчення зумовлена існуванням значної бази зображень іконостасів Наддніпрянщини і Лівобережжя XVII–XVIII ст., яку започаткували ще в XIX ст. Крім того, вже в період Української РСР процес створення фототеки іконостасів напередодні знищення самих пам'яток був орієнтований на перспективу їх вивчення за фотографічними джерелами. Але сьогодні цей матеріал розосереджено по архівах, музеях і бібліотеках не тільки різних міст України, а й за її межами. Каталогізацію його не проведено, тому залишається висока ймовірність виявлення нових, невідомих досі колекцій фотографій і малюнків іконостасів. У зв'язку із цим необхідно зупинитися докладніше на обставинах створення основної частини цих джерел і їх нинішньому місцезнаходженні.

Хронологічно найбільш раннім подібним джерелом став начерк іконостаса 1580-х років Успенської церкви у Львові із щоденника Мартіна Ґруневеґа 1601–1606 р., який виявив і атрибутував Я. Ісаєвич [122, с. 108, 114]. Загальне уявлення про іконостаси київських храмів дають ескізні малюнки Крала Петера Мазера середини XIX ст. [203]. Цього часу з'являються проєктні креслення і малюнки іконостасів XVII–XVIII ст., виконані з археологічною точністю (якщо такі малюнки виконувалися раніше, то вони не збереглися, а начерки окремих елементів іконостасів, які трапляються в кужбушках XVIII ст. Києво-Печерської лаври, не мають підписів із зазначенням назви та місцезнаходження об'єкта).

Першими збереженими матеріалами такого характеру є серія акварелей головного і бічних іконостасів Успенського собору Києво-Печерської лаври, виконана академіком Ф. Солнцевим на початку 1840-х років [346, с. 130–136]. На початку 1850-х Ф. Солнцев також створив кілька акварелей головного іконостаса Софійського собору в Києві [237]. Метою його роботи було подати на затвердження проєкт перебудови софійського іконостаса, задля чого були виконані види до і після передбачуваних змін. Сьогодні ці акварелі є єдиним джерелом, яке зберегло для історії первісний вигляд цього

іконостаса. Подібна ситуація з малюнками іконостаса Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, які виконав архітектор В. Ніколаєв. На них іконостас зафіксовано в його первісному і реконструйованому зниженому стані [603].

Фотографії втрачених іконостасів XVII–XVIII ст. і їх фрагментів охоплюють період приблизно з 1880-х років і до середини 1930-х років. Серед найбільших архівних зібрань фотографій іконостасів, використаних у цьому дослідженні, найважливішим за обсягом і докладністю каталогізації матеріалу є архів С. Таранушенка, що знаходиться у фондах Інституту рукописів НБУ ім. В. І. Вернадського [611; 612]. У збірці зберігаються фотографії іконостасів Київщини, Чернігівщини, Слобожанщини, Поділля, виконані під час наукових експедицій у 1917–1933 роках.

Почавши фотографувати іконостаси ще студентом, С. Таранушенко продовжив цю роботу вже як директор Музею українського мистецтва в Харкові, який очолював з 1920 до 1933 р. С. Таранушенкові вдалося скласти велику фототеку іконостасів, більшість із яких ніколи раніше не фотографувалися. У цих поїздках ученого в різний час супроводжували П. Жолтовський, М. Рудницький, К. Мощенко, які разом з ним виконували фотографії досліджуваних пам’яток. Іноді, після обстежень пам’яток, їм удавалося перевезти частину ікон із іконостасів у музейні колекції. Найвідомішим прикладом подібного порятунку великого комплексу ікон став іконостас у с. Березна на Чернігівщині, який на сьогодні є перлиною колекції Національного художнього музею України.

Ще одним важливим джерелом фотоматеріалів є архів дослідника українського мистецтва, етнографа і археолога Данила Щербаківського, який зберігається у фондах Інституту археології НАН України. У цьому архіві зберігаються фотографії іконостасів, виконані братом Д. Щербаківського — істориком і мистецтвознавцем Вадимом Щербаківським.

Систематично фотографувати пам’ятки українського мистецтва, зокрема іконостаси, В. Щербаківський розпочав із 1902 р., за порадою

В. Антоновича [404, с. 7]. На жаль, матеріали цього архіву не атрибутовані, невідомий і точний час фотографування. Найімовірніше, вони датуються першим десятиліттям XX ст., коли В. Щербаківський за рішенням комітету з організації XII Археологічного з'їзду здійснював експедиції по Україні, збираючи фактографічний матеріал [404, с. 7]. Окремі фотографії цієї збірки вдається атрибутувати за публікаціями самого В. Щербаківського, а також Г. Логвина. Але навіть неатрибутована частина є безцінним матеріалом, який фіксує композицію і декоративне оздоблення кількох десятків утрачених іконостасів.

Колекція фотографій іконостасів знаходиться в Державній науковій архітектурно-будівельній бібліотеці ім. В. Г. Заболотного (ДНАББ). Фото вміщено в тематичних альбомах, присвячених різним регіонам України, і супроводжуються підписами про їх належність храмам, проте без вказівки виконавця і дати фотофіксації. Серед них виокремлюємо групу фотографій, які дублюють матеріали архіву С. Таранушенка, напевно, виконані з його негативів уже в повоєнний час. Кілька років тому в зібрання ДНАББ надійшов архів ліквідованого Науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування (НДІТІАМ), матеріали якого також містять велику колекцію фотографій і креслень іконостасів.

Нечисленна, однак унікальна, колекція фотографій утрачених іконостасів Сіверщини XVII–XVIII ст. знаходиться і в архіві мистецтвознавця М. Цапенка, який зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України. Ще один фонд фотографій іконостасів, переважно з київських храмів, знаходиться в Центральному державному кінофотофоноархіві України ім. Г. С. Пшеничного. Деякі з них атрибутували, часом й помилково. Поодинокі фотографії іконостасів зберігаються у фонді Київського товариства охорони пам'яток (ф. 725) у Центральному державному історичному архіві України в Києві (ЦДІАК України).

Крім архівів і бібліотек, колекції фотографій і негативів іконостасів зберігаються в музеях і заповідниках. Зокрема, в Національному заповіднику «Софія Київська», Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику, Національному художньому музеї України, Музеї історії Києва. Колекції фотографій у цих установах пов'язані з дослідницькою та реставраційною діяльністю членів наукових товариств і комісій початку XX ст., а також учених, що опікувалися збереженням пам'яток старовини в 1920–1930-х роках. Серед них фотографії іконостасів, які виконали А. Прахов, Ф. Ернст, І. Моргілевський.

Що стосується іконостасів Західної України, то багата колекція фотографій іконостасів Галичини зберігається в архіві Я.-Б. Константиновича, більшість документів якого належить Музею народної архітектури в м. Сянок (Польща), а окремі матеріали — у Львівській національній науковій бібліотеці України імені В. Стефаника. Серед фототеки цього архіву є чимало зображень утрачених сьогодні іконостасів XVII–XVIII ст. і їхніх фрагментів, виконаних Я.-Б. Константиновичем в 1920–1930-х роках.

Крім фотографій іконостасів, які знаходяться в архівних і відомчих зібраннях, у дослідженні використовувалися зображення втрачених пам'яток, опубліковані протягом другої половини XIX — на початку XXI ст.

Водночас дослідження також ґрунтується на писемних джерелах XVII–XIX ст. Передусім ними стали щоденники мандрівників, які в різний час оглядали українські храми, подаючи стислу характеристику загального вигляду іконостасів, елементів їх обробки і живопису ікон. Головний із них — щоденник архідиякона Павла Алеппського середини XVII ст., виданий у 1897 р. [310], у якому міститься опис іконостасів у храмах Києва, Київщини та Чернігівщини. Важливі коментарі про вигляд українського іконостаса зроблено в «Подорожньому щоденнику» початку XVIII ст. словацького мандрівника Даніеля Крмана [158], а також у нотатках про подорож до Києва в 1817 р. князя І. Долгорукого [85]. Серед інших матеріалів: мемуари та

листи [456], договори на виконання робіт зі створення іконостасів [262, с. 50–51; 458].

Отже, зібраний для дослідження візуальний матеріал (іл. 1.1–1.134) було систематизовано й упорядковано у вигляді каталогу (Додаток А). Укладений каталог іконостасів охоплює пам’ятки, що створювалися в Україні впродовж XVII–XVIII ст. Водночас він не є вичерпним переліком збережених або втрачених іконостасів XVII–XVIII ст., про які залишилися відомості. У ньому представлено лише пам’ятки, залучені до дослідження.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

1. Аналіз досліджень українського іконостаса XVII–XVIII ст. виявив, що його архітектурно-пластична складова дотепер не була предметом ґрунтовного вивчення, а символічна програма різьбленого опорядження належить до найменш вивчених його аспектів. У літературі усталилася думка про суто декоративний характер орнаментального оздоблення іконостасів, відповідно до якої процес формування і трансформації архітектурної композиції та пластичного оформлення іконостаса пов'язується з впливами мистецьких стилів, а основним методом дослідження є стилістичний аналіз.

2. Архітектурно-пластична складова іконостаса є його невід'ємною частиною як літургійного об'єкта, отже релігійні смисли, які вкладалися в ідею вівтарної огорожі, поширювалися і на його конструктивну основу. Виокремлення художнього компонента з досліджуваного літургійного об'єкта і зосередження на ньому віддаляє вирішення питання про семантичну програму такого оздоблення та його функції.

3. Архітектурно-пластичну складову іконостаса XVII–XVIII ст. доцільно визначати як архітектурну раму, подібну своїми функціями до рами візуального образу. Аргументами для цього є формальний устрій і символічний задум іконостаса. Як матеріальна конструкція він має всі зовнішні ознаки багатоскладової рами, оскільки організований як система обрамлень, об'єднаних у єдиний ансамбль загальним композиційним задумом. Подібними є символічні смисли архітектурно-декоративної рами іконостаса та рами творів мистецтва: і перша, і друга відділяють зображення від навколишнього простору, є матеріальною межею між реальним простором і художнім простором зображення. Збігаються також метафоричні смисли картинної рами й архітектурної рами іконостаса (оскільки вони розуміються як вікно), однак у випадку обрамлення картини — це вікно в умовний світ художнього твору, у випадку обрамлення ікони, згідно з богословським тлумаченням — вікно у світ горній.

4. Реконструкцію символічної програми різьбленого опорядження і семантики загального композиційного задуму іконостасу доцільно здійснювати, ґрунтуючись на аналізі його архітектурної основи як змістовної рами, історико-культурна семантика якої є контекстом семантики сюжетів облямованих нею іконних зображень.

5. Залучення до дослідження архітектурно-декоративної рами іконостаса у сукупності мистецтвознавчих методів (іконографічного, формально-стилістичного та іконологічного) та методів суміжних наук (феноменологічного, герменевтичного, історичної поетики та структурного аналізу тексту), дозволило виявити базові схеми різьбярської програми іконостасів, а також реконструювати основні моделі семантичної структури архітектурно-пластичної організації іконостасів XVII–XVIII ст.

# РОЗДІЛ 2. АРХІТЕКТОНІКА ІКОНОСТАСА: ФОРМА І СИМВОЛ

## 2.1. Від функціональної конструкції до архітектурної рами

Іконостас як система іконних образів загалом, установлених на межі з вівтарем, походить від візантійської вівтарної огорожі [165; 485]. Спадкоємний зв'язок іконостаса з вівтарною огорожею проявляється в конструкції, іконній програмі й декорі. Цей зв'язок і є найважливішим ключем до розуміння процесів формування і трансформацій іконостасів у історичній перспективі. Тому при аналізі змін в архітектурній композиції українського іконостаса, що відбувалися упродовж XVII–XVIII ст., необхідно попередньо вказати на візантійські за походженням елементи його структури. Питанням її еволюції присвячено численну літературу, тому зупинимося на основних моментах.

Появу вівтарних огорож християнських храмів було зумовлено необхідністю відмежування сакрального простору вівтаря від наоса, про що йдеться в літургійних коментарях ранньовізантійських церковних письменників [583, с. 203, 204]. Єдиного архетипового зразка вівтарної огорожі, мабуть, ніколи не існувало. Збережені пам'ятки та письмові свідчення ранньовізантійського періоду вказують, що вже тоді одночасно створювалися два типи огорож. Одним типом був низький (погрудний) бар'єр, іншим — такий самий бар'єр, але з колонадою, яка підтримує антаблемент [165, с. 67–169]. Останній тип сформувався не пізніше V ст. [553, с. 15–26]. Найвідомішим його зразком була огорожа Св. Софії Константинопольської, описана Павлом Сіленціарієм в 563 р. [571; 37]. У таких вівтарних огорожах горизонтальну балку на колонах візантійські джерела називають «темплон» або «космітіс» [533, с. 32; 583, с. 206; 165, с. 167, 188], а в сучасній науковій літературі її прийнято називати «архітрав» [533; 165]. Водночас слово «темплон» дало назву візантійській вівтарній

огорожі в цілому і згодом перейшло в мови східних слов'ян як «тябло» [533, с. 32–35; 165, с. 167], позначаючи несні горизонтальні балки в іконостасі.

Вивчення вівтарних огорож середньовізантійського періоду показало, що в різних регіонах східнохристиянського світу їх устрій мав низку конструктивних відмінностей [328; 309; 448, с. 48–59; 500], які, втім, не виходили за межі традицій візантійського темплона. Водночас для Візантії стабільно відтворюваним типом конструкції була огорожа у вигляді чотириколонного портика з горизонтальною балкою-архітравом, плитами бар'єра в інтерколумніях і центральним проходом до вівтаря [440, с. 52–54].

Питання про іконографічну програму візантійських вівтарних огорож є предметом послідовного вивчення і наукових дискусій. Однак сам задум іконної декорації огорожі виник, мабуть, із сприйняття простору в безпосередній близькості від вівтаря — як місця найбільшої святості, доступного мирянам. Перегороджуючи шлях до святилища, вівтарна огорожа сама перетворювалася на центр ушанування завдяки розміщенню на ній священних образів, оскільки одні з них втілювали найважливіші символіко-догматичні концепції, інші призначалися для поклоніння [583, с. 223; 174, с. 333].

Причини і характер формування багатоярусного іконостаса в пізньосередньовічний період вивчені мало. Утім, щодо російського багатоярусного іконостаса, то в науці усталилася думка, що його появу зумовила уніфікація іконної декорації вівтарної огорожі, пов'язана з реформою літургійної практики митрополита Київського і всієї Русі Кипріяна (1390–1406) [208; 554; 172, с. 23; 151; 91]. Водночас причини формування багатоярусних іконостасів на Балканах залишаються нез'ясованими. Такі пам'ятки відомі з XV–XVI ст. і мають три або чотири яруси зображень. Поширену думку про те, що балканські іконостаси сформувалися під впливом російського іконостаса, нещодавно поставив під сумнів О. Лідов: «…за зовнішньої схожості є низка принципових відмінностей, зокрема, в порядку розташування деісусного і празникового рядів. Окрім того, такий

кардинальний вплив Русі на Балканах у XV ст. видається історично дуже малоймовірним. До появи ґрунтовних досліджень можна лише здогадуватися, що російська і балканська традиції розвивалися паралельно і незалежно, мали спільні афонські витоки і відтворювали єдиний задум, який, найімовірніше, виник у середовищі Філофея Коккіна в період його перебування на Афоні й розробки нового статуту» [172, с. 24; 174, с. 349].

Висловлена О. Лідовим думка про відсутність лінійності в еволюції іконостаса ще на ранньому етапі його формування здобуває підтвердження у процесі аналізу програм українського іконостаса. Середньовічні іконостаси України не збереглися, але ікони з них свідчать, що найдавніші іконостаси мали намісний і деісусний ярус, до середини XVI ст. в іконостасі затверджується ярус ікон празників, а до кінця століття з'являються образи пророків [54, с. 65]. За відсутності пам'яток in situ детальніші уявлення про іконну програму іконостасів XVI ст. не можуть вийти за межі гіпотези. Однак навіть настільки мізерні відомості дозволяють зробити висновок, що вже в XVI ст. ця програма мала властиві тільки їй особливості, оскільки іконографія та структура наявних українських іконостасів уже в перших десятиліттях XVII ст. істотно відрізняються від балканських і російських іконостасів XV–XVII ст. На ці розбіжності звернув увагу С. Таранушенко, визначивши характерні для українського іконостаса іконографічні ознаки як його національні особливості [379, с. 154–155]. Дослідник фактично виокремив ще один, паралельний варіант розвитку іконостаса, який мав візантійську основу, але незалежно формувався в середньовічний період. Еволюційна лінія іконографії тогочасних українських іконостасів належить до найменш вивчених аспектів його історії. Однак можна припустити, що процес формування програм багатоярусної іконної декорації перебував у безпосередньому зв'язку з розвитком богословської думки, яка від самого початку визначала появу і розвиток вівтарної огорожі, що зафіксовано у візантійських літургійних тлумаченнях [583, с. 203, 204; 174, с. 346].

Яким би було джерело походження іконографічної програми, що спричинило формування багатоярусної іконної конструкції середньовічного іконостаса, основним його семантичним ядром стала композиція Деісуса [412, с. 325]. Стисло схарактеризуємо її витоки і сенс, що важливо для подальшого дослідження семантики архітектурного облямування деісусно-апостольського яруса в іконостасі та розглянемо пов'язане з цим значення слів «деісус», «деісіс» і «іконостас».

Грецьким словом «δέησις» (деісіс) — прохання, благання — за античної доби називали петицію, подану імператорові, а з IV ст. таку назву одержало молитовне звернення до Бога або святого посередника, який передає молитву Богу [581, с. 317]. Написи, які збереглися на середньовічних іконах і у храмових розписах, свідчать, що слово «деісіс» у той період було однією з назв зображень Богородиці, яка молиться Христу або передає Йому молитву, написану на сувої. Так само могло бути підписане зображення приватної особи (замовника вотивного зображення), що тримає сувій із текстом своєї молитви [581, с. 316–323].

У східних слов'ян ще з домонгольських часів замість грецького «деісіс» усталилася форма «деісус» для назви зображення Христа з Богородицею та Йоаном Хрестителем, які Йому моляться [533, с. 35; 581, с. 312]. Наприкінці XIX ст. слово «деісус» вводиться у науковий обіг російськими дослідниками на позначення композиції із зображень Христа, Богоматері та Йоана Предтечі [140; 143, с. 61–63]. Надалі така назва закріпилася за цією композицією і нині вона є загальноприйнятою, щоправда, здебільшого в грецькій транскрипції слова — Deësis (Деісіс) [581, с. 312, 323].

Композиційна формула Деісуса, що формується з двох бічних персонажів або груп персонажів, симетрично повернутих до головної постаті в центрі, перейшла за ранньохристиянських часів із зображень церемоніалу поклоніння римському імператорові в сюжети поклоніння і молитви Христу [2, с. 50; 70, с. 115, прим. 2, с. 212, 213, 260].

Композиція Деісус може розглядатися як візуалізація молитов літургійної служби, у яких звертаються по заступництво до сил небесних і святих, а передусім до двох наймогутніших заступників — Богородиці та Йоана Хрестителя [140, с. 8, 9], які були першими з тих, кому явлено божественну природу Спасителя. Богородиця та Йоан Хреститель, за уявленнями християнського Сходу, єдині людські істоти, які належать до ангельського чину, чим зумовлюється їхня особлива роль як заступників, деякі дослідники виникнення деісусної композиції пов'язують із цим уявленням. Найповніше зміст цієї композиції розкриває сюжет «Страшного суду» [581, с. 335, 336; 582, с. 183, 184, 268, 269]. Згідно з його іконографією, що остаточно склалася в X ст., у верхньому регістрі вміщували сцени чину Дванадцяти апостолів, які мають судити Дванадцять колін Ізраїлевих (Матв. 19:28), а в центрі чину Триморфон (трифігурний Деісус) із Христом Пантократором і постатями Богородиці та Йоана Хрестителя обабіч, які звертаються до Нього з молитвою за рід людський.

Від X ст. деісусні групи й у сценах «Страшного суду», і як самостійні композиції будуються лише симетрично: Богородицю та Йоана Хрестителя зображують по обидва боки постаті Христа в однакових тричвертних поворотах, зі схиленими головами та простягнутими до Нього в молитві руками. Інші персонажі, які беруть участь у молінні, зображуються за Богородицею та Йоаном у таких самих поставах, хоча можуть зображатися і фронтально, за умови збереження симетрії загальної побудови. Подібна схема Деісуса стає надалі канонічною і принципово не трансформується, лише Богородиця та Йоан Хреститель зліва і справа можуть мінятися місцями [581, с. 314, 332, 333, іл. 2; 231, с. 60].

Однак окрім найменування певної композиційної схеми, в середньовіччі назва «деісус» у східних слов'ян поширилася на весь ряд зображень, який розміщувався на вівтарній огорожі і в центрі якого знаходилася композиція Деісус. Згодом ця назва стала позначати всю вівтарну огорожу [533, с. 35].

Середньовічна назва «деісус» для визначення іконостаса активно використовувалася і в XVII ст. Термін «іконостас» витіснив давню східнослов'янську назву вівтарної огорожі «деісус» уже у XVIII ст. [533, с. 36]. Тут варто наголосити на нюансах розуміння в XVII ст. змісту слів «іконостас» і «деісус», стосовно вівтарної огорожі, яке фіксується в цей час в українській культурі. Йдеться про наведені в Требнику П. Могили 1646 р. різні найменування її архітектурної і живописної складової, на які натрапляємо в переліку чинів освячення церковного начиння. В одному випадку це «Чинъ бл[агосло]венїя новыя Ц[е]ркве, или Иконостаса», в іншому — «Чинъ бл[агосло]венїя или ос[вя]щенїя Катапетазмы, или Дєисуса, сі[е] естъ, всехъ Иконъ въ Ц[е]ркви на своемъ месте поставленыхъ» [600, с. 73, 128]. Тобто архітектурна складова вже визначена митрополитом як іконостас, а його живописне наповненя як деісус.

Повертаючись до середньовічного іконостаса України, слід вказати, що розвиток його конструктивної основи складає окремий, практично не вивчений аспект теми. Про архітектоніку іконостасів до XVII ст. майже нічого не відомо. До нашого часу від них дійшли тільки окремі ікони, царські врата і славнозвісний начерк 1580-х років іконостаса Успенської церкви Львова, виконаний Мартином Ґруневеґом у його щоденнику [123, с. 34, 37].

Така ситуація визначила основний напрям вивчення ранніх іконостасів. Маючи в своєму розпорядженні лише живописні фрагменти, дослідники зосереджували увагу на реконструкції іконографічних програм іконостасів за комплектами збережених від них ікон. Щодо конструкції, в якій ці ікони розміщувалися, висловлювалося обережне припущення, що вона складалася з тябел [89, с. 13; 367, с. 100] або для цієї мети в дерев'яних храмах використовувалася частина вівтарної стіни, що розділяла наос і вівтар [83, с. 54, 55, 114–116]. Віднайдення малюнка М. Ґруневеґа [122, с. 108; 123, с. 37] розширило уявлення про архітектурну будову тяблових іконостасів другої половини XVI ст. і дало підстави для твердження, що на той час уже існувала їх різьблена декорація [7, с. 73].

Однак уже на початку XVII ст. іконостас має набагато складнішу композицію. Він набуває вигляду фасаду тогочасної світської будівлі, завдяки оформленню його багаторівневої конструкції аркатурою, елементами ордеру, іншими архітектурними елементами, водночас кожна ікона отримує своє обрамлення. Причини виникнення на межі XVI–XVII ст. такої розвиненої композиції, що замінила примітивну конструкцію тяблового іконостаса, невідомі. Спроби пояснити ускладнення композиції іконостасів від початку XVII ст. традиційно пов'язані з поширенням стилістики Ренесансу, однак переконливих аргументів цього поки не запропоновано. Залишаючись практично не вивченою, ця тема має особливе значення для розуміння специфіки архітектурно-пластичної композиції українського іконостаса не тільки XVII, а й XVIII ст. Тому зосередимося тут на процесі трансформації тяблового іконостаса на межі XVI–XVII ст. і спробуємо виявити чинники, які зумовили формування композиції іконостаса початку XVII ст.

На підставі сучасних знань про організацію середньовічних українських іконостасів усталилося переконання, що їх конструктивна основа тривалий час мала лише функціональне призначення і була підставкою для розміщення в ній ікон у певному порядку [83, с. 54, 55, 115; 367, с. 100]. Основною її частиною на тому етапі були тябла — горизонтальні балки, що слугували опорою для верхніх рядів ікон. Тябла монтувалися в стіни або східні стовпи храму, в дерев'яних храмах вони становили частину їх конструкції [83, с. 54, 55, 114–116]. Імовірно, пізньосередньовічний український іконостас мав два тябла або тільки одне, на якому закріплювалися ікони Деісуса і празників. Наприклад, на можливість ви користовувати тільки одне тябло, але водночас ввести два ряди зображень, указують ікони середини XVI ст. з іконостаса Михайлівської церкви в с. Стара Скварява (Львівщина).

На них об'єднані зображення другого і третього ярусів: на кількох вертикальних дошках унизу написані сцени празників, над ними — фігури з

деісусного ярусу (іл. 2.1), а центральна ікона ярусу — «Спас у славі» в нижній частині має композицію «Тайна вечеря». Можна припустити, що в ранніх іконостасах тябла конструктивно не були поєднані між собою і тільки завдяки щільно розставленим іконам, які не залишали проміжків між ярусами, іконостас візуально набував необхідної ансамблевої єдності. Водночас, згідно з реконструкціями І. Свєнціцького та Я.-Б. Константиновича, іконостаси XVI ст. мали значну кількість ікон, складених не менше ніж у три яруси [333, с. 89, 92; 533, іл. 198, 199]. Тому їх конструкцію можна уявити як суто практичний, міцний каркас, утворений декількома горизонтальними балками, а також, можливо, вертикальними стійками й щільно заставлений іконами.

Питання про орнаментацію доступних для огляду елементів такої конструкції залишається відкритим. Можна припустити, що коли декорування застосовувалося, йому навряд чи надавали важливого значення і воно було мінімальним [89, с. 13], оскільки концепція образної системи іконостаса на той час не передбачала в ній особливої функції декору. Про це свідчить зіставлення живописних рамок і смужок, що розділяють сюжети, зображені на іконах XIV–XV ст., які призначалися для іконостасів. У той період такі смужки й рамки, як правило, ще ніяк не орнаментовані. Однак уже в наступному столітті з’являються довгі горизонтальні іконостасні ікони, на яких сюжети розмежовано золоченими пласкими рамками, подібними до полів ковчега, покритими гравірованими або тисненими по ґрунту рослинними мотивами.

Прикладом подібного оформлення можуть бути епістилії з празниками першої половини XVI ст. із лемківської церкви Параскеви в с. Дальова (Польща) або деісусно-апостольський чин 1560-х років із с. Долина, що на Івано-Франківщині. Розміщення декорованих обрамлень безпосередньо на полях ікон дозволяє припускати, що конструкція іконостасів, у якій вони стояли, для цього ще не використовувалася, оскільки в подальшому, коли

ікони отримують обрамлення в іконостасі, їхні власні декоративні рамки зникають.

Відсутність архітектурного принципу організації в українському середньовічному іконостасі протиставляє його візантійській традиції організації вівтарної огорожі, яка була першоджерелом у процесі формування іконостасів усього православного світу. Як відомо, візантійський темплон з'явився і розвивався як принципово архітектурна конструкція.

Імовірно, найпоширенішим типом візантійської вівтарної огорожі є її форма у вигляді кам'яного портика з плитами парапету між колонами і царськими вратами в центрі. Архітектурна форма такої вівтарної огорожі в пізньовізантійський період доповнюється встановленням на архітраві епістилія. Зауважимо, що епістилій, який є довгою дерев'яною дошкою/ дошками, із багатьма зображеннями, мабуть, початково мислився саме як конструктивна складова огорожі. До такої думки схиляє більшість збережених візантійських епістиліїв XII–XV ст., на яких сюжети обрамлено рельєфною або живописною аркатурою. Водночас моделюванню колон у такій аркатурі приділялася особлива увага, що вказує на однозначність її розуміння як архітектурного мотиву. Щодо ікон намісного ряду візантійської вівтарної огорожі, то вони отримали архітектурне обрамлення від самого початку лише завдяки розміщенню зображень у інтерколумніях. Згодом, однак, архітектурне оформлення цих ікон набуває особливого значення, оскільки для намісних ікон могли створюватися додаткові архітектурні обрамлення у вигляді напівциркульних арок на колонах, уписаних у простір інтерколумній. Приклад застосування такого прийому зберігся в опорядженні вівтарної огорожі початку XIV ст. церкви Св. Георгія в Старо Нагоричино в Північній Македонії (іл. 2.2). Загалом, у пізньовізантійській вівтарній огорожі мурована архітектурна форма нижньої частини поєднувалася із дерев'яною декоративною аркатурою обрамлень ікон епістилія вгорі, що свідчило про прагнення створити єдиний архітектурний образ огорожі.

Виразним прикладом реалізації цієї ідеї є вівтарна огорожа XI–XIV ст. у соборі Торчелло в Італії (іл. 2.3).

Візантійський принцип організації вівтарної огорожі переходить на Балкани як основа архітектурної форми дерев'яних іконостасів. Збережені від початку XVII ст. іконостаси мають такі самі елементи, що походять ще від вівтарної огорожі: колони, встановлені на парапеті, архітрав над ними і епістилій над архітравом [468]. Найважливіша для нас деталь у їхньому оформленні — це традиція декорування аркатурою епістиліїв. За уважимо, що візантійська традиція оздоблення епістиліїв аркатурою на Балканах, вочевидь, ніколи не переривалася. Зокрема, збереглося чимало пам'яток XV–XVII ст., передусім деісусних чинів, зображення яких обрамлено аркатурою [49; 295; 296]. Однак у способі оформлення балканських епістиліїв і в оздобленні іконостасів Балкан у цілому в цей час спостерігається нова риса — багате прикрашання їх орнаментикою.

Аркатура епістиліїв XVI ст. вже може бути настільки декорована різьбленням, що її архітектурна основа під ним практично зникає (іл. 2.4). Прикладом зміни концепції образу іконостаса, в якому провідну роль тепер відведено декору, є іконостас 1611 р. Успенського собору Протата на Афоні. Його композиція в цілому традиційна для візантійської вівтарної огорожі: в намісному ярусі ікони знаходяться в інтерколумніях, ікони верхнього ряду обрамляє аркатура, мірний ритм якої не порушений по всій довжині ярусу. Однак архітектурні форми «потопають» в орнаментальному різьбленні, що покриває всі елементи конструкції. Цей іконостас наочно демонструє, що декорування стає чи не самоціллю. Саме так можна інтерпретувати появу декількох рядів орнаментальних фризів над верхнім і нижнім ярусами ікон. Детально розглянувши різьблений декор цього іконостаса, М. Чорович-Любинкович вважала, що пам'ятка знаменує початок нового етапу в розвитку балканських різьблених іконостасів, а його орнаментальні мотиви відбили вплив ісламського мистецтва та італійського Ренесансу [469, с. 126–127].

Водночас прикрашання різьбленням усіх поверхонь іконостаса від початку XVII ст. стає характерною рисою не тільки іконостасів на Афоні, а й загалом на Балканах [468, с. 42–121; 469, с. 121–134]. Фактично в XVII ст. балканський іконостас розвивається далі як конструкція, що має традиційну візантійську архітектоніку, але яка рясно, можна сказати — по-східному, орнаментована.

Повертаючись до ранніх іконостасів XV–XVI ст., відзначимо важливий момент. Навіть за відсутності їх конструктивних елементів, маючи в своєму розпорядженні тільки ікони й царські врата, можна припустити, що концепція їх образного втілення вже тоді відрізнялася від середньовічних балканських іконостасів. Найважливішим аргументом на користь цього твердження є епістилії із зображенням Деісуса або празників XV–XVI ст. Ці ікони або не мають жодних розділень рамками, або, якщо й розділені на ділянки, то аркатурне оформлення в них принципово відсутнє. Примітним прикладом пізньої появи аркатури в українському іконостасі є епістилій із апостолами 1631 р. [546, с. 191, 192] із лемківської Дмитрівської церкви с. Щавник (Польща) (іл. 2.5). Ця пам’ятка цікава тим, що, з одного боку, сам епістилій, як іконостасна ікона, для того часу є архаїчним, з іншого — аркатура, що розділяє фігури апостолів, запозичена з іконостасів, у яких вона на той час уже приблизно чверть століття використовувалася для обрамлення апостольських ікон. Очевидно, оформлення апостольського ярусу аркатурою у той період уже вважалося необхідним, навіть якщо різьблене обрамлення не додавалося.

Відсутність аркатури в епістиліях ранніх іконостасів наочно демонструє, що задум їх оформлення здавна мав іншу концепцію, ніж на Балканах. Імовірно, аркове обрамлення ікон, що походило з Візантії, не ствердилось в Україні-Русі й у XV–XVI ст. в іконостасах ще не застосовувалося. Оскільки ікони російських іконостасів XIV–XVI ст. також не мають аркових обрамлень, можна припустити, що аркатура, як і в цілому візантійська концепція архітектурного оформлення іконостаса, у східних

слов’ян була відкинута і створена нова, безрамна, яка була важливою для середньовіччя. У літературі вже запропоновано можливе пояснення причин, які зумовили такий розвиток іконостаса у східних слов’ян. Дослідники зазначали, що стародавні ікони не потребували спеціальних обрамлень [164, с. 246; 100, с. 61]. Ікони, з яких формувався середньовічний іконостас, мабуть, також не потребували обрамлень, оскільки в сукупності становили єдине семантичне ціле, на що вказує давня назва іконостаса — «деісус»: вона дозволяла осмислювати «іконостас не як предмет, а як храмове дійство — моління, деісіс» [34, с. 622]. Такий іконостас був розрахований на урочисте молитовне предстояння, «у ньому важливий був сам образ кінця історії й доконаних часів.., а не його обрамлення, яке могло натякати на значення почуттів та особистого переживання» [382, с. 130]. Мабуть, саме тому основну увагу зосереджували на образотворчому аспекті іконостаса, а його архітектурна складова свідомо приховувалася.

Однак безрамна концепція іконостаса наприкінці Середніх віків була переосмислена. Від цього часу зображення в іконостасі необхідно розмежовувати, і ця потреба не пов’язана із суто композиційною необхідністю. Як уже зазначалося, в іконостасі процес обрамлення низки сюжетів на довгих горизонтальних іконах почався раніше, ніж поділ таких ікон на окремі дошки із зображеннями, тобто доволі тривалий час, упродовж XV–XVI ст., паралельно існують епістилії, що мають рамки у вигляді смужок із фарби, а також епістилії без них. Вірогідно, ключове значення в цьому процесі мало розмежування фігур у ярусі моління. Членування довгих ікон «Деісуса» внутрішніми рамками приводить до того, що між фігурами виникають штучні перепони. Їх зв’язок із центральною іконою Спасителя стає умоглядним, не наочним, і візуальна єдність семантичного простору зникає [34, с. 623]. Значення рамки в цьому випадку суто семіотичне, тобто вона позначає межі художнього простору, умовного світу, який презентує зображення. Проте її завдання не зводиться до позначення меж зображення. Навпаки, виникнення цих меж фактично руйнує композиційну цілісність

зображення і деякою мірою його смислову єдність. Функція рамок також не пов’язана з позначенням зовнішньої та внутрішньої точок зору спостерігача твору. Її характеризує «чергування форм зворотної перспективи з формами так званої перспективи, що «посилено сходиться» [410, с. 180], які і вказують на позицію, що її займає глядач стосовно зображення. Однак на епістиліях фігури апостолів представлені в просторі, в якому відсутня система перспективи.

Залишається припустити, що введення початкових живописних рамок у іконостасі мало стати вказівкою не на просторові характеристики зображення, а на час. Для світосприйняття християнства, з його особливою увагою до проблеми початку і кінця, окреслення межі є найважливішою складовою дії, зокрема, і храмового дійства [410, с. 174, 175]. Композиція чину моління без рамок репрезентувала дію, тобто хід святих у молитві до центральної постаті Спасителя на престолі. Розмежування їхніх фігур рамками зупиняло дію і цим надавало часових характеристик молитовному зверненню святих, а точніше — символізувало припинення, кінець дії. Іншими словами, введення рамок у зображення, що репрезентувало космічний аспект Церкви, візуалізувало ідею наперед установленої часової межі світу — очікуваного кінця часів. Отже, введення рамок у композицію Деісуса не тільки безпосередньо співвідносилося з есхатологічним змістом ярусу, а й акцентувало його.

Із появою рамок на епістиліях фізичний поділ дошки з низкою зображень на окремі ікони стає тільки завданням практичної реалізації, оскільки в уявній дії це вже відбулося, так само, як і усвідомлення того, що кожна ікона після поділу матиме своє обрамлення. Але таке обрамлення ще складно назвати архітектурним, воно подібне до картинної рами. Лише з появою аркатури на початку XVII ст. обрамлення ікон у іконостасі можна назвати архітектурним.

Отже, іконостас першої половини — середини XVI ст., імовірно, ще міг залишатися тябловою конструкцією, яка не мала орнаментації або мінімально

була декорована розписом і різьбленням. Але вже на початку XVII ст. конструкція і оформлення іконостаса разюче змінилися. Найбільш ранній повністю збережений іконостас 1610-х років у П'ятницькій церкві Львова — зовсім не тяблова конструкція для ікон. Це іконостас-рама, в якому кожна ікона має своє власне обрамлення, а весь іконостас покритий рельєфним різьбленням.

Водночас — це архітектурна рама, оскільки в її конструкції використано аркатуру, консолі й карнизи, в аркових прольотах значно заглиблені царські врата і дияконські двері, а ікони здобувають обрамлення у вигляді заглиблених ніш або рам із перспективним скороченням (іл. 2.6, 2.6а, 2.7), чим досягається властивий архітектурі ефект тривимірності й просторової глибини.

Поява цієї пам'ятки, навіть за відсутності збережених пізньосередньовічних іконостасів, змушує дослідників припускати виникнення обрамлень у іконостасі вже в останньому десятилітті XVI ст. [7, с. 75, 76].

Свідченням того, що в другій половині XVI ст. іконостас міг мати складну конструкцію і багате декоративне оздоблення, є вже згадуваний іконостас Успенської церкви Львова, зафіксований на малюнку М. Ґруневеґа. Цей малюнок не дає подробиць, але виразно показує, що іконостас був суцільною стіною з трьома проходами у вівтар, мав лінійність горизонтальних членувань, що походила від стародавніх тябел, великі вертикальні стійки, що розділяли ікони в ярусах і рясно декоровану верхню частину, яка складалася з трикутних картушів. Попри мініатюрність і узагальненість зображення, на малюнку М. Ґруневеґа все-таки можна побачити, що в Україні в останній чверті XVI ст. концепція іконостаса як різьбленої рами вже цілком сформувалася, проте нічого не можна сказати про наявність у ній архітектурних елементів. Зокрема, слід наголосити на відсутності аркатури в апостольському ярусі іконостаса останньої чверті

XVI ст. Успенської церкви Львова. Тоді як вже на початку XVII ст. в іконостасі П’ятницької церкви Львова аркатура є.

Спробу пояснити причини виникнення різьбленихрам для ікон у іконостасі зробив М. Драґан. На його думку, перетворення українського іконостаса з тяблової безрамної конструкції на конструкцію, де кожна ікона отримує свою раму, було пов’язано з тим, що в другій половині XVI ст. остаточно встановлюється практика зображувати ікони ярусу моління і празників на окремих дошках, а не на довгих іконах-епістиліях. Необхідність обрамлення таких роз’єднаних ікон і вплинула на подальший розвиток іконостаса [89, с. 13].

Погоджуючись із думкою М. Драґана про зв’язок між виникненням обрамлень і новим етапом у розвитку іконостаса, важко пристати на твердження про причини появи іконних рам. Ікони із чину моління як окремі зображення відомі не тільки в XVI, але навіть у XV ст. У зв’язку із цим незрозуміло, чому поділ епістилія на частини в другій половині XVI ст. тільки від цього часу справив такий вплив на розвиток обрамлень для роз’єднаних іконостасних ікон. У літературі наводиться й інше пояснення причини введення обрамлень у тябловий іконостас. І. Бусєва-Давидова вважає, що це могло бути технічно необхідним. На її думку, вертикальні бруски, вставлені між іконами, підтримували верхнє тябло, що дозволяло зменшити його товщину, а вага ікон верхніх рядів переносилася на потужне нижнє тябло, водночас дослідниця допускає використання вертикальних перемичок із суто декоративною метою [34, с. 623].

На нашу думку, введення обрамлень і перетворення іконостаса з тяблової конструкції на іконостас — архітектурну раму пояснюється не тільки конструктивною необхідністю або декоративною метою. Трансформація українського іконостаса з початку XVII ст. в архітектурну раму могла відбутися під впливом багатьох чинників, зокрема, й символічної складової. Спробуємо запропонувати ще одне пояснення причини розвитку

рамкової конструкції та перетворення українського іконостаса саме на таку, складну за архітектонікою раму з пишним різьбленим декором.

Зміни, що відбулися в організації конструкції українського іконостаса початку XVII ст., можливо, відображають поєднання в його композиції двох традицій. Одним джерелом для розвитку форм українського іконостаса цього часу став балканський іконостас. Іншим зразком стала архітектурна рама для релігійного образу, яка з'явилася в західноєвропейському мистецтві доби Ренесансу. Розглянемо суть впливу цих джерел.

Те, що український іконостас на початку XVII ст. раптово отримує аркатуру в апостольському ярусі, прямо вказує на джерело її запозичення — балканську традицію оформлення верхніх регістрів ікон у іконостасах. Аркатура, яка ніколи раніше не застосовувалася в Україні для обрамлення іконостасних ікон (про що свідчать прямокутні завершення ікон протягом усього XVI ст.), тепер недвозначно вказує на поширену балканську практику. Цим наголошується, що нове оформлення українського іконостаса засновується на грецькій (візантійській) традиції. Крім того, з високою мірою вірогідності можна стверджувати, що принцип орнаментації грецьких, а також, можливо, молдавських іконостасів, які зазнали грецького впливу [7, с. 72], позначився на поширенні в Україні ідеї багатої орнаментації нового архітектурного іконостаса. Порівняння іконостаса П'ятницької церкви у Львові та іконостаса в соборі Протата на Афоні, створених приблизно в один час, показує ідентичний підхід до їх декорування — прагнення покрити орнаментикою всі поверхні.

Але між цими іконостасами є і суттєва відмінність: іконостас собору Протата, попри наявність у оздобленні архітектурних елементів, тяжіє до площинності, тоді як у іконостасі П'ятницької церкви, навпаки, різними засобами створюється тривимірність його фасаду. Очевидно, що цей іконостас, на відміну від іконостаса собору Протата, мислився як фасад будівлі та відповідно оформлявся. У цьому проявляється вплив на

український іконостас уже не грецької традиції, а латинської, пов’язаної з обрамленням релігійного образу, суть якого розглянемо докладніше.

Про близькість форм українських іконостасів XVII ст. до фасадів будівель неодноразово згадувалося в літературі. Справді, композиція іконостасів XVII ст. формується із залученням архітектурних форм, таких як колони, карнизи, консолі й т. ін., а центральний прохід до вівтаря оформляється як архітектурний портал. Усі ці елементи, як за формою, так і за декором, мають аналогії в тогочасній архітектурі. Традиційно вважається, що появу такої пластики фасадів українських іконостасів зумовив вплив Ренесансу [533, с. 261, пос. 149; 218, с. 49; 89, с. 49; 407, с. 296; 442, с. 18]. Однак не варто вбачати в цьому спробу організувати композицію іконостаса як більш-менш точне відтворення фасаду будівлі у світській архітектурі.

Як уже зауважувалося, вплив Ренесансу на іконостас на Афоні та в Україні проявився по-різному, і афонські іконостаси такої пластики фасадів не набули. Можна припустити, що до формування специфічної архітектоніки українського іконостаса додався ще один чинник, вплив якого не був настільки значущим на Балканах через історичну ситуацію. Ідеться про раму як самостійне культурне явище, новий виток розвитку якої почався в Європі в добу Ренесансу.

На нашу думку, складну архітектурну конструкцію українського іконостаса XVII ст., яка хоч і не є рамою в звичному розумінні слова, подібно до картинної, слід розглядати саме як раму, оскільки вона виникає з ідеї обрамлення — штучно створеної межі, що відділяє зображення від реального світу, розмежовує ці два світи.

Питання про причини, що зумовили появу картинної рами для релігійного образу, і особливості її розвитку на католицькому Заході та православному Сході розглянуто в дослідженні О. Тарасова [382]. У ньому висловлено думку, що в добу Ренесансу ікону починають сприймати як міметичний образ [382, с. 53], якому потрібні рамки, щоб позначити межу між зовнішнім світом і світом живописного твору. Зображення набуває

значення вікна, а його рама не тільки організовує образ, а й надає йому семіотичного значення [410, с. 261]. У добу Ренесансу для обрамлення католицького релігійного образу формується концепція рами як фасаду античного храму. Водночас форма рами вказувала на певну ідею, яка, передуючи сприйняттю зображення, змушувала глядача розуміти образ у заздалегідь означеному аспекті, що перетворювало раму на інструмент пізнання цього образу [382, с. 32–41, 67]. Відповідно роль рами в процесі сприйняття образу зростає: вона спрямовує погляд на окреме зображення, допомагає встановити з ним тривалий візуальний контакт і стає першою сходинкою до його осмислення. Ця функція ренесансної рами поширюється і на іконостас, де кожна ікона отримує власну оправу. Саме ж обрамлення набуває самостійності як окремий художній текст, що знаходиться в тих чи інших семантичних зв’язках із зображенням, узятим у раму.

Таким чином, концепція створення іконостаса — архітектурної рами вкорінена в ідею виокремлення іконного образу в іконостасі, якому необхідний власний простір. Візуальним орієнтиром, вірогідно, слугував архітектурно оформлений католицький вівтар. Достатньо згадати про організацію вівтарів, які являють собою складну раму з багатьма зображеннями.

Апофеозом подібних конструкцій складних рам є монументальні запрестольні образи — ретабло, композиція яких, навіть за наявності безлічі елементів, формувалася в такий спосіб, щоб концентрувати увагу на середнику. Усі ці вівтарі мають спільну рису — вони є архітектурними рамами. Архітектурний задум подібних рам втілюється максимально повно: складаються багатоярусні конструкції з колонами, що підтримують антаблемент і перемежовуються карнизами, вводяться едикули, фронтони, архітектурно оформляється цоколь. Цей підхід застосовується і в українському іконостасі, який, таким чином, отримує свою просторову глибину й у цілому архітектурний образ із Заходу, а аркатуру і прийом його суцільного декорування — через грецьку традицію — зі Сходу.

Однак сам по собі католицький вівтар складно вважати чинником впливу в процесі трансформації іконостаса в архітектурну раму, оскільки, як відомо, історія обрамлень католицьких вівтарів до XVII ст. вже налічувала кілька століть, але це ніяк не позначилося на середньовічному тябловому іконостасі.

Більш імовірно, що перетворення іконостаса-опори на іконостас — архітектурну раму в Україні відбувається в контексті тих релігійно-культурних процесів і зрушень в духовному житті кінця XVI–XVII ст., які Ігор Ісіченко визначає як «національна версія Контрреформації у вимірах православної системи мислення». Завдяки цим зрушенням і визнанню «пріоритетності місійних завдань Церкви» українське православ'я «впевнено входить у коло ідей, символів і мистецьких форм, аналогічних потридентському католицизмові» [128, с. 111, 114, 115]. Водночас інструментом для реалізації реформаційних настанов стає риторика. Саме під потужним впливом західнолатинської риторики, яка в XVI — першій половині XVII ст. активно вивчається в українському середовищі за латинськими підручниками [124, с. 549–563; 125, с. 564–574], іконостас набуває вигляд рами.

Риторика, яку в Європі часів Ренесансу осмислювали як науку, що вивчає закономірності побудови художньо-виразної мови (тексту) і визначає його структуру для найбільш зрозумілого і аргументованого викладу думки [580, с. 546–548], набуває в XVII ст. для візантійсько-слов'янського світу значення універсального культурного орієнтиру, що спричинило зміну культурної традиції та відбилося в галузі візуальної культури. Як нормотворче керівництво, риторика формулювала правила побудови не тільки літературного тексту, а й, у ширшому сенсі, культурної й соціальної поведінки [101, с. 338]. На правила риторики також спиралися при створенні візуальних образів [382, с. 45]. У літературі зазначається, що ораторське мистецтво відіграє важливу роль у культурному житті Речі Посполитої вже в XIV ст. і чи не найперше воно культивується в церковних проповідях.

Українські ж проповідники XVI — початку XVII ст. усіма тонкощами риторичної побудови тексту для складання своїх повчань ще не користувалися. Однак ситуація швидко змінювалася і з бесіди церковна проповідь першої половини XVII ст. перетворюється на літературний твір, а отже, до неї висуваються ті самі вимоги: «єдність об'єкта, єдність думки чи теми, повнота і співмірність частин, художність розповіді та викладу». Водночас для того, щоб промова зацікавлювала слухачів, привертала їхню увагу, вона мала містити уподібнення, які вбирають її, за влучним висловом В. Крекотня, у своєрідні «красиві шати». Власне, саме через уподібнення розширюється контекст викладу, завдяки їм пояснюється, стає зрозумілішим те, про що йдеться в промові [155, с. 336–337, 341].

Мистецтво живого слова як інструмент впливу та переконання було дуже важливим для України в добу міжконфесійних суперечок. Водночас у цій ситуації потрібні були не тільки вербальні, а й візуальні приклади й уподібнення для донесення до пастви богословської думки. Об'єктом, який цілком відповідав ідеї візуальної проповіді, слугував наочним повчанням, міг потужно впливати на думки й переконувати, був іконостас. Для того, щоб догмати, трансльовані через програму його зображень, набули ознак тогочасної промови, збагаченої численними уподібненнями як додатковими поясненнями і коментарями, іконостасу, як і проповіді, потрібні були «метафоричні шати».

Ними і стає архітектурна рама, яка ввібрала в себе всі супровідні смисли, уподібнення і метафори. Функція обрамлень — бути розгорнутим коментарем до іконографічної програми іконостаса — перетворює все його архітектурно-пластичне оформлення в наратив, який організовується за правилами літературного тексту, а отже, згідно з правилами риторики.

Вочевидь, завдяки риторичному упорядкуванню, іконостас — архітектурна рама, щойно з'явившись, незабаром отримує чітку структурну організацію. Це простежується в тому, що вже від початку XVII ст., коли в іконостасі кожне зображення має власне обрамлення, він не перетворюється

на сукупність розрізнених рам. Іконостас має вигляд єдиної рами, елементи якої об’єднано загальним задумом, водночас кожна окрема рама, що належить до нього, є важливою смисловою складовою, подібно до речень, поєднання яких створює цілісний текст. Така інтерпретація образу іконостаса дозволяє розглядати його семантичний зміст як систему зв’язків між структурними одиницями, якими є елементи архітектурних і декоративних форм. Відповідно, форми, з яких конструювалися обрамлення ікон іконостаса, не є випадковими, і суто компілятивний метод формування композиції та декоративного оздоблення іконостасів XVII ст., як вважалося раніше, — неможливий.

### 2.2. Рама іконостаса як інструмент коментаря іконних образів

Архітектурна рама іконостаса, якою вона відома від початку XVII ст. складається з багатьох елементів, що мають символічний сенс. Чи не головне значеннєве навантаження в конструкції тогочасного іконостаса мала вже описана в попередньому підрозділі аркатура. Обрамлення у вигляді аркатури для ікон деісусно-апостольського ярусу, яке, вочевидь, вперше застосовано саме в іконостасі П’ятницької церкви Львова, одразу було не тільки підтримане, а й визнане необхідним, оскільки відтоді саме такий принцип організації апостольського ярусу стверджується в Україні. Уже в наступних десятиліттях іконостаси Галичини демонструють прийняття такої концепції оздоблення: аркатура обрамлює апостолів у іконостасі 1629–1638 років Успенської церкви Львова, іконостасі 1633 р. Спасо-Преображенської церкви в Любліні, іконостасі 1650 р. церкви Св. Духа в Рогатині та інших пам’ятках того часу.

Іконостаси Наддніпрянщини та Лівобережжя першої половини XVII ст. не збереглися, однак підтвердженням того, що обрамлення аркатурою апостольських ікон стрімко стало загальноукраїнською практикою, а не місцевим варіантом оформлення, є зображення фрагментів іконостасів із апостольським ярусом на гравюрах київських видань 1620-х років. Ідеться

про дві гравюри: «Висвячення Йоана Златоуста на пресвітера в Антіохії» у виданій 1624 р. книзі «Бесіди Йоана Златоуста» та «Дари» зі Служебника 1629 р., яків літературі вже розглядалися як джерело інформації про композицію ранніх іконостасів [257]. У обох випадках на гравюрах апостольський ярус зображений обрамленим аркатурою (іл. 2.8, 2.9). Тут також слід згадати і про литу модель-копію з іконостаса Успенського собору Києво-Печерської лаври, яка, згідно із сучасними дослідженнями, фіксує його вигляд близько 1630 р. [7, с. 81] і де також бачимо аркатуру в апостольському ярусі.

Запровадження аркатури в апостольський ярус українських іконостасів XVII ст. і її ствердження як основної моделі його оформлення навряд чи може розглядатися як природний процес наслідування зразків, поширених у візуальній культурі. Найвірогідніше, застосування цього художнього прийому було свідомим і добре обдуманим кроком, який мав на меті унаочнити зв'язок українського іконостаса з грецькою традицією, про що вже зазначалося вище. Факт швидкого і повсюдно поширення аркатури в українських іконостасах перших десятиліть XVII ст. свідчить, що її поява є проєктом, який був спеціально розроблений, а потім запроваджений як обов'язковий для опорядження іконостасів. Така ситуація можлива, якщо вона відбуається за підтримки вищих церковних ієрархів, які, найвірогідніше, й виступили авторами цього проєкту. Наразі не знайдено достатньо відомостей, щоб приписувати авторство розробки нової композиції іконостаса певному церковному діячеві, втім навряд чи можна сумніватися, що саме в колі церковних інтелектуалів того часу могла виникнути ця концепція.

Введення аркатури, окрім вже зазначеної, могло мати й іншу мету, пов'язану із символічним задумом іконостаса. На нашу думку, суть цього задуму прямо співвідноситься з ідеєю Спасіння і явлення Небесного града.

Як відомо, тема Небесного Єрусалима, яка «імпліцитно присутня в усьому християнському мистецтві» [174, с. 138], зумовила використання

певного кола іконографічних мотивів, за допомогою яких вона акцентувалася. Одним із таких незмінних мотивів була аркада, яка в архітектурному декорі набула вигляду глухої аркади — аркатури. У літературі вже висловлено думку, що символіка аркових конструкцій, якими декорували темплон, була пов'язана з уявленнями про Святий град, заснованими на текстах Апокаліпсиса [510, с. 106].

Факт використання в опорядженні середньовізантійського багатоярусного темплона аркатури в деісусному ярусі [91, с. 240, 241] свідчить про давні джерела цієї практики, яка зберігалася на Балканах у XVII ст. і звідки тоді ж була перенесена в український іконостас. Однак не менш вагомим для нашого дослідження є те, що властиве для візантійської традиції осмислення будь-якого храму як втілення «Царства Небесного на землі» зумовило використання образотворчих схем, які б розкривали цю ідею в храмовій декорації, і аркатура стає однією з них [174, с. 120–148].

Про існування ще в давньоруський період у релігійній свідомості зв'язку між аркадою і уявленнями про образ Небесного Єрусалима свідчить аркатура як обрамлення постатей святих, що оперізує Дмитрівський собор XII ст. у Владимирі (РФ). Згідно із сучасною інтерпретацією, вона мала «створити образ Єрусалимської стіни, яку в романських зображеннях Небесного града традиційно показано у вигляді суцільної аркади, що оточує місто», водночас образи святих у аркатурі тлумачаться як «мешканці і захисники Горнього Єрусалима» [174, с. 127]. Цей приклад наведено тут як найбільш наочну ілюстрацію теми Небесного Єрусалима в храмовій декорації завдяки фігурам святих, що розставлені в аркатурі.

Однак аркатурний пояс у цілому був характерним елементом зодчества великокняжого періоду, оздоблюючи храми Києва, Чернігова, Галича [120, с. 522], що можна бачити на прикладі Успенського собору початку XII ст. Єлецького монастиря в Чернігові. Принцип декорування аркатурою храмів зберігається й у наступних століттях, зокрема, нею обведено вежу церкви Параскеви П'ятниці у Львові, збудовану в 1643–1645 роках. Стійкість цієї

традиції дає підстави для припущення, що в Україні XVII ст. смисли, пов'язані з аркатурою в храмовому опорядженні, залишалися зрозумілими. Тож застосування цієї архітектурної формули в українському іконостасі вкладалося в контекст уявлень про іконографічні мотиви, властиві зображенню Небесного Єрусалима, і аркатура, яка обрамила образи святих, була введена для створення візуального образу стіни Небесного Града.

Зауважимо, що обрамлення аркатурою ікон деісусно-апостольського ярусу робило сенс послання гранично прозорим. Зрозуміти це дає текст книги «Виклад о Церкві святій». Цей невеликий твір написав історик і духовний письменник, ігумен Михайлівського Золотоверхого монастиря Феодосій Софонович, вперше його опубліковано в Києві, ймовірно, в 1666 р., а згодом — у 1667 р. [43, с. 7].

Надаючи пояснення до різних «таємниць і причин православної церкви», Феодосій Софонович звертається до іконостаса і зосереджує увагу на тлумаченні значення ярусу моління: «Чому Деісуса, тобто Христоса з дванадцятьма апостолами, малюють перед вівтарем? Бо вівтар є Маєстат Христовий, тому й Христа на Маєстаті як Судію малюють, а при Ньому дванадцять апостолів, бо їм так сам Христос обіцяв: «коли… Син Людський засяде на престолі слави Своєї, тоді сядете й ви, що за Мною пішли, на дванадцять престолів, щоб судити» (Матв. 5). Тому Христа, що сидить як суддя, малюють над вівтарем, щоб ми, на судію Страшного суду дивлячися, думали про себе і зі страхом приступали до Божественних Таїнств…» [43, с. 62–63]. Із тексту висновується, що цей ряд зображень тлумачився українським богослов'ям XVII ст. як смисловий центр іконостаса, його головний ярус, що домінує над рештою іконної програми. Останнє зрозуміле з того, що пояснення смислів інших ярусів у Софоновича пропущене (коментується тільки символіка царських врат).

Отже обрамлення деісусно-апостольського ярусу аркатурою зовереджувало увагу на його есхатологічних смислах.

Водночас, акцентуючи есхатологічні смисли апостольського ярусу, аркатура була інструментом його пізнання, оскільки привертала увагу до змісту обрамлених нею зображень раніше, ніж їх можна було роздивитись. Обрамлення аркатурою апостольських ікон слугувало своєрідним маркером, який вказував на наявність і місце цього ярусу в багаторівневій структурі іконостаса XVII ст.

***Форма арки царських врат.*** Архітектурним елементом у іконостасі, який мав глибокий символічний смисл, є арка порталу царських врат. Формуючи абрис прорізу головного проходу до вівтаря, арка семантично пов'язувалася з темою входу і шляхом до спасіння. Багатоаспектній семантиці входу присвячено велику літературу, а в контексті іконостаса цю тему докладно розглянула російська дослідниця І. Шаліна [441].

Сутність смислів, пов'язаних із входом до вівтаря, буде висвітлено в наступному розділі в контексті розгляду іконографії царських врат українських іконостасів із зооморфними мотивами в структурі. У цій частині роботи зосередимося лише на формах арки царських врат — півциркульній і трилопатевій — і властивих їм смислах.

Організація проходу до вівтаря як архітектурно оформленого аркового прорізу в українських іконостасах першої половини XVII ст. розвинулася з ранньої практики організовувати вхід до вівтаря як фігурний проріз у іконній стіні. Літургійні та символічні смисли головного проходу до вівтаря зумовили складання іконографічної програми для навершя, яке встановлювали над царськими вратами середньовічних іконостасів. У східнослов'янській традиції роль навершя того часу виконує ікона, вміщена безпосередньо над проходом, на якій зображувався «Нерукотворний образ», «Причастя апостолів», «Старозавітна Трійця» та інші сюжети [89, с. 23; 108, с. 177–221]. Формування арки над царськими вратами в ранніх іконостасах відбувалося шляхом підрізання нижнього краю вміщених над проходом ікон. Зокрема, М. Драґан пов'язував фігурні вирізи на іконах «Нерукотворного Спаса» із Жогатина (початок XVI ст.) та Либохори і П'яткової Руської

(кінець XVI ст.) із тим, що ці ікони знаходилися над царськими вратами [89, с. 20, 23]. Свідченням того, що в XVI ст. для оформлення проходу використовується півциркульна арка, є царські врата з навершям із Рівненщини кінця XVI ст. [434, іл. 288]. Думки про оформлення в цей час півциркульною аркою проходу до вівтаря дотримувався Я.-Б. Константинович, який умістив її у схематичну реконструкцію іконостаса [533, іл. 199]. Від початку XVII ст. в українських іконостасах центральний і бічні проходи до вівтаря оформлюються тільки півциркульною аркою. Незмінність цього правила засвідчено в усіх пам'ятках упродовж першої половини століття.

Вірогідно, концепція півциркульної або дещо пологої арки над царськими вратами була загальноприйнятою формулою організації проходів у іконостасах XVI–XVII ст. для всього східнохристиянського світу, оскільки приклади її застосування відомі за пам'ятками Балкан, Молдови, Північної Русі [469, іл. 2, 5; 296, с. 257; 568, с. 33; 38, с. 184–195; 317, с. 60, 141]. Ствердження такої форми арки для організації центрального проходу до вівтаря, вочевидь, було зумовлене її символікою: дуга арки позначала небесне склепіння. Використання такого абрису акцентувало смисли прорізу царських врат як зримого входу до символічного Царства Небесного.

Із розвитком рами іконостаса півциркульність арки, а з нею і її смисли зберігаються. Водночас з'являються нові смислові відтінки, пов'язані з архітектурним оформленням проходу до вівтаря. Уже на початку XVII ст. прохід організовано як проріз у товщі стіни: арка отримує архівольт, що спирається на імпости, з'являються широкі відкоси, які переходять у циліндричне склепіння. Водночас антревольти імітують фрагменти стіни, прикрашеної декором, де можна розмістити живописні медальйони (іл. 2.10) із зображеннями ангелів чи херувимів.

Однак півциркульна арка над царськими вратами в українських іконостасах протрималася не довше другої третини XVII ст. Уже з 1660-х років вона регулярно заміщується трилопатевою аркою, ранніми прикладами

появи якої є іконостас Микільського Військового собору в Києві 1663 р. (іл. 2.11), іконостас 1669–1676 років Успенського собору в Чернігові, Щеплотський іконостас 1680-х років, перенесений до собору Йоана Предтечі в Перемишлі. Причини заміщення півциркульної арки на трилопатеву невідомі, але взірцевим імпульсом для цього, вочевидь, стали грецькі, можливо, молдавські іконостаси, в яких новий абрис арки стверджується вже в першій половині XVII ст. [568, с. 35; 469, іл. 3, 4]. Перехід від півциркульної до трилопатевої арки свідчить про загальну зміну концепції щодо абрису арки головного проходу до вівтаря. Самий факт її запровадження виявляє прагнення акцентувати завдяки цій формі нові смисли в художньому образі іконостасів і проходу до вівтаря зокрема.

Водночас сама трилопатева форма арки була цілком традиційною для візантійського сакрального мистецтва, й існує чимало прикладів її використання в різному іконографічному контексті. Зокрема, вона часто трапляється в XII ст. в обрамленнях (кіотах) образів святих на північних стовпах храму, які фланкували темплон [530, с. 110–112]. Одним із прикладів подібного обрамлення є образ св. Пантелеймона в Нерезі XII ст., де кіот має три-лопатеву арку над постаттю святого (іл. 2.12). Трилопатева форма арки вводиться як обрамлення в іконопису (іл. 2.13), мініатюрах і літургійному шитві (іл. 2.14, 2.15). Такої форми арки, однак уже як вхідний портал, зображено на мініатюрах-заставках XII ст. в рукописі Гомілій Григорія Назіанзіна зі збірки Синайського монастиря (іл. 2.16) і літургійному сувої з Афінської Національної бібліотеки [174, с. 110–111].

Відповідно до грецької традиції, в середньовічному сакральному мистецтві України трилопатева арка також використовувалася для обрамлення. Серед таких прикладів слід згадати мініатюру з Бесід Григорія Двоєслова на Євангеліє другої половини XIII ст. з Холмщини, на якій зображено, що Христос і святі Григорій Двоєслов і Євстахій стоять під такою аркою [313, с. 952, 953] (іл. 2.17). У ній важливим для нашого дослідження елементом є зображення над аркою двох медальйонів із поясними образами

ангелів — схема, яка в подальшому буде застосовуватися в іконостасах для оформлення центрального проходу до вівтаря.

Розгляд прикладів використання півциркульної та трилопатевої арки у візантійському, а згодом і в українському мистецтві виявляє певну специфіку в застосуванні останньої. Насамперед привертає увагу те, що здебільшого, коли сюжетна композиція чи персонаж зображуються під аркою, арка має півциркульний абрис. Водночас трилопатеві арки трапляються набагато рідше, можна навіть констатувати, що це відбувається лише у виняткових випадках.

Якщо порівняти сферу їх застосування в Україні в XVII ст., то в півциркульної арки воно надзвичайно широке. Саме півциркульна арка постійно використо вується в світській архітектурі, зокрема вона формує вхідні портали в будівлях. Її вміщують на архітектурних заставках на фронтиспісах стародруків, якими символічно відкривається вхід до книги. Нею обрамлено ікони різних сюжетів у кіотах та іконостасах, царські врата й дияконські двері. Трилопатевої арки не знаходимо в оздобленні книг чи у світській архітектурі. Невідома вона також над дияконськими дверима іконостасів. Однак така арка могла увінчувати вхідний портал храму. В іконостасі нею оформлюється центральний прохід до вівтаря, а також її застосовують для обрамлення вміщеної вище царських врат ікони «Деісус», подеколи — для обрамлення інших сюжетів (однак у цьому випадку ікони знаходяться в окремих кіотах, як, наприклад, у Богородчанському іконостасі).

Беручи до уваги очевидну вибірковість у сфері застосування трилопатевої арки в українському мистецтві, особливо важливою є незмінна практика оформлення нею вхідного порталу храму та іконостаса. У цьому простежується відгомін дублювання смислів, що спостерігається у візантійській традиції, коли уявлення про храм переносяться на вівтар, що відбилося на перенесенні назви «царські двері», якими позначали церковні двері, на вівтарні врата [411, с. 540, 541]. Імовірно, символічний

взаємозв’язок церковних дверей і врат іконостаса позначився не тільки в однаковому найменуванні, а й на тому, що спочатку вівтарна огорожа, а потім іконостас отримують композицію з трьома проходами до вівтаря, що відповідало парадигмі тридільного входу, властивій християнській свідомості й найвиразніше реалізованій в Софії Константинопольській [440, с. 562]. Дослідники сходяться на думці, що символіка церковних/ царських дверей зумовила потужний вплив на формування смислів дверей, які ведуть до вівтаря [383, с. 409–411; 411, с. 541; 440, с. 562]. Зауважимо, що в XVII ст. його зримі форми фіксуються в чинопослідуваннях Московського царства, коли молитви, які мають читатися перед церковними дверима, виголошуються перед входом до вівтаря [411, с. 541]. Імовірно, саме наявний у релігійній свідомості зв’язок між храмовими та вівтарними дверима зумовив те, що в Україні трилопатева арка, ствердившись у іконостасі в XVII ст., згодом переноситься на портал царських врат; так само можемо тут припустити єдність символічних смислів, властивих трилопатевій арці над дверима в храм і до вівтаря.

Повертаючись до трилопатевої арки, прокоментуємо очевидні ознаки розробки ієрархії аркових форм в українському іконостасі XVII ст.

Прикладом того, що трилопатевій арці надавався найважливіший статус з-поміж інших варіантів арок є оформлення центрального і бічних проходів до вівтаря. Уже в другій половині XVII ст. складається схема, за якою лише центральний прохід до вівтаря має трилопатеву арку, а бічні проходи — або півциркульні, або увінчані тригранною аркою. Найвиразніше ієрархічний порядок арок репрезентує іконостас Успенського собору в Чернігові. У ньому трилопатева арка увінчує лише центральний прохід до вівтаря, прорізи дияконських дверей обабіч мають тригранні арки, так само тригранними є арки над царськими вратами (!) і дияконськими дверима в північному приділі (іл. 2.18).

Символіка трилопатевої арки, напевно, мала багато шарів смислів. Насамперед, як і півциркульна арка, вона була символом неба. Цей її сенс

прочитується в зображеннях, де в її вигини вписані сегменти неба з благословляючою постаттю Христа, іноді і Богоматері (див. іл. 2.13, 2.16). У іконостасі символіка такої арки формулюється завдяки контексту. Трилопатева арка, прорізана в стіні іконостаса над проходом до символічного Царства Небесного, має паралелі до такої самої арки в книжкових ілюстраціях середньовізантійського періоду, де вона увінчує вхід до Небесного Єрусалима [174, с. 111]. Це дає підстави припускати райську символіку трилопатевої арки в іконостасі.

***Форма ікон*** іконостаса XVII–XVIII ст. ніколи не була самостійним об'єктом дослідження. Ця тема є частиною іншої, мало вивченої проблеми — абрису живописного твору як художнього і культурного явища, яка в науковому дискурсі не набула особливої популярності. Винятком є структурно-семіотичні дослідження мистецтва [410]. Утім, деякі аспекти цієї теми обговорювалися, зокрема, Б. Віппер зазначає, що форма картини тісно пов'язана із її змістом, абрис твору вказує шлях до розуміння задуму художника та відображає смаки епохи [44, с. 163, 164]. Зауважимо, що аналізуючи форму живописних творів, Б. Віппер послуговується словом «формат».

Зазначені основні смисли форми виявляють, що вона слугує коментарем до живописного твору, який передує осмисленню сюжету і спрямовує в такому. У цьому сенсі функції форми ідентичні з функціями рами, яка також покликана слугувати інструментом пізнання обрамленого нею образу [382, с. 32–41, 67]. У контексті нашого дослідження значення форми особливо важливе, оскільки в іконостасах, які є конструкцією, складеною з набору рам, окреме обрамлення ікони мало впливає на сприйняття живописного зображення, оскільки воно зливається із загальним оточенням. Іншими словами — роль рами як смислового контуру в іконостасі дуже обмежена, але цю функцію перебирає на себе абрис самої ікони.

Звернення до форм ікон українського іконостаса виявляє дивовижну їх різноманітність у XVII–XVIII ст. Цей факт особливо значущий, зважаючи на

відсутність подібної варіативності форм для ікон, що не були призначені для іконостасів/ кіотів. Не властиве таке розмаїття форм і загалом для тогочасного станкового живопису України. Небачене багатство форм іконних дощок, що вводяться в іконостаси цього періоду, ставить питання про причини цього явища, а, отже, і його смисли. Зіставлення відомостей про час найактивнішого використання різних форм ікон із культурно-історичною добою дозволяє зробити висновок, що пік цієї практики припадає на добу Бароко. Однак зв'язок між художнім стилем і різноманітністю форм ікон у іконостасі не очевидний, хоча його існування можна припускати. З огляду на символічну природу іконостаса видається малоймовірним, що тільки прагнення стилю бароко зробити прикрасу з кожної форми [382, с. 133] могло вплинути на введення в нього ікон різних абрисів. Імовірніше, семантико-змістовний рівень художньої мови бароко виявився суголосним богословським ідеям оформлення іконостасів того періоду. Відсутність наукових праць із цієї проблематики не дозволяє поки наблизитися до розуміння смислів цього явища. Тому в цій частині дослідження буде здійснено першу спробу сформулювати проблему форми ікони в іконостасі та його тлумачення.

Тема абрису ікон у іконостасі видається особливо цікавою, якщо згадати, що прямокутник — найдавніша і найбільш традиційна впродовж усієї історії образотворчого мистецтва форма для живописного твору, який можна вважати архетипом форми ікон. Перенесена з візантійської традиції, прямокутна форма як основа для ікон панувала в сакральному мистецтві України впродовж усього середньовіччя. Важливо наголосити, що, відповідно до реконструкцій іконостасів XVI ст., складених зі збережених від них ікон, у той період прямокутник був єдиною формою, яка застосовувалася як основа для розміщених у ньому іконних зображень [333, с. 89, 92; 533, іл. 198, 199; 413]. У XVII ст. це правило порушується. Уже в іконостасі П'ятницької церкви у Львові фіксується поява нових форм: на круглих/ овальних дошках написано ікони в його верхній частині, а також невеликі

овальні медальйони розміщено над дияконськими дверима. У тому ж іконостасі спостерігаємо півциркульні заокруглення у верхній частині ікон деісусно-апостольського ярусу. Однак якщо ікони апостолів набувають заокруглення вгорі як результат їх обрамлення аркатурою, то центральна ікона Деісуса має подібний абрис уже як цілком самостійне концептуальне рішення. Інші ікони в іконостасі залишаються прямокутними.

Описаний репертуар форм залишався базовим упродовж першої половини XVII ст. Проте в середині століття він розширюється. Якщо проаналізувати процес введення нових форм іконних дощок у іконостас в історичній перспективі, то від середини XVII ст. він характеризується поступовим наростанням варіантів і ускладненням абрисів, яке триває до останньої чверті XVIII ст. (іл. 2.19–2.24). Того часу, крім традиційної прямокутної форми, а також круглих, овальних і закруглених згори ікон, які вже застосовувалися раніше, з’являється восьмигранник, тетраконх, а також ікони різної неправильної форми (прямокутні знизу і тригранні, кілеподібні, дво- і трилопатеві чи вигнуто-ввігнуті з уступами — у верхній частині дошки; грушоподібні, триконхові, прямокутні із численними виступами, заломами і т. ін.). Численність варіантів насилу піддається опису і настільки широка, що створюється враження — одним із завдань створення художнього образу іконостаса був пошук властивих тільки йому абрисів ікон.

Окрім появи нових форм ікон у результаті спеціального задуму, розширення їх репертуару частково було пов’язано зі змінами в композиції іконостасів. Дугоподібні вигини або ступінчасте піднесення ярусів над царськими вратами істотно впливали на ікони великого розміру, передусім апостольського ярусу. Щоб уписати в утворений вигнутими карнизами простір, їм надають химерних заломів, застосовують косі або дугоподібні зрізи верхнього і нижнього краю основи. Осмислення цього художнього феномену, на перший погляд, вимагає докладної типології використовуваних у іконостасах XVII–XVIII ст. форм іконних дощок для подальшої їх інтерпретації. Однак у цьому випадку подібний підхід видається

непродуктивним, оскільки надзвичайна різноманітність форм ікон перебуває у зворотній пропорції до можливості знайти яку б то було задовільну інтерпретацію їх іконографії. Це пов'язано з тим, що, з одного боку, варіанти іконних дощок, що з'явилися як результат адаптації до конкретних умов, не були самостійними символічними формами й, відповідно, смислового навантаження мати не можуть. Отже, їх можна одразу вилучити з кола форм, що потребують інтерпретації. З іншого боку, лише найпростіші форми володіють смисловим змістом, складною і багаторівневою символікою [496, с. 39], тому пошук смислів у розмаїтті химерних варіантів іконних дощок видається безпідставним.

Подолати труднощі, що виникають при спробі інтерпретації надмірно розширеного репертуару форм, цілком можливо. Як зауважив П. Флоренський, «множинність окремих символічних образів» можна організувати, звівши «їх до якогось єдиного *конструктивного типу* (курсив П. Флоренського. — *С. О.*), що закарбував на них своє первинне значення» [422, с. 527]. Якщо складні форми ікон спробувати узагальнити до простих, але семантично значущих форм, то переважну їх частину буде репрезентовано у вигляді кола (овала), восьмигранника або хреста (тетраконха). Однак зазначені прості форми і без того спостерігаються в іконостасах. Отже, пропустивши етап спрощення складних форм ікон, можна одразу перейти до встановлення зв'язку «форма — символ», а від неї — до виявлення смислів «символіка форми — сюжет».

Водночас стає очевидним, що встановити зв'язок між символікою форми іконної дошки і зображеним на ній сюжетом, як правило, неможливо. Це пояснюється тим, що в іконостасі не існувало беззаперечної пов'язаності сюжету і його абрису. Наприклад, ікони празників зображувалися в колі, овалі, восьмигранникy або інших формах. Коли до кінця XVII ст. використання аркатури в чині апостолів скорочується, ікони в цьому ярусі стають прямокутними, дволопатевими чи тригранними у верхній частині або набувають інших складніших форм. Навіть ікони пророків, для яких тондо в

розглянутий період залишалося найбільш типовою формою, могли бути написані на дошках інших абрисів, наприклад, тригранних угорі восьмигранних, краплеподібних і т. ін. (іл. 2.25–2.28). Іншими словами, в іконостасі форма ікони як символічний графічний знак не є значущою для інтерпретації сюжету.

У поодиноких випадках вибір форми все-таки можна обґрунтувати його символікою. Це стосується, наприклад, тондо як основи для ікон празників. Форма кола як символу не тільки нескінченності, а й циклічності цілком суголосна семантиці ярусу празників, адже співвідноситься із календарним циклом богослужінь. Інші приклади зв'язку форми і сюжету залишаються спірними. Це стосується, зокрема, абрисів дошки для ікони Богоматері у пророчому ярусі. Якщо зображення було вписане у восьмигранник, то розуміння цієї форми як символу зірки (зірка — один із епітетів Богоматері) може пояснити її вибір. Це прочитується в іконостасі Михайлівської церкви с. Бездрик, де від країв восьмигранної ікони Богоматері, вміщеній на широкому картуші, розходяться промені, створюючи образ сяйва. Однак той самий варіант оформлення міг застосовуватися, якщо ікону Богоматері було зображено в овалі. Зображення медальйона на тлі всіяного зірками неба, в обрамленні з променів (іл. 2.29), вказує, що і овал/ коло були прийнятною формою, щоб передати ідею сяючої зірки. Парадоксальну, на перший погляд, відсутність смислових зв'язків між формою і сюжетом ікони, мабуть, було зумовлено тим, що зображення в іконостасі не можуть розглядатися як самостійні сюжети: вони є невіддільною частиною програми ярусу й залучені в тематичні ряди. Тому форми ікон слід розглядати в єдності із загальною композицією іконостаса, в контексті якої їхні смисли, певно, і можуть бути зрозумілими.

Від початку XVII ст. в іконостасах фіксується тенденція до єдиної форми ікон у межах одного ярусу. Виняток становлять лише ікони так званих додаткових ярусів, де в одному ряді можуть вміщуватися прямокутні, овальні та інші форми, що бачимо в іконостасі Успенської церкви Львова (іл. 2.30),

Миколаївської церкви в Замості, церкви Св. Параскеви в Крехові (іл. 2.31). Водночас, хоча ікони «основних» чинів іконостаса зберігають однаковий абрис у межах ярусу до кінця XVII ст., на ікони, розташовані уздовж центральної вертикалі, це правило не поширюється. Від другої половини XVII ст., коли в українському іконостасі спостерігається розширення репертуару іконних дощок, встановлюється інша схема їх розподілу: кожен ярус має власний абрис ікон. Виразний приклад утілення цієї схеми — шестиярусний іконостас Крупицько-Батуринського монастиря. У ньому було таке чергування форм ікон: восьмигранні в цоколі, прямокутні із заокругленим верхом у намісному ярусі, овальні в ярусі святителів, восьмигранні в ярусі празників, прямокутні з тригранним верхом — ікони апостолів, триконх у ярусі пророків. Водночас чергування форм застосовано й уздовж центральної осі: трилопатева арка царських врат, над нею прямокутна ікона «Тайна вечеря», вище — закруглена згори ікона «Деісус» (триморфон), а над нею Богоматір Втілення у восьмиграннику (іл. 2.32). Однак у перших десятиліттях XVIII ст. ця схема розподілу форм ікон зазнає змін. Тепер різні абриси вже можуть мати ікони з основного програмного складу іконостаса, що знаходяться в межах одного ярусу — апостолів, пророків, празників, у цоколі, а також, хоча й рідше, в намісному ярусі. Зауважимо, що поява різних форм ікон у межах ярусу апостолів часто вже була не наслідком допасування іконних дощок до вигинів карнизів, а результатом свідомого надання їм різних абрисів. Цілком наочно це демонструють форми ікон апостолів у іконостасі Миколаївської церкви в с. Свірж на Сумщині, в якому взагалі відсутній поділ фасаду карнизами й ікони вільно, з великими відстанями, розміщено на площині (іл. 2.33), а також іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, в якому ряди апостолів і пророків розміщено горизонтально, але водночас кожна симетрично розташована пара ікон має свою унікальну форму (іл. 2.34).

Ще одним прикладом навмисного розширення репертуару форм іконних дощок, зокрема, в ярусі апостолів, є іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці. Зауважимо, що в цьому тридільному іконостасі різні абриси мають не тільки ікони кожного з приділів (центрального — на честь Преображення, північного — Покровського та південного — Троїцького), які становлять одне ціле із центральним іконостасом. Однак не лише це створює розмаїття форм ікон у Сорочинському іконостасі: привертає увагу, що в центральній його частині ікона «Спас на престолі» і кожна наступна за нею пара ікон із зображеннями апостолів мають різний абрис завершення (іл. 2.35).Про те, що таке розмаїття було всебічно продумане, свідчать дві ікони із зображеннями апостолів, розміщені на фронтальних частинах подібних виступів іконостаса, що огинає східні стовпи (це місця з'єднання центрального і бічних іконостасів). Ці дві ікони апостолів розташовано симетрично одна стосовно одної й, за логікою композиції, вони повинні мати ідентичну форму, проте одна з них має тригранний верх, а друга — напівциркульний із заломом.У цьому ж іконостасі різні форми мають ікони в ярусі празників, а також змінюються форми ікон уздовж центральних вертикалей.

У наступних десятиліттях тенденція до розмаїття форм ікон досягає своєї кульмінації. У іконостасах середини — другої половини XVIII ст. з'являються нові й нові їх варіанти, водночас геометризовані абриси здебільшого зникають, поступаючись місцем формам із плавними вигинами ліній (іл. 2.36, 2.37).

Отже, якщо поставити питання про мету залучення такої широкої різноманітності форм іконних дощок у іконостас, художня складова як мотив для затвердження цієї практики видається вельми неоднозначним критерієм. Тут важливо згадати, що в добу Бароко, коли описана практика сягає розквіту, відбуваються зміни в дидактичних завданнях, покладених на молитовний образ, і одночасно фіксуються зміни в механізмах художнього мислення. У сфері сакрального мистецтва XVII–XVIII ст. ці механізми

працюють із символами: «Неоплатонічна естетика Відродження і Бароко жодної хвилини не забувала про те, що навколишній світ був вкритий знаками, які потребують дешифрування» [382, с. 77]. Тлумачення репрезентованих у іконостасі форм також відбувалося в рамках художнього мислення людини епохи Бароко, орієнтованого на символізацію. Логічно припустити, що існував механізм адаптації всієї різноманітності форм ікон для зчитування закодованих у них ідей. Тож висловимо припущення, що використання різних форм ікон у іконостасі було особливим прийомом для концентрації уваги глядача на окремій темі або сюжеті.

У тябловому іконостасі завдяки прямокутній формі ікони різних габаритів щільно стикуються між собою і загалом утворюють суцільну живописну стіну. Без різьблених рам такий іконостас репрезентував єдину для сприйняття картину всієї історії Спасіння. З появою обрамлення ікон відбулося візуальне відмежування однієї ікони від іншої та зв’язок між ними став умоглядним. Надалі поява широких різьблених рам сприяла збільшенню відстані між іконами, крім того, розміщення ікон на широких площинах різної конфігурації, утворених складними вигинами карнизів, а також введення додаткових ярусів зображень ускладнювало сприйняття загальної іконографічної програми. Тому варіації форм і розмірів ікон стали ключем до розуміння семантики та системи розміщення образів. Отже, форма ікон стала маркером, завдяки якому на пишно декорованому фасаді іконостаса вирізняли й розпізнавали сюжети однієї тематики: празники, страсний цикл, одноосібні образи й т. ін. Водночас розчленування колись мало диференційованого ансамблю на складники перефокусовувало увагу із цілого на окремі його цикли: семантику кожного з яких потрібно було тепер осмислювати окремо і в певній послідовності.

Подальший крок — із надання несхожих абрисів іконам уже в межах одного ярусу — спрямовано на ще виразніше наголошення кожного окремого сюжету і важливості його сенсу. Завдяки цьому чергуванню форм

іконостас сприймається як текст, який необхідно читати, рухаючись послідовно від ікони до ікони.

Цілком імовірно, що введення різних абрисів ікон було результатом глибинного процесу переосмислення іконостаса, яке відбувалося у XVIII ст. і зрештою привело до зміни його назви із середньовічного «деісус» на характерну для Нового часу — «іконостас», яку, згідно з дослідженнями, почали вживати саме в XVIII ст.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

1. Перетвореннння середньовічного тяблового іконостаса на іконостас — архитектурну раму, якою вона відома від початку XVII ст. було результатом синтезу балканських (візантійських) традицій композиційної організації і декорування іконостасів та принципів формоутворення тривимірної конструкції архітектурної рами релігійного образу, яка з'явилася в західноєвропейському мистецтві доби Ренесансу. Завдяку впливу цих джерел український іконостас на початку XVII ст. отримує аркатуру в апостольському ярусі і прийом його суцільного декорування поверхонь конструкції з грецької традиції, а свою просторову глибину й у цілому архітектурний образ — із латинської традиції.

2. Введення аркатури в архітектурну композицію іконостаса поч. XVII ст., а також факт швидкого і повсюдно її поширення в Україні свідчить, що її поява є проєктом, який був спеціально розроблений, а потім запроваджений як обов'язковий для опорядження іконостасів. Ствердження і поширення цього проєкту могло відбуватися лише за підтримки вищих церковних ієрархів, в колі яких слід шукати авторів нової концепції композиційної організації іконостаса.

3. Формування іконостаса як багатоскладової рами відбувається під впливом риторики. Завдяки риторичному упорядкуванню, архітектурна рама іконостаса, щойно з'явившись, отримує чітку структурну організацію. Це простежується в тому, що вже від початку XVII ст., коли в іконостасі кожне зображення має власне обрамлення, він не перетворюється на сукупність розрізнених рам. Іконостас має вигляд єдиної рами, елементи якої об'єднано загальним задумом, водночас кожна окрема рама, що належить до нього, є важливою смисловою складовою, подібно до речень, поєднання яких створює цілісний текст.

4. Введення аркатури в обрамлення ікон деісусно-апостольського ярусу вкладалося в контекст уявлень про іконографічні мотиви, властиві зображенню Небесного Єрусалима, і аркатура, яка обрамила образи святих,

була введена для створення візуального образу стіни Небесного Града. Отже обрамлення деісусно-апостольського ярусу аркатурою зосереджувало увагу на його есхатологічних смислах. Водночас, акцентуючи есхатологічні смисли апостольського ярусу, аркатура була інструментом його пізнання, оскільки привертала увагу до змісту обрамлених нею зображень раніше, ніж їх можна було роздивитись. Обрамлення аркатурою апостольських ікон слугувало своєрідним маркером, який вказував на наявність і місце цього ярусу в багаторівневій структурі іконостаса XVII ст.

5. В іконостасі форма ікони як символічний графічний знак не є значущою для інтерпретації певного сюжету, водночас варіації форм і розмірів ікон стали ключем до розуміння семантики та системи розміщення образів в іконостасі XVII–XVIII ст. Форма ікон стала маркером, завдяки якому на пишно декорованому фасаді іконостаса вирізняли й розпізнавали сюжети однієї тематики: празники, страсний цикл, одноосібні образи й т. ін. З появою різного за абрисом обрамлення ікон відбулося розчленування колись мало диференційованого ансамблю на складники, що перефокусовувало увагу із цілого на окремі його цикли, семантику кожного з яких потрібно було тепер осмислювати окремо і в певній послідовності. Подальший крок — із надання несхожих абрисів іконам уже в межах одного ярусу — спрямовано на ще виразніше наголошення кожного окремого сюжету і важливості його сенсу. Завдяки цьому чергуванню форм іконостас сприймається як текст, який необхідно читати, рухаючись послідовно від ікони до ікони.

# РОЗДІЛ 3. ІКОНОЛОГІЯ І СИМВОЛІКА ДЕКОРУ

## 3.1. Рослинна орнаментика: репертуар мотивів

Про те, що багате різьблене опорядження українських іконостасів є однією з найвиразніших рис їх художнього образу, повсякчас згадується в літературі, водночас детального іконографічного аналізу всієї сукупності рослинної орнаментики не пропонує жоден із дослідників. За відсутності загальноприйнятої термінології на позначення конкретних мотивів і класифікації варіантів їх стилізації в декорі іконостасів більшість дослідників найчастіше узагальнено іменує їх «рослинними мотивами». Необхідною передумовою для розуміння причин формування того чи іншого програмного складу опорядження іконостасів є укладання словника орнаментальних мотивів, що ними оздоблювали іконостас. Дослідження останнього часу дають підставу вважати, що репертуар орнаментики іконостасів і його зміни протягом XVII–XVIII ст. багато в чому зумовлювали символічне значення мотивів [111; 225]. Своєю чергою, вивчення репертуару рослинної орнаментації іконостасів неможливе без типологічного аналізу її форм.

Розмаїття флоральних мотивів у програмах оздоблення іконостасів XVII–XVIII ст. потребує передусім формальної класифікації, оскільки стилізація і спрощення природних форм рослин часто стає на заваді їх розпізнаванню. Звісно, не всі флоральні мотиви, якими оздоблювали іконостаси, складно піддаються декодуванню. Зокрема, навіть за високого рівня стилізації впізнаваний образ зберігає виноградна лоза. Водночас у межах цього мотиву впродовж XVII–XVIII ст. використовувалося декілька різних типів зображення, кожний із яких мав багато зображальних схем, що іноді ускладнює ідентифікацію окремих елементів навіть виноградної лози.

Завданням пропонованого дослідження є заповнити лакуну в цьому питанні та створити підґрунтя для вивчення символічної програми іконостасів XVII–XVIII ст. У цьому розділі поставлено за мету розробити типологію форм виноградної лози, аканта і квітково-плодових мотивів, які

трапляються в декорі іконостасів XVII–XVIII ст., для чого будуть класифіковані структурні елементи мотивів і варіанти композицій, сформованих із них.

***Виноградна лоза***. З огляду на глибокий семантичний зміст виноградної лози, поширеність у декорі іконостасів XVII–XVIII ст., а також рисунок, що не припускає різночитання, почнемо розгляд іконографії рослинної орнаментики іконостасів із цього мотиву.

Прийнято вважати, що становлення і розвиток декорації українського іконостаса бере свій початок від середини XVI ст., коли трансформується його тяблова конструкція [89, с. 13, 16]. Довгі дошки ікон, що раніше стояли на тяблах, ще в XV — на початку XVI ст. отримують вертикальні членування мальованими або гравійованими по ґрунту орнаментальними стрічками, вміщеними між сюжетами. Упродовж XVI ст. для відокремлення сюжетів довгі дошки вже поділяють на частини, а місця їхніх стиків при розміщенні в іконостасі декорують орнаментованими брусочками. Відтоді конструктивна основа іконостаса стає не опорою, а обрамленням для ікон, і далі розвивається самостійно. Саме це дає імпульс розвитку декоративного оздоблення іконостаса-рами. До кінця XVI ст. декоративне опорядження іконостасів уже цілком оформлюється. Про це свідчить малюнок іконостаса 80-х років XVI ст. з Успенської церкви Львова, виконаний Мартином Ґруневеґом, на якому зафіксовано пластично розвинутий горішній ярус, де трикутні картуші чергуються з декоративними вставками [123, с. 37]. Одночасно формується первинний репертуар мотивів та іконографія орнаментики іконостасів.

Збережені фрагменти іконостасів XVI ст. — царські врата і обрамлення іконостасних ікон — показують, що на той час основним мотивом їх рослинної декорації був акант, який доповнювався зображенням квіткових розеток. Мотив виноградної лози на них не спостерігається. Однак уже в перших десятиліттях XVII ст. виноградна лоза в орнаментиці іконостасів стає

поширеною, насамперед на царських вратах, а рисунок її елементів демонструє широкий спектр варіантів.

Оскільки встановлення причин стосовно пізньої появи виноградної лози в декорі іконостасів не належить до завдань, поставлених у цій частині дослідження, поки що залишимо цю тему осторонь. Зазначимо лише, що першою відомою пам'яткою, декорованою мотивом лози, є іконостас П'ятницької церкви у Львові 1610-х років [4, с. 133]. У подальшому іконостаси XVII ст. неодмінно містять виноградну лозу в опорядженні. Однак з'являється вона лише на певних частинах іконостасного фасаду: царських вратах і їх порталах, на стовпчиках і колонах між іконами намісного та апостольського ярусу, на фризі над намісним ярусом. Можна констатувати, що за межі цих ділянок виноградна лоза протягом XVII–XVIII ст. майже не виходить. Окремі відхилення від цієї схеми, наприклад, вміщення виноградної лози в орнаментації дияконських дверей чи цоколя іконостаса, не змінюють загалом окреслену локалізацію мотиву в декорі іконостаса. До того ж у XVIII ст. лоза часто втрачає і ці позиції: її витісняє мотив аканта. З огляду на зазначене вище, основна частина типологічного аналізу проводитиметься на пам'ятках XVII ст., оскільки в пам'ятках XVIII ст., хоча і пропонуються нові способи зображення виноградної лози, однак через скорочення використання, кількість подібних новацій в орнаментиці іконостасів незначна.

Для аналізу форм зображення виноградної лози розділимо мотив на базові складові елементи:

- виноградний листок;
- виноградне гроно;
- виноградний листок із гроном;
- виноградний листок із двома гронами.

Орнаментальний блок виноградної лози з погляду формальної композиції можна класифікувати так:

- виноградна лоза «вертикальний бордюр»;

- виноградна лоза «горизонтальний бордюр»;

- виноградна лоза, обкручена навколо опори.

Як відомо, природні форми виноградного листка доволі різноманітні. Утім, у декорі іконостасів усе розмаїття рисунка виноградного листя можна звести до двох природних форм, які слід розглядати як прототипи (3.1. а–б). Для зручності опису визначаємо листя схожого рисунка як три- або п’ятидольне із зубчастим краєм.

Зображення виноградного грона в іконостасах можна співвіднести лише з трьома природними формами китиць, які в ботаніці визначають як циліндричні, конічні, конічні з крилом (або крилаті) [167, с. 347–460] (іл. 3.2 а–в).

Хоча достатня реалістичність зображення плодів винограду в декорі іконостасів й дає змогу розрізняти природні типи форм, однак використання ботанічної термінології видається неприйнятним, оскільки вона відображає об’ємність грона, тоді як у іконостасі маємо рельєфні зображення. Тому пропонуємо визначати типи грон за загальним абрисом: округле (скорочений і стилізований варіант циліндричної природної форми), трикутне (проєкція на площину конічної форми), а також гроно з двох китиць (конічне гроно з крилом).

*Виноградний листок*. Із двох наведених вище природних форм-прототипів виноградного листка в декорі іконостасів XVII–XVIII ст. домінувала тридольна. Рисунок тридольного листя протягом XVII ст., за всієї його зовнішньої різноманітності мав характерну особливість, що дозволяла визначати його видову належність до винограду: повернуту вбік і закручену в завиток верхівку центральної долі виноградного листка (іл. 3.3–3.9). Однак уже від початку XVIII ст. цей завиток верхівки листка зникає (іл. 3.10, 3.11). Щодо абрису тридольного листя, то тут існували численні варіанти, які можна умовно розділити на групу зображень, у яких бічні долі листка розміщувалися під кутом 90° до центральної долі, що надавало листку трикутної форми (іл. 3.4–3.6, 3.8, 3.9). Водночас краї листкової пластини

мали більш чи менш виражений зубчастий рисунок. Інша група об'єднує такі форми тридольного виноградного листя, де бічні долі притиснуті до центральної (іл. 3.3), а сама листкова пластинка не має зубчастого краю, що надавало листку форми пуп'янка (іл. 3.7).

Виноградне листя п'ятидольної форми для іконостасної орнаментики є рідкісним явищем: зафіксовано лише поодинокі приклади серед пам'яток XVII ст. (іл. 3.12, 3.13). До того ж таке листя не мало закрученої у завиток верхівки. У наступному столітті виразна п'ятидольна форма листя майже не трапляється, натомість у композиціях, де виноградний листок огортає гроно, він розділяється на численні долі, кількість яких не була сталою (див. іл. 3.26).

Ще однією ознакою, яка хоча й не є властивою винятково зображенню виноградного листя, а характерна для всього рослинного декору впродовж XVII ст., було обов'язкове акцентування об'ємним трактуванням центральної та бічних жилок листка. Іноді листок мав лише осьову жилку і тоді її часто заміщає низка намистин (іл. 3.3, 3.5) — орнаментальний прийом, поширений також при зображенні аканта у XVII ст. У наступному столітті опуклі жилки й намистини на виноградному листі зникають, їх замінюють жолобчастими прорізами поверхні листка (іл. 3.10, 3.11).

*Виноградне гроно.* Зображення грона, що на короткій ніжці відростає від пагона — орнаментальний елемент, який набув поширення в декорі іконостасів західних регіонів України. Упродовж XVII ст. рисунок грона подається доволі одноманітно — ягоди півсферичної форми міцно прилягають одна до одної, формуючи щільну китицю. Відмінності спостерігаються тільки в загальній формі грона: округлій (іл. 3.14, 3.15) чи трикутній (іл. 3.16). У XVIII ст. цей орнаментальний елемент ще трапляється, однак загалом популярність його зменшується і його витісняють зображення грона в поєднанні з листком. Що ж до особливостей зображення виноградної китиці в цей період, то зберігається поширений із XVII ст. тип грона з півсферичних ягід (іл. 3.17). Іноді ягодам надавалася неправильна або

ромбоподібна форма, від чого виноградне гроно ставало схожим на шишку пінії (іл. 3.18).

*Виноградний листок із гроном.* Цей декоративний елемент складається з виноградної китиці овальної чи трикутної форми, верхня частина якої прикрита листком (іл. 3.19–3.22). Водночас листок часто трактується доволі умовно і більше нагадує приквітку — невеликі листочки на квітконіжці. Ця композиційна формула є виявом суто художньої інтерпретації, оскільки природна форма виноградного грона такої комбінації не дає. Так само не трапляється у природі й розширений варіант цієї композиції, коли все гроно зображується на тлі широкого розкритого листка, щостворює враження, ніби листок огортає гроно (іл. 3.23, 3.24). Тут очевидна контамінація виноградного грона з іншими рослинами, які мають приквітки, наприклад, із ліщиною, у якій навколишня зав'язь приквітки розростається в зелену плюску, що прикриває горіх.

В окремих випадках листок, що прикриває гроно, має форму, властиву виноградному листю, яке оздоблює іконостас (іл. 3.25–3.26). Виноградне гроно в таких композиціях зображувалося округлої чи трикутної форми, ягоди — півсферичні чи овальні. Такий орнаментальний елемент інтенсивно використовувався в декорі іконостасів XVII–XVIII ст.

*Виноградний листок із двома гронами*. Цей декоративний елемент формувався на основі поєднання тридольного виноградного листка, що прикриває верхівку грона, яке складається з двох китиць. Композиція такого мотиву здебільшого незмінна: між долями листка видно кінчики двох округлих чи трикутних грон (іл. 3.27, 3.28, 3.30, 3.31); вона спостерігається як у пам'ятках XVII, так і XVIII ст. В окремих випадках тридольний лист стилізувався так, що всі його долі були однакової довжини, від чого листок набував вигляду приквітки (іл. 3.29).

*Виноградна лоза «вертикальний бордюр».* Декор іконостасів XVII ст. часто містив бордюри з виноградної лози. Найпростіші варіанти композиції формуються на основі хвилястого пагона, у вигинах якого чергуються

зображення листка і грона (чи грона, прикритого листям). Цей тип орнаментальної композиції традиційно називають «візантійською лозою». Характерною його ознакою є нескінченність структури і можливість бути спрямованим за вертикальними або горизонтальними напрямними. У іконостасах він розміщувався вертикально й у першій половині XVII ст. прикрашав поверхні планок чи стовпчиків, установлених між іконами апостольського ярусу (іл. 3.32, 3.33). У іконостасі П'ятницької церкви Львова «візантійською лозою» прикрашено також стовпчики між іконами празникового та страсного ярусу (іл. 3.34). Водночас у структурі композиції не розрізняється напрям «основа — вершина», який є у розвинутіших вертикальних орнаментальних композиціях, що ними оздоблювали іконостаси.

Від середини XVII ст. площинні стовпчики в іконостасах замінюються на колони. Здебільшого вони мали циліндричні фусти, однак тоді ж з'являються колони з гранчастими фустами, де кожна грань оздоблювалася вузькою стрічкою орнаментального бордюру на основі хвилясто вигнутого пагона. Найпростішим варіантом цього типу композиції є зображення лози, у вигинах якої розміщено виноградний листок, без його чергування із гроном (іл. 3.35). У складніших композиціях хвилястий пагін прикрито листям і гронами, які виходили за межі його вигинів (іл. 3.36).

У декоруванні колон із циліндричними фустами застосовувалися інші способи оздоблення з виноградної лози, які розглянуто далі. Тут лише зауважимо, що часто для цього використовували прийом обкручування стовбура колони виноградним пагоном. Проєктуючи на площину такий декор, отримуємо орнамент із розміщених під нахилом, паралельних один до одного фрагментів пагона. Саме таку редакцію композиції бачимо на півколоні з іконостаса XVII ст. Кирилівської церкви Києва (іл. 3.37).

Цей варіант орнаментації не набув значного поширення, оскільки півколони не часто вводилися до іконостаса. Водночас інші вертикальні композиції з виноградної лози, в основі яких лежить хвилясто вигнутий

пагін, однак складніші за рисунком, надзвичайно поширені в пам’ятках XVII–XVIII ст. Вони репрезентують різноманітні інтерпретації цього мотиву. Зокрема, найвідомішою композицією, що була властива оздобленню царських врат протягом XVII–XVIII ст., стає мотив вигнутого пагона, з якого виростають бічні гілки, спірально закручені по циркульній кривій, що закінчуються картушем із іконою. Пагін і гілки декоруються листям і гронами, які хаотично розгорнуті в різних напрямках і в багатьох місцях їх перекривають. (іл. 3.38). Водночас композиційна будова орнаменту має чітко фіксований напрямок «основа — вершина», що визначається за точкою росту пагона в нижній частині царських врат, зазвичай спеціально оформленою.

Наповненість листяною і плодовою масою таких орнаментальних блоків давала змогу приховати більшу частину пагона, що зменшувало його значення як осьового напрямного композиції (іл. 3.39, 3.40), необов’язковим стає і його хвилеподібне ритмічне повторення (іл. 3.41, 3.42).

У пам’ятках XVIII ст. композиції з лози могли виходити за межі вертикальних бордюрів і оздоблювати цілі секції на фасаді іконостаса, водночас такі орнаментальні композиції не мали чіткої впорядкованої структури, а традиційний напрямок росту лози «основа — вершина» іноді набував протилежного спрямування (іл. 3.43).

Наприкінці XVII ст. з’являється, а в наступному столітті стає поширеним мотив, утворений контамінацією виноградної лози з акантом (іл. 3.46–3.48). Ця синтезована форма часто використовувалася у візантійському мистецтві, зокрема пагонами аканта, з якого виростають виноградні грона, прикрашено саркофаг Констанстини (доньки Константина Великого) середини IV ст. (іл. 3.44).

Аналогічними орнаментальними композиціями, виконаними візантійськими художниками, оздоблено мечеть Омара в Єрусалимі VII ст. (іл. 3.45) [166, с. 55].

*Виноградна лоза «горизонтальний бордюр»*. Це один із перших типів орнаментальної композиції в декорі іконостасів. Зокрема, його використано

для оздоблення фризу іконостаса П’ятницької церкви у Львові (іл. 3.49), де таким орнаментом заповнено відрізки, які дорівнювали ширині ікон намісного ярусу.

Композиція орнаменту тут утворена з двох хвилясто вигнутих пагонів, які сходяться до центра й у місці з’єднання перетягнуті пояском. Імовірно, цей спосіб декорування фризу не був надто поширеним, оскільки складно навести багато подібних прикладів, однак схожу версію композиції можна бачити в іконостасі Спасо-Преображенського собору в Путивлі кінця XVII ст. Набагато частіше трапляється її трансформований варіант, коли центр орнаментальної стрічки зайнятий картушем (іл. 3.50). В окремих випадках така композиційна формула виходить за межі горизонтального бордюру і заповнює площини різноманітної конфігурації (іл. 3.51).

*Виноградна лоза, обкручена навколо опори.* Більшість колон, що оздоблювали фасади іконостасів XVII ст., мали циліндричний фуст, який від низу до верху наче обплітав пагін виноградної лози (іл. 3.52, 3.53). Цей спосіб декорування колон є найпоширенішим у іконостасах упродовж другої половини XVII ст. Сама ж орнаментальна композиція мала давні корені: іконографічні паралелі спостерігаємо в ранньовізантійському мистецтві (іл. 3.54).

Часто лозу зображували так, ніби вона, обплітаючи колону, стягує її, що загалом надавало колоні виразної крученої форми (іл. 3.55). Цей прийом використовувався і тоді, коли фуст колони формувався лише з ажурно різьбленого виноградного пагона (іл. 3.56). Загалом у таких орнаментальних композиціях пагонові відводилася провідна структурна роль і його завитки спеціально підкреслювалися та декоративно оформлялися. Водночас ще протягом другої половини XVII ст. трапляються варіанти орнаментації фустів колон, у яких провідне значення пагона втрачається і його приховують за листям і гронами так, що він стає малопомітним другорядним елементом (іл. 3.57). Від кінця XVII ст. з’являються колони, сформовані з

хаотично переплетених кількох виноградних лоз, як, наприклад, у іконостасі того ж часу в Спасо-Преображенському соборі в Путивлі.

У подальшому такий спосіб оздоблення колон стає надзвичайно популярним у Центральній Україні (іл. 3.58–3.60) і витісняє раніше поширені варіанти декорування, зокрема стають рідкісними кручені колони, утворені за допомогою завитків виноградної лози, а гранчасті колони зникають зовсім. Здебільшого виноградна лоза в таких композиціях доповнена іншими флоральними мотивами: квітами троянди, листям аканта, які подаються як її складові частини. Водночас поодинокі зображення виноградного листка майже щезають: листок наявний тільки в поєднанні з гроном. У пам'ятках XVIII ст. Західної України, навпаки, зберігається традиційна схема крученої колони з виноградної лози, що можна бачити в іконостасі церкви Різдва Богородиці в Жовкві, Миколаївської церкви в Бучачі. Іноді мотив лози міг доповнюватися вплетеним серед виноградних пагонів акантовим листям (іконостас Троїцької церкви в Жовкві).

Підсумовуючи, зазначимо, що від початку XVII ст., коли мотив виноградної лози вперше фіксується в іконостасному оздобленні, його вже представлено широким репертуаром стандартних формул як у деталях, так і в композиційних побудовах, що свідчить про запозиченість цього мотиву в уже розробленій декоративній формі. Численність варіантів зображення виноградної лози в декорі іконостасів XVII ст., яке нерідко спостерігаємо в межах однієї пам'ятки, вказує на цілеспрямоване розширення образного ряду цього мотиву. Від початку XVIII ст., коли орнаментика іконостасів стрімко поповнюється новими рослинними мотивами і вони одночасно вводяться в оформлення, виноградна лоза втрачає значну частину варіантів зображення, решта форм зазнають уніфікації. Відтак розмаїття іконографічних схем виноградної лози в декорі іконостасів пов'язано з розширенням чи скороченням репертуару інших рослинних мотивів.

***Акант***. У репертуарі рослинної орнаментики іконостасів XVII–XVIII ст. провідне місце належить мотиву аканта. Збережені іконостаси

цього часу, а також пам’ятки, відомі за світлинами, дають картину надзвичайного розмаїття його образотворчих схем у цей період. Широка палітра форм аканта і складених із нього композицій зумовлені значенням цього орнаментального мотиву в європейській художній культурі. Зупинимося на цьому докладніше для розуміння не тільки причини оформлення іконостаса численними варіантами зображення аканта, а й традиції розподілу акантового декору на його фасаді.

Як відомо, серед орнаментальних мотивів, поширених у всіх видах образотворчого мистецтва європейського культурного ареалу від античності до сучасності, чи не першорядне місце належить аканту. Як декоративні мотиви, зображення листя і стеблин рослин видів Acanthus mollis і Acanthus spinosus [550, с. 35] (іл. 3.61, 3.62), що ростуть в регіоні Середземномор’я, наявні вже в еллініcтичному мистецтві.

До проблеми стилістики зображень аканта в орнаментиці дослідники почали звертатися ще в XIX ст. [550; 562]. Їхні роботи, які дотепер не втратили актуальності, показали, що від Античності й до Ренесансу акант незмінно присутній у мистецтві. У цьому часовому континуумі інтенсивність його використання в декорі неоднорідна, а рисунок листка в кожний період трактувався по-різному. Часто листки аканта набували настільки стилізованих форм, що співвіднесення їх із природною морфологією рослини можливе, лише враховуючи загальну еволюцію форм мотиву. За часів Ренесансу, коли художня культура звертається до античної спадщини, обравши її за взірець, поширеним стає копіювання орнаментальних композицій римської доби і мотив аканта знову набуває класичного вигляду.

Надзвичайна популярність аканта в європейському орнаментальному мистецтві доби Ренесансу сприяла тому, що від другої половини XVI ст., коли ренесансні художні традиції починають активно впливати на художнє життя України, цей мотив також набуває особливої поширеності в українському орнаментальному мистецтві. Зауважимо, що до цього часу акант в Україні був добре відомим декоративним мотивом, а традиція його

використання вже налічувала багато століть. Сприйнятий на Русі в XI ст. як частина візантійської художньої традиції, мотив аканта незмінно використовувався в середньовічному українському мистецтві: його можна бачити в архітектурному декорі, оформленні манускриптів, на фонах і обрамленнях ікон. Водночас рисунок аканта мав істотно стилізований вигляд, який сягав умовно стилізованих форм візантійської орнаментики пізньомакедонського періоду [255, с. 334], яку свого часу сприйняло і адаптувало київське мистецтво.

Близько середини XVI ст. в Україні зростає зацікавлення ренесансною орнаментикою [221, с. 31] і з'являються різноманітні варіанти рисунка аканта. З одного боку, поширюються італізовані композиції, витоки яких сягають античних взірців, що дають класичні варіанти рисунка листа, з іншого боку, європейський Ренесанс у XVI ст. уже перейшов у фінальну стадію — маньєризму, що ознаменувався відходом від ідеалів природної гармонії.

Відтак у орнаментальному мистецтві цього періоду нові тенденції виявилися не тільки в трансформуванні до невпізнання елліністичних моделей, прообразами яких були природні рослинні форми, а й у прагненні поєднати в одному мотиві рослинні форми різного походження.У період маньєризму збагачується типологія акантової орнаментики, трансформуються і деталі мотиву. Форми листків набувають численних інтерпретацій, їх оздоблюють намистинами, часто поєднують із різноманітними псевдонатуралістичними плодами та квітами. У створених у такий спосіб орнаментальних композиціях акант часом відіграє роль абстрактної рослини, природний прототип якої можливо визначити, лише порівнюючи з традиційними з доби Античності композиційними схемами. Такий маньєристично трансформований акантовий декор стверджується у північноєвропейських країнах і, за посередництвом Польщі, стає відомим в Україні. Саме такі, некласичні (маньєристичні) варіанти рисунка аканта

стануть переважати в українській орнаментиці XVII ст. і збагатять своїм розмаїттям різьблений декор іконостасів.

Давня традиція використання акантової орнаментики в Україні та її міцний зв'язок із візантійською спадщиною, імовірно, були важливими чинниками в залученні мотиву аканта для декорування іконостасів ще до початку XVII ст., коли акант стає вже обов'язковою і невіддільною частиною їх оздоблення. Відсутність повністю збережених пам'яток раніше XVII ст. не дає підстав для тверджень про локалізацію і концентрацію цього мотиву в їх декорі, однак багато із царських врат XVI ст. прикрашено акантовим декором. Наприклад, врата із с. Домажир середини XVI ст. і з с. Воля-Добростанська другої половини XVI ст. [89, с. 18, 21] покрито різьбленим і гравірованим акантовим листям.

Зростання ролі аканта для створення художнього образу іконостасів стало очевидним вже на початку XVII ст. і було пов'язане з розвитком у цей час архітектурної рами іконостаса, в якій з'являються запозичені з архітектури розкреповані карнизи, антаблементи, колони, консолі. Перенесені до іконостаса, ці елементи прикрашалися відповідно до взірців тогочасної архітектури, і насамперед — акантом. Прикладом розмаїття варіантів зображення акантового листя, вже наявного в тогочасному архітектурному декорі, може слугувати оформлення порталу Чорної Кам'яниці та каплиці Трьох Святителів у Львові.

Деякі з використаних у їхньому декорі форм аканта трапляються і в орнаментиці іконостасів. Оскільки акант у іконостасі з'являється у формах і орнаментальних композиціях, уже добре відомих у архітектурній пластиці, що правила за зразок, то й іконостасні ансамблі першої половини XVII ст. оздоблено різноманітним акантовим декором.

Розпочинаючи огляд типологічних ознак аканта, передусім зазначимо, що в основі розмаїття зображальних форм цього мотиву, які фіксуємо в орнаментиці іконостасів упродовж XVII–XVIII ст., закладено кілька базових

схем, вироблених ще в античному мистецтві, і жоден із варіантів, які виникали пізніше, не виходив за межі цих типів:

- мотив цілого листка, фронтально поданого з ледь загнутим верхнім краєм;
- мотив верхньої частини фронтально поданого листка;
- мотив зображеного у профіль пластично вигнутого акантового листка із закрученим кінчиком.

Щодо орнаментальних композицій з акантовим мотивом, то серед декору іконостасів XVII–XVIII ст. можна вирізнити такі їх типи:

- композиція з хвилясто вигнутого пагона аканта;
- композиція із спірально закрученої галузки аканта;
- композиція із «жмута» акантового листя, з'єднаного короною чи кільцем;
- композиція з акантового листя, яке, переплітаючись, утворює нескінченний візерунок на кшталт арабески.

Розглянемо типи форм і композицій мотиву аканта на прикладах.

*Фронтальний цілісний листок із ледь загнутим верхнім краєм.* У античній архітектурі фронтальні зображення повного акантового листка виду Acanthus mollis уводилися в оздобленні консолей, коринфських капітелей, з нього формували декоративні розетки. Коли в XVII ст. ці архітектурні елементи з'являються в іконостасі, їх оформлення виконують за принципом античних зразків: один великий листок прикрашав лицьовий бік консолі, жмут із такого листя формував капітель колони, кілька розведених у різні боки листків утворювали основу розетки. Однак уже від другої половини XVII ст. місцерозташування цілого фронтального акантового листка в декорі іконостасів значно розширюється. Таким листком увінчують обрамлення ікон у горішньому ярусі, а також прикрашають брусочки фризу і півколонки між невеликими іконами, оздоблюють стовпчик царських врат. Водночас залежно від того, яка архітектурна деталь оздоблювалася, форма акантового листка відрізнялася різним рисунком і мірою стилізації, тому вважаємо за

доцільне розглянути окремо форми акантових листків на консолях (і близьких до них за формою листків на стовпчиках, що розділяли фриз), капітелях, розетках і обрамленнях.

На консолях іконостаса в XVII — на початку XVIII ст. акантовий листок відігравав роль активного орнаментального акценту, тому його листкова пластинка здебільшого мала складний рисунок. Листок або мав псевдонатуралістичний вигляд і тоді наслідував перистороздільну форму, властиву цій рослині виду Acanthus mollis, або рисунок листка стилізувався до фантастичного вигляду. У першому випадку листок часто складається із семи або дев'яти сегментів.

Форма кожного сегмента листкової пластинки варіювалася: мала характерне трипелюсткове закінчення, властиве більшості інтерпретацій акантового листка протягом XVII ст. (іл. 3.63), була видовженою з умовним хвилястим краєм по всій довжині (іл. 3.64) або просто округлою з рівним краєм (іл. 3.65). Останнім кроком у напрямку стилізації псевдонатуралістичного листка аканта на консолях у XVII ст. можна вважати приклад оздоблення кіота з Київщини (іл. 3.66). Тут від перистороздільної форми листка залишено тільки дві пари сегментів, що мають загострені кінчики й міцно притиснуті між собою, верхівка ж листка закручена у волюту.

Якщо обиралося фантастичне трактування акантового листка, то тут безліч варіантів можна поєднати тільки кількома незмінними ознаками. Так, майже обов'язковою була заміна центральної жилки листка низкою намистин чи горизонтальних насічок. Сама ж листкова пластинка мала поділ на сегменти (принаймні умовний) та в цілому — видовжену форму (іл. 3.67–3.69). Загалом такі трансформовані форми акантового листя ідентифікуються тільки за місцезнаходженням на консолі.

Наприкінці XVII ст. відбувається поступовий перехід від декорації консолей повним акантовим листком до квітково-плодових композицій. Деякі пам'ятки перших десятиліть XVIII ст., які своїм декором ілюструють

цей перехідний процес, містять на консолях одночасно гірлянди й листок аканта. У цей період фантастичні форми акантового листка зникають і він набуває псевдонатуралістичного трактування (іл. 3.70, 3.71), іноді навіть наближаючись до класичного вигляду (іл. 3.72).

Оскільки протягом першої половини XVIII ст. окремий фронтальний листок аканта в декорі консолей майже зникає (його поява там у цей час є маргінальним явищем, а рисунок повторює вже описані псевдонатуралістичні форми), розглянемо його варіанти в обрамленнях ікон.

Уже в найбільш ранніх відомих іконостасах XVII ст. картуші ікон горішнього ярусу увінчано декоративними прикрасами, які виконують функцію плюмажу. Форма цих декоративних елементів різноманітна, а самі мотиви здебільшого не пов’язані з рослинним прототипом. Однак в окремих випадках серед них можна вбачати фантастично перетворені листки аканта. До такої інтерпретації спонукає те, що в першій половині XVIII ст. на цьому місці вже постійно вміщують фронтально поставлений листок аканта, тоді як інші декоративні мотиви зникають.

Першим відомим прикладом акантового листя в оздобленні горішніх картушів можна вважати пару листків, вміщену в іконостасі П’ятницької церкви Львова (іл. 3.73). Вони зафіксовані на світлинах XX ст., тепер їх демонтовано і замінено на декоративні верхівки, подібні до інших, уміщених у тому ж ярусі. Ці два листки мали складний і вишуканий рисунок: листкова пластинка поділялася на сім сегментів, які по краю були обсипані намистинами, із намистин також сформовано декоративні жилки листка. Зазначимо, що декоративні завершення над іншими іконами того ярусу зовсім не схожі на рослинні.

Близькими до описаного рисунка є також пара листків, що увінчують ікони пророків у іконостасі Преображенської церкви с. Зарудці на Львівщині, горішні яруси якого належать до XVII ст. У іконостасі 1699 р. церкви Різдва Христового із Жовкви акантовий листок настільки стилізований, що схожий на іншу трансформовану рослинну форму — геральдичну лілію (іл. 3.74).

Схожу інтерпретацію має і верхівка з іконостаса церкви Св. Параскеви в с. Крехів (іл. 3.75). На нашу думку, така форма генетично пов'язана не з лілією, а саме з акантом, оскільки подібна композиційна схема часто трапляється в гравюрі й архітектурному декорі ще в XVI ст., звідки вона могла перейти до іконостаса. Ідеться про мотив фронтально поставленого акантового листка, до якого з боків сходяться дві S-подібні волюти, перетягнуті в місці з'єднання обручем — така композиція увінчує надгробок Криштофа Гербута із Скелівки 1580 р. Волюти також могли замінюватися на акантове листя, хоча загальна схема зберігалася: мотив уміщений на архітектурній рамці титульного листка Острозької Біблії 1581 р. У іконостасах бачимо скорочений варіант цієї схеми, де довгі волюти-листки зникають, хоча обруч зберігається.

На межі XVII–XVIII ст. на цих місцях спостерігаються не менш стилізовані варіанти листя (іл. 3.76), однак окремі з них можна співвіднести з акантом, як, наприклад, у Богородчанському іконостасі 1698–1705 років. Вірогідно, що й у іконостасах Центральної України у XVII ст. горішній ярус іконостасів міг увінчуватися акантовим листям, однак через брак пам'яток неможливо розглянути їх іконографію.

Уже в перших десятиліттях XVIII ст. акантовий листок над горішніми іконами набуває псевдонатуралістичного трактування, що можна бачити на прикладі іконостаса церкви Різдва Богородиці в Жовкві (іл. 3.77) або Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (іл. 3.78).

Фронтальний акантовий листок був також у складі композиції трикутних і центричних розеток, якими прикрашали портали (площини між завершенням арки та карнизом), обрамлення ікон та інші поверхні іконостасів. У трикутних розетках упродовж XVII ст. спостерігаємо численні варіанти значно стилізованого листя, яке, втім, зберігає властивий акантовому листку поділ листкової пластинки на сегменти й характерне для цього часу об'ємне трактування центральної жилки (іл. 3.79–3.82). У центричних розетках, окрім того, можна зауважити трансформовані до

фантастичних форм листки, обсипані намистинами (іл. 3.83). Усе це розмаїття зникає до кінця XVII ст. і в подальшому в розетках використовуються типові для орнаментики XVIII ст. форми акантового листя із виразно поділеною на сегменти листковою пластинкою і зубчастим краєм, які за рисунком близькі до листя виду Acanthus spinosus (іл. 3.84–3.86).

Закінчуючи огляд форм фронтального цілісного листка, проаналізуємо зображення його рисунка в декорі капітелей. Передусім слід зазначити, що складна композиція класичної коринфської капітелі ніколи не була відтворена в іконостасах України XVII–XVIII ст. Вона потрапила сюди уже в трансформованому під впливом маньєризму вигляді. Тому в іконостасних капітелях можна бачити розміщення акантового листя у два яруси (що відповідало класичній композиції), у три яруси, в один ярус. Так само ніколи не була сталою ані форма, ані кількість волют у таких капітелях.

У трактуванні акантового листка на капітелях протягом XVII ст. спостерігаються суттєві відмінності як у пластиці, так і в рисунку. На капітелях іконостасів середини XVII ст. акантовий листок зображено спрощеним і стилізованим, а його зв’язок із рослинним прототипом часто не простежується. Загальною спільною рисою для численних його варіантів є відсутність відігнутої та звислої верхівки листка — характерне пластичне вирішення для аканта в класичних коринфських капітелях. Натомість трипелюсткова верхівка лише трохи відігнута назовні (іл. 3.87–3.89). Трапляються приклади, де листок аканта зовсім не відгинається, а поставлений вертикально (іл. 3.90).

У другій половині XVII ст. акантовий листок на капітелях оформляють у іншій пластичній манері, змінюється і його загальний рисунок. Тепер уже акантова розетка формувалася з листків видовженої ланцетоподібної форми, верхівки яких були відігнуті назовні й звисали на третину, а то й на половину загальної довжини листка. Часто лише цей загнутий кінчик мав фігурне закінчення: фестончатий край (іл. 3.91), простий трипелюстковий край (іл. 3.92, 3.93), складний трипелюстковий край, де бічні сегменти

накладалися на центральний (іл. 3.94). Водночас центральна жилка листка була або підкреслено опуклою, або складалася з намистин.

На межі XVII–XVIII ст. акантовий листок на капітелях набуває складнішого моделювання листкової пластинки, з'являється її поділ по всій довжині на сегменти, кожний із яких мав фестончатий або зубчастий край. Це нагадує класичну інтерпретацію листка аканта, хоча усе ще може зберігатися оздоблення центральної жилки намистинами (іл. 3.95), згодом ця деталь остаточно зникає.

Від початку XVIII ст. акантовий листок на капітелях намагаються зобразити з багатьма реалістичними деталями. Для цього листкова пластинка не тільки поділена на сегменти, а відігнута верхівка листка має фігурний край: тепер конфігурацію країв листка свідомо робили несиметричною, а опуклу центральну жилку замінювали на жолобчасті прорізи, які імітували природне жилкування листка (іл. 3.96, 3.97). Водночас не повністю зникають і стилізовані форми аканта, які, втім, не наслідують маньєристичних форм його зображення, а радше є маргіналіями акантових форм, поширених у добу Бароко. Прикладом таких нетипових зображень аканта є капітелі намісного ярусу в іконостасі 1732 р. у Спасо-Преображенській церкві с. Великі Сорочинці (іл. 3.98), у якому листя аканта має форму вузьких довгих стрічок і тільки відігнутий кінчик кожного другого листка із зубчастим краєм.

Орнаментальний пояс із поставлених вертикально *верхніх частин акантового листка* в античній архітектурі використовувався для оздоблення карнизів із кіматієм. Ця схема декорації була перенесена й до іконостаса, де карнизи також мали вигнуту нижню частину, яка, втім, була довільного профілю і не відтворювала класичного кіматію. Такими орнаментальними поясами прикрашали й інші поверхні іконостаса, наприклад, архівольт чи обрамлення ікон.

Рисунок верхньої частини листка в іконостасах XVII ст. надзвичайно різноманітний і не пов'язаний з формами, виробленими для зображення повного акантового листка, водночас у в одному іконостасі карнизи кожного

ярусу часто оздоблювалися акантом різного абрису, що додавало загальної варіативності його формам у одній пам’ятці. За способом декорації карнизів акантовим листком можна вирізнити кілька основних композиційних схем. Найпростішим варіантом було послідовне вміщення листя ідентичного рисунку на всю задану довжину карниза. Тут маємо численні форми листка, загальною рисою яких є трипелюсткове завершення із довшим центральним кінчиком, часто загостреним. Листя могло стояти вертикально (іл. 3.99–3.102) або під нахилом (іл. 3.103, 3.104). Самі за композицією орнаментальні пояси могли складатися з листя складнішого рисунку (іл. 3.105), іноді трансформованого майже до повної втрати зв’язку з рослинним джерелом (іл. 3.106, 3.107).

Складнішим варіантом композиції було чергування верхівок листків двох різних форм (іл. 3.108). Сюди ж можна віднести також орнаментальні пояси, де мотив аканта комбінували з нерослинними мотивами (іл. 3.109) або іншими флоральними формами: наприклад, у іконостасі 1663 р. Микільського Військового собору листок аканта чергувався із шестипелюстковою квіткою.

Найбільш складними та стилізованими були орнаментальні пояси, в яких акантове листя розміщувалося нібито в два ряди, в такий спосіб, щоб у проміжках між переднім рядом листків виглядали верхівки листків заднього ряду. Серед таких орнаментальних поясів можна віднайти типові для оздоблення карнизів зображення аканта (іл. 3.110), а також пояси, де він настільки стилізований, що радше позначає мотив аканта, ніж відтворює його традиційні варіанти. Такі форми аканта складно інтерпретувати без урахування всієї картини його розмаїття на карнизах (іл. 3.111–3.115).

Від початку XVIII ст. акант на карнизах набуває псевдореалістичного трактування, водночас майже уніфікується його рисунок: верхівка листка склада-ється з трьох сегментів, кожний із яких має зубчастий чи фестончатий край, центральна жилка часто прорізається наскрізною. Ця форма акантового листя набуває найбільшого поширення в декорі карнизів іконостасів першої

половини XVIII ст. (іл. 3.116, 3.117). Рідкісними відхиленнями від цієї схеми можна вважати спроби зображувати такий тип листя під кутом (іл. 3.118).

*Зображення у профіль пластично вигнутого акантового листка із закрученим кінчиком.* Як уже зазначено вище, поширення мотиву аканта в різьбленому декорі іконостаса як самостійного орнаментального мотиву, не пов'язаного з елементами класичного ордеру, відбувається ще до XVII ст. Це стосується і профільного зображення акантового листка, з якого формували обрамлення, орнаментальні бордюри, розетки. Від XVII ст. його значення в декорації іконостасів розширюється. Від цього часу маємо приклади, де зображений у профіль акантовий листок прикрашає архітектурні елементи іконостаса, зокрема бічні поверхні консолей.

Тоді ж на нього покладають композиційно-конструктивні завдання, вміщуючи як опори-підставки для живописних зображень або формуючи з нього завершення царських врат. Позиціонування профільного акантового листка зумовлювало міру декоративності його форми від спрощених, умовних, до значно ускладнених, розвинених конфігурацій, хоча загалом для нього властивий S-подібний абрис. На відміну від рисунка такого листка в класичному мистецтві, де він мав загнуті, однак не закручені у спіраль верхівку й черешок, у декорі іконостасів XVII ст. ці частини листка незмінно переходять у спіральну закрутку.

Почнемо розгляд форм аканта цього типу з його варіантів у складі орнаментальних композицій і обрамлень. У різьбленому декорі іконостасів XVII ст. з профільного акантового листя часто формували розетки трикутної форми, якими прикрашали обрамлення ікон. Рисунок листя в таких розетках гранично простий і одноманітний протягом усього століття (іл. 3.119). Більше розмаїття можна бачити в абрисах аканта, яким оздоблювалися фігурні краї маньєристичних із рольверками картушів, що в XVII ст. обрамлювали горішні ікони. Окрім поширених, украй спрощених форм листка, подібних до наведеного вище прикладу, тут трапляється і більш

динамічне і вишукане за рисунком листя, хоча і абстрактне, без будь-якого натуралізму (іл. 3.120).

У типологічному сенсі певною мірою стандартним є також рисунок профільного акантового листя на бічних площинах консолі, оскільки його вміщення там було результатом безпосереднього копіювання античного принципу декорації цієї архітектурної деталі. Як і в класичних зразках, центральна жилка листка проходила по ребру консолі, а листкова пластинка поділяли на кілька сегментів близького розміру і з фігурним краєм (іл. 3.121, 4.122).

Відходом від цієї схеми і прикладом вільної імпровізації звичної форми профільного листка є виконання одного з його сегментів значно збільшеним за інші. Збільшений сегмент ретельно моделювали, так що він ставав схожим на окремий фронтальний акантовий листок, водночас інші частини листка зменшували майже до непомітності (іл. 3.123). У XVIII ст. цю схему використовують і далі, однак, оскільки тоді повністю зникають ознаки інших сегментів листка, які б вказували на його профільне зображення, а залишається лише один фронтальний листок, немає необхідності подальшого його розгляду в цій типологічній групі.

Багато інтерпретацій профільного акантового листка спостерігаємо в декорі царських врат XVII ст. Того часу ажурно різьблені стулки часто обрамлювали по верхньому краю парою S-подібних волют, що під кутом підіймалися з боків до центру. Спорідненість форм волюти й акантового листка створювала численні контамінації цих двох мотивів, де листок не тільки прикрашав волюту, а ставав її природним продовженням або й зовсім витісняв, зберігаючи зв’язок із волютою лише S-подібною формою та закрутками на кінцях.

Провідна декоративна роль акантового листка в завершенні врат і його значні розміри, порівняно з іншою рослинною орнаментикою на вратах, зумовили особливу увагу майстрів до моделювання його форми. Найпростіші варіанти мають опуклий по еліпсоїдній кривій вигин центральної жилки,

водночас або черешок, або верхівка листка закручені в спіраль. Сама ж листкова пластинка розділена на два-три сегменти, кожний з яких має трипелюстковий край (іл. 3.124). Вишуканіші форми такого листка оздоблювалися намистинами, кожний із сегментів — пластично вигнутий (іл. 3.125). Трапляється чимало фантастичних інтерпретацій листка, які, окрім загального S-подібного абрису, нічим не пов'язані зі звичними його формами (іл. 3.126–3.128). Для зображення профільного листя у XVIII ст. властиве псевдонатуралістичне трактування, хоча мотив спіральної закрутки черешка все ще може зберігатися (іл. 3.129).

Найскладніший і водночас найвишуканіший рисунок мали парні профільні акантові листки, які встановлювалися у XVII ст. у іконостасах Західної України обабіч центральної горішньої ікони та слугували одночасно декором і опорою для живописних постатей предстоячих. Як і в розглянутих вище зображеннях на царських вратах, листя аканта в завершенні іконостаса часто поєднували з іншим орнаментальним мотивом — мушлею, примхливі вигини якої ніби імітували пластику профільного акантового листка, хоча самий листок міг бути доволі простої форми й зображений не в профіль, а фронтально, як, наприклад, у іконостасі Михайлівської церкви с. Воля Висоцька на Львівщині.

Власне, акантове листя наявне в іконостасі П'ятницької церкви Львова, де його загальна форма вибудувана по S-подібній кривій, однак черешок листка загорнуто не в спіраль, а в петлю (іл. 3.130). Тут центральну жилку прикра-на сегменти, кінці яких також спірально закручуються. Листок настільки стилізований, що мало скидається на рослинну форму. Не менш видозмінена пара листків установлена в завершенні іконостаса собору Св. Йоана Предтечі в Перемишлі (іл. 3.131) і в іконостасі Вознесенської церкви с. Волиця-Деревлянська. Тут складний рисунок листя, обсипаного намистинами різного діаметра, навіть породжує відчуття надмірної красивості модельованої форми, що не має нічого спільного з флоральним прототипом. Подальший розгляд профільних форм аканта, локалізованих у

цій частині іконостаса у XVIII ст., неможливий, оскільки того часу замість аканта функцію опертя для постатей предстоячих виконує композиція із «жмута» листя.

Щодо іконостасів Центральної України, то в XVII ст. розміщення двох великих за розміром акантових листків обабіч центральної горішньої ікони, очевидно, не набуло поширення. У відомих пам'ятках таку ікону обрамлює картуш, декорований складним переплетінням різноманітних орнаментальних мотивів. Поодинокі приклади застосування цього прийому спостерігаються тут уже у XVIII ст., водночас листок має зовсім іншу пластику і є лише декором без жодного конструктивного навантаження. За формою він радше подібний до вузької стрічки орнаментального пояса чи орнаментованої волюти, ніж до листка (іл. 3.132).

Розглянувши основні форми зображень окремого акантового листка, перейдемо до орнаментальних композицій, створених із використанням пагона аканта. Розроблений ще в античний час тип стрічкової композиції з хвилясто вигнутого пагона аканта, покритого листям, із якого виростають спірально закручені галузки й закінчуються стилізованою квіткою аканта чи розеткою, у європейському орнаментальному мистецтві доби Ренесансу відтворюється з близькою до прототипу точністю.

Орнаментальний репертуар українських іконостасів XVII ст. також містить *композиції з хвилясто вигнутого пагона аканта*, однак типологічно і композиційно вони суттєво перероблені. Основною типологічною відмінністю від еллініcтичного зразка є відсутність розетки в центрі спіральної закрутки галузки та загальне спрощення рисунка. Локалізація в іконостасі довгих орнаментальних поясів із хвилястого пагона аканта вкрай обмежена: вона трапляється на обрамленнях ікон або на лутках іконних ніш, як, наприклад, у іконостасі кінця XVII ст. церкви Різдва Богородиці с. Дворічний Кут на Харківщині. У XVIII ст., окрім зазначених площин, такий орнамент застосовують для оздоблення фустів півколон і пілястрів (іл. 3.133). Водночас, коли пагоном аканта декорували фуст колони, його

ніби обкручували навколо умовної опори, що утворювало новий тип композиції, втім, генетично пов'язаний із описаним вище (іл. 3.134). Хвилясто вигнутий пагін аканта в XVIII ст. також стверджується в декорації царських врат, водночас спірально закручені галузки тут закінчуються картушами з іконами (іл. 3.135).

Улюбленим варіантом орнаментації стулок врат можна назвати композицію з двох плавно вигнутих пагонів аканта, розміщених як зустрічні синусоїди та стягнутих у місцях стику обручем (іл. 3.136) або декорованих там розеткою. Нерідко з такою композиційною схемою поєднували й мотив чаші або вазона (іл. 3.137).

Окрім розглянутих композиційних схем, для іконостасів XVII ст. також характерним було використання фрагментів цього орнаменту. Як самостійна композиція використовувався рапорт на два вигини пагона. Його кінці закручуються у спіраль, а всьому фрагменту надається S-подібний рисунок. Таким декором оздоблювали короткі ділянки фриза, здебільшого під апостольськими іконами (іл. 3.138). Частіше трапляється композиція з двох таких дзеркально відображених пагонів аканта, якими прикрашали поверхні над намісними іконами (іл. 3.139) або фриз над ними. Місце з'єднання двох пагонів іноді прикрашалося розеткою у вигляді п'ятипелюсткової квітки, як у іконостасі XVII ст. у скиті Крупицько-Батуринського монастиря на Чернігівщині. Композиція з двох дзеркально зображених пагонів у декорації фриза, вміщена під намісними іконами, спостерігається і в першій половині XVIII ст. (іл. 3.140).

Як самостійний тип орнаменту слід розглядати й *композицію із спірально закрученої галузки аканта,* з якої виростають спрямовані до центра невеликі листочки. Приклади декорування іконостасів таким типом композиції трапляються в останньому десятилітті XVII — на початку XVIII ст., коли ця схема використовувалася як базовий елемент орнаменту, з повторювання якого набиралося ажурне тло іконостаса (іл. 3.141, 3.142).

Окремій спірально закрученій галузці, однак уже значно збільшеній у масштабі, відведено помітну декоративну роль в оздобленні площин іконостасів XVIII ст. Наприклад, пару великих спіральних галузок зображували обабіч порталу царських врат (іл. 3.143) або нею прикрашали близькі за локалізацією ділянки по обидва боки центральної ікони празникового ярусу, або вона виконувала роль орнаментальних крил, якими прикрасили боки іконостаса, як у Миколаївській церкві Бучача.

*Композиції із «жмута» акантового листя, перехопленого короною чи обручем,* у декорі українських іконостасів доволі пізнє явище, відоме за пам'ятками XVIII ст. Генетично ця композиція пов'язується з орнаментами стародруків останньої чверті XVI ст., зокрема герб Івана Федорова містить кілька варіантів обручів, якими стягнено пагони аканта. Цей прийом перейшов і в орнаментацію царських врат XVII ст., хоча там короною стягували не акант, а вигнуті виноградні лози, як, наприклад, на вратах Покровської церкви с. Седнів на Чернігівщині. Лише у XVIII ст. обруч, що стягує пагони чи листя аканта, виокремлюється в самостійну композицію. Нею прикрашають площини між іконами намісного ярусу (іл. 3.144), портали царських врат і дияконських дверей (іл. 3.145, 3.146). Характерною ознакою такої композиції є заміна корони чи обруча, які колись з'єднували листя в жмут, на пояс, утворений із відігнутих акантових листочків, прикрашений по верхньому краю низкою намистин. Листочки також могли інтерпретувати як пелюстки.

Останньою розглянемо *композицію з акантового листя, яке, переплітаючись, утворювало нескінченний візерунок на кшталт арабески.* Композиція цього типу формувалася з вільно вигнутих пагонів із відігнутим у різних напрямках пластичним листям, яке разом утворювало складну за малюнком, щільну (що майже не залишала видимих частин тла) або напівпрозору орнаментальну сітку. Завдяки тому, що вона не мала чіткої структурної організації, її було легко адаптувати для заповнення площин будь-якого розміру та конфігурації. Залежно від щільності переплетення

такий декор міг складатися із зображення або повного акантового листя, або лише з його верхівок (іл. 3.147–3.150).

Такий тип композиції відомий в оздобленні іконостасів Центральної України від 1660-х років. Брак відомостей про пластичне опорядження раніших пам'яток цього регіону не дає можливості визначити час появи означеної схеми серед їх орнаментального репертуару. Можливо лише фіксувати, що вже в другій половині XVII ст. така декорація часто заповнює площини в центральній частині іконостасного фасаду: на царських вратах і порталах, а також на трикутних поверхнях над арковими прорізами іконних обрамлень. У подальшому інтерес до нескінченних візерунків із акантового листя лише зростав, і в XVIII ст. з'явилися іконостаси, в оздобленні яких описаний варіант композиції переважав, прикладом чого є іконостаси Миколаївської церкви с. Свірж на Сумщині та Преображенської церкви м. Стародуба (тепер РФ).

Орнамент цього типу не можна назвати характерним для пам'яток Західної України. Хоча нескінченні візерунки з акантового листя з'являються там у XVIII ст., вони не набувають розвитку. Такими композиціями прикрашають лише окремі площини другорядного значення, наприклад, над дияконськими дверима, як у іконостасі Миколаївської церкви Бучача.

Підсумовуючи, зазначимо, що поліморфізм аканта в орнаментації іконостасів XVII ст. зумовлювався тим, що з архітектурного декору зразу запозичувалися численні, вже трансформовані його варіанти, які далі розвивалися відповідно до властивої маньєризму концепції викривлення природних форм. Водночас створенню широкої палітри форм — від упізнаваних до вкрай стилізованих, які тільки позначали цей мотив, — сприяла семантична нейтральність аканта. Саме вона дозволяла застосовувати до аканта максимум творчої інтерпретації, а форми, що генерувалися, не обов'язково мали чітко ідентифікуватися, що було неможливо при зображенні, наприклад, такого значущого мотиву, як лоза.

Наприкінці XVII ст., коли маньєристичні інтерпретації аканта в іконостасах витісняються бароковими формами, відбувається уніфікація його рисунка. Відтепер зображення аканта стають натуралістичні, що властиво орнаментальним мотивам із семантичним навантаженням.

***Квіткові та плодові мотиви.*** Важливою частиною репертуару флорального декору іконостасів XVII–XVIII ст. є квіткові та плодові мотиви, що є складовими частинами орнаментальних композицій або самостійними декоративними елементами. У літературі ці елементи декору узагальнено визначають як зображення екзотичної та місцевої флори. При детальнішому розгляді рослинної орнаментики іконостасів думки дослідників щодо її репертуару розходяться. Найчастіше з квітів згадується зображення троянди, лілії та соняшника, з плодів — гранат.

Перелік інших мотивів, які називають у декорі іконостасів XVII–XVIII ст., — доволі значний і змінюється від пам’ятки до пам’ятки: це квіти гібіскуса, мальви, ромашки, тюльпана, гвоздики, мака; серед плодів — яблуко, інжир, груша, горіх у розкритих чашолистках, лимон і т. ін. Проте таке розмаїття квіткових і плодових мотивів не завжди відображає дійсний склад декору іконостасів, хоча він справді був неоднаковим і міг варіюватися в кожному окремому випадку. Значна стилізація, а також різноманітні варіанти форм одного мотиву часто складні в розпізнанні й стають причиною різного найменування в публікаціях, що призводить до плутанини в осмисленні програмного складу іконостасного декору. Тож перейдімо до розгляду окремих квіткових і плодових мотивів, групування їх у хронологічні й типологічні ряди та визначення постійного репертуару в орнаментиці іконостасів.

Розглядаючи програмний склад рослинного декору іконостасів у досліджуваний період, спостерігаємо поступове збільшення частки квітково-плодової орнаментики протягом XVII ст., максимум якої припадає на останню чверть XVII — першу половину XVIII ст. Слід сказати, що використання квітково-плодового декору в оформленні іконостасів відоме й

раніше XVII ст. Збереглося кілька прикладів вміщення квіткових розеток у оздоблення царських врат середини — другої половини XVI ст.: врата із церкви с. Домажир, с. Воля Добростанська, с. Бусовиська на Львівщині, із с. Радруж (сучасна Польща). Вірогідно, квітково-плодова орнаментика використовувалася і на інших ділянках тогочасних іконостасів. Це можна припустити з огляду на різьблене обрамлення групи ікон із с. Долина, а також із Коломиї та Снятина. Зокрема, обрамлення ікон предстоячих Богородиці та Йоана Богослова із с. Долина другої половини XVI ст. містять зображення пінієвих шишок і стилізованих плодів, облямованих листям. І хоча ці пам'ятки мають балканське походження [330, с. 260], неможливо заперечувати їх певного впливу на місцеву традицію орнаментації іконостасів. Утім, властива балканським пам'яткам пластика та рисунок декору не набувають поширення в оздобленні українських іконостасів XVII ст. Натомість у їх опорядженні з'являються такі характерні для маньєристичної орнаментики флоральні композиції, як гірлянди, букети, розетки, скомпоновані з переплетіння квітів, листя і плодів.

Уже зазначалося, що в українському мистецтві від середини XVI ст. «класичні рослинні орнаменти, своєрідно перетлумачені або в чистому вигляді, панують у житловій, палацовій, культовій та оборонній архітектурі, в різьбленні, в інтер'єрах, в іконостасах, на кіотах, у виробах золотарства і ливарництва, в оздобленні рукописних і друкованих книг, гаптуванні і вишивці» [191, с. 147]. Водночас подібність композицій не завжди означала однаковий малюнок мотивів, які вміщено до них, як це можна зауважити, порівнюючи, наприклад, зображення в книжковій графіці й скульптурному декорі. Необхідність об'ємного моделювання мотивів у окремих випадках вимагала застосування інших стилізованих форм, ніж ті, що були прийнятні в двовимірних зображеннях. Оскільки проблема походження орнаментальних композицій для декоративного різьблення українських іконостасів XVII ст. не входить до завдання цієї роботи, зазначимо лише, що, крім гравюри, яку традиційно вважають основним джерелом запозичення орнаментики для

оздоблення іконостасів, важливим чинником був також архітектурний декор. Зрештою, не можна оминути живопис як джерело взірців орнаментальних композицій. У західноєвропейському живопису та мініатюрі XVI–XVII ст. тема квітково-плодових гірлянд, які виконували переважно функцію обрамлення, була надзвичайно поширеною. Гірлянди також ставали прообразами для формування композицій, якими оздоблювали іконостаси [111, с. 652–655]. Різні першоджерела орнаментальних зразків, вірогідно, і стали однією з причин ствердження в іконостасному різьбленні численних інтерпретацій для зображення одного мотиву.

Таким чином, специфіка квітково-плодової орнаментики іконостаса XVII–XVIII ст. визначається, з одного боку, різноманітністю мотивів і одночасно численністю пластичних форм, з іншого — неоднозначністю ідентифікації, що потребує спеціального підходу при класифікації. І тут варто згадати, що лише окремі флоральні мотиви в християнській системі символів наділялися сакральним змістом і саме завдяки цьому набули поширення в релігійному мистецтві. Наприклад, особливо часто трапляються зображення троянди й лілії, які є загальновідомими символами Богородиці й навіть її епітетами [460, с. 82]. Так само гранат є емблемою воскресіння, страждання Спасителя та мучеників [111, с. 656]. Тому наголосимо: визначаючи серед іконостасного декору видову належність квітки чи плоду, ми керуємося існуванням у християнстві смислових паралелей до них. Отже, йтиметься про мотиви троянди, лілії, гвоздики, інжиру, а не, наприклад, про гібіскус (китайську троянду) або мальву, ірис, волошку, грушу, які своїми формами можуть нагадувати названу вище групу мотивів, однак спеціального символічного значення в християнській традиції не мають.

Переходячи до типологічного аналізу квітково-плодової орнаментики іконостасів, зазначимо, що він буде здійснюватися в два етапи: насамперед розглядатимуться варіанти стилістичної інтерпретації окремих флоральних мотивів, а згодом — складені з них композиції.

***Квіткові мотиви.*** Визначення видової належності мотивів цієї групи здебільшого становить значні труднощі. Як і розглянутий раніше акантовий листок, зображення квітки одного виду зазвичай мало численні варіанти: від тих, чия форма близька до природної та легко впізнавана, до значно стилізованих, ідентифікувати які можливо, лише враховуючи всю палітру їх конфігурацій. У окремих випадках визначення мотиву можливе лише за розміщенням у іконостасі чи за місцем у самій орнаментальній композиції.

*Троянда («ружа»)* — найпоширеніший мотив серед квіткового декору іконостасів XVII–XVIII ст. Ранні зображення троянд у декорі іконостасів слід пов'язувати з таким характерним елементом декорації, як розетка. Як показали наведені вище приклади, квіткові розетки вміщували на царських вратах іконостасів уже в другій половині XVI ст. Не можна стверджувати, що чотири-, п'яти- чи шестипелюсткові розетки, якими в той час прикрашали кути обрамлень або акцентували центр орнаментальної стрічки, розуміли як образ певної квітки. Однак на царських вратах першої половини — середини XVII ст. різьблені розетки в багатьох випадках уже цілком упевнено можна розрізняти саме як зображення троянд, а не умовної розквітлої квітки або симетрично й радіально скомпонованого листя аканта. У цей період трояндами, виконаними в техніці низького рельєфу, оздоблюються середохрестя хрестоподібних орнаментальних мотивів, уміщених між іконами царських врат. Серед таких зображень зазвичай спостерігаємо найпростішу форму квітки троянди — п'ятипелюсткову (а також чотири- і шестипелюсткову) із великою серцевиною, рисунок якої подібний до квітки шипшини. Троянди такої форми розміщували також і на стовпчиках царських врат першої половини XVII ст. (іл. 3.151).

Розетками в середохресті орнаментів зображувалися і складніші за рисунком троянди, показані з одним чи кількома рядами фігурно вирізаних пелюсток та іноді з оторочкою з чашолистків — композиційний прийом, поширений у геральдиці (іл. 3.152, 3.153). Зображення троянди з чашолистками спостерігаємо на антаблементі апостольського ярусу

(іл. 3.154), ними також позначали центр архівольта арки в нішах апостольських ікон, як, наприклад, у іконостасі Преображенської церкви с. Зарудці Жовківського району, горішня частина якого належить до XVII ст.

У другій половині XVII ст. з архітектурного декору до іконостаса запозичують традицію прикрашати трьома великими, об'ємно різаними розетками інтрадос аркового прорізу, передусім царських врат і дияконських дверей. Якщо ікони намісного та апостольського ярусів були заглиблені в ніші аркової форми, інтрадоси арки прикрашалися за таким самим принципом. У низці випадків можливо інтерпретувати ці розетки як стилізовані зображення троянд завдяки відтворенню характерної для цієї квітки пластики. Наприклад, стилізованою трояндою є розетка з іконостаса церкви Різдва Богородиці с. Дворічний Кут на Харківщині: два ряди пелюсток із хвилястим краєм зібрано в чашоподібну форму, а середину утворено з пелюсток, складених у конусоподібний пуп'янок, прорізаний вертикальними борознами (іл. 3.155). Схожі за формою троянди, проте без пуп'янка в центрі, прикрашали арки ніш над апостольськими іконами в іконостасі другої половини XVII ст. Троїцького собору Густинського монастиря.

Окрім арок, у другій половині XVII ст. трояндами могли оздоблювати й середину високого цоколю колон апостольського ярусу, як це було, наприклад, у іконостасі Михайлівської церкви с. Бездрик на Сумщині. Тут великі розкриті троянди (без пуп'янка) мали два ряди загнутих усередину пелюсток. Розкрита троянда з одним чи двома рядами пелюсток часто фігурувала як центральна квітка в гірляндах, якими прикрашали різні ділянки фасаду іконостаса. Загалом, для декору іконостасів XVII ст. не характерне розмаїття форм троянд.

У наступному столітті ситуація істотно змінюється. Уже в перших десятиліттях XVIII ст. розробляється багато варіантів інтерпретації цієї квітки, які використовуються одночасно для декорування площини іконостаса. Частина новоутворених форм була результатом трансформації

тих зображень троянд, що були поширені у XVII ст. Зокрема, розвивається кілька варіантів форм троянди з нерозкритим пуп'янком у центрі, що походить від описаного вище типу квітки з іконостаса с. Дворічний Кут. Наприклад, у троянди залишається лише один ряд із складених у чашу пелюсток із фестончастим краєм, а конусоподібний пуп'янок отримує спірально закручені борозни (іл. 3.156).

Близьким варіантом є троянда, в якої зовнішній ряд пелюсток більше розкритий, а їхні кінці не загинаються всередину (іл. 3.157). Трапляються квітки, у яких зовнішній ряд пелюсток навіть відігнутий назовні (іл. 3.158). Ще одним варіантом такого типу троянди є квітка з детальніше модельованим нерозкритим пуп'янком у центрі: він має півсферичну форму, по якій ретельно прорізано зовнішні пелюстки з фігурним краєм (іл. 3.159). До прообразу троянди XVII ст. також дуже близькою є троянда з двома рядами заокруглених пелюсток і м'яко заокругленим пуп'янком (іл. 3.160).

У декорі XVIII ст. було використано і форму повністю розкритої троянди (тобто без пуп'янка), також розроблену ще в попередньому столітті. Щоправда, вона стала основою для меншої кількості нових форм. Так, залишається незмінною композиція квітки з двох рядів загнутих до центру пелюсток, які тепер мають не тільки закруглений, а й трохи хвилястий край (троянди на порталі царських врат іконостаса Миколаївської церкви в Бучачі). Іноді внутрішні пелюстки набувають загостреного абрису (іл. 3.161).

Від початку XVIII ст. відомий надзвичайно стилізований рідкісний варіант троянди, виконаний як закручена у спіраль стрічка (іл. 3.162). У деталізованих зображеннях такої інтерпретації — очевидне тяжіння до реалістичного трактування не повністю розкритої троянди (іл. 3.163). Наприклад, саме так трактовані троянди на гірляндах іконостаса 1710-х років Троїцької церкви в с. Пакуль на Чернігівщині. Ця форма до середини XVIII ст. стає найбільш популярною і поступово витісняє інші варіанти зображення троянд. Наприклад, у іконостасі Софійського собору в Києві такі троянди домінують (іл. 3.164).

Ще одним рідкісним варіантом троянди в іконостасі, яких віднаходимо лише поодинокі приклади, є квітка з великою серцевиною, оточена кількома рядами дрібних заокруглених пелюсток (іл. 3.165). Введення до іконостасного декору троянди такої форми, вочевидь, є спробою відтворення у різьбленні зображень, поширених у іконопису і гравюрах XVIII ст.

*Лілія («крин»).* Розгляд цього орнаментального мотиву слід починати з його розміщення в іконостасі, оскільки саме воно є ключем для ідентифікації квітки. У першій половині — середині XVII ст. центр високого цоколю колон у намісному і апостольському ярусі часто прикрашався буколом в обрамленні окуттєвого орнаменту. Однак уже в останній чверті XVII ст. на цьому місці незмінно — велика, об'ємно різьблена квітка. Цей спосіб декорування іконостасних колон зберігається протягом першої половини XVIII ст. Прийнято вважати, що квітка на цоколі — зображення лілії [111, с. 657], або «крина» (за її давньослов'янською назвою, від грец. κρίνον — «лілія»). Під «крином» в українській культурі XVII–XVIII ст. розуміли багаторічну цибулинну рослину родини лілійних (Lilium). Наприклад, в книзі «Огородок Маріи Богородицы» (1676) Антонія Радивиловського на гравюрі титульного аркуша зображений Христос у саду серед розквітлих лілій, а над ним на розгорнутому сувої напис «Сниде брат мой в вертоград свой, собирати крины» (Пісн. 6:1). Закріплене традицією розміщення лілії в іконостасі дозволяє об'єднати в одну групу її надзвичайно різноманітні за формою квіти, багато з яких настільки стилізовані, що набувають образів фантастичної флори.

Серед розмаїття зображень мотиву лілії, які спостерігаємо в пам'ятках XVII ст., впевнено можна вирізнити композиційний архетип, який став джерелом для розвитку інших форм. Отож найбільш ранній тип лілії складався із зовнішнього ряду розкритих коротких пелюсток із заокругленим чи зубчастим краєм. Серцевина утворювалася з великого, цілісного, півсферичного пуп'янка, який біля основи оперізувався низкою намистин — улюбленим елементом маньєристичного декору. Поверхню пуп'янка

зазвичай оздоблювали прорізаними борознами, що радіально розходилися із центра верхівки, імітуючи складені пелюстки, або покривали хвилястими лініями, моделюючи фігурні краї (іл. 3.166, 3.167). Тут очевидний початковий етап формування пластики квітки, серцевина якої ще схожа на букол, незважаючи на спроби її пластичного оформлення. Слід сказати, що квітка такої форми перш ніж з'явитися в іконостасному різьбленні в другій половині XVII ст., ще на початку XVII ст. трапляється в українській гравюрі. Наприклад, на титулі «Євангелія учительного» (Крилос, 1606) нею увінчано архітектурну арку [191, с. 32, іл. 20].

У межах цієї композиційної схеми розробляється два типи квітки, головні відмінності яких полягають у особливостях трактування серцевини. На відміну від описаного архетипу, їхні пуп'янки уже не є цілісним елементом, декорованим по поверхні — об'єм формується з ажурно прорізаних чотирьох (рідше трьох) пелюсток. Саме за способом компонування пуп'янка з пелюсток можна розрізнити типи зображень лілії та водночас ідентифікувати її як таку в різьбленому декорі іконостасів не тільки XVII, а й XVIII ст. Рисунок і пластика зовнішнього ряду пелюсток, а також намистини навколо пуп'янка в цьому сенсі є другорядними деталями, на що вказує їх відсутність у багатьох випадках у моделюванні квітки лілії впродовж XVII–XVIII ст. З огляду на це поминемо їх докладний опис і зосередимося на особливостях трактування серцевини мотиву лілії.

Першим розглянемо тип квітки, в якому об'єм пуп'янка утворювався з чотирьох пелюсток, поставлених по колу в легкому нахилі до центру, але їхні фігурно окреслені верхівки не з'єднувалися. Якщо пелюстки в такому пуп'янку були достатньо зближені, простір між ними утворював рівнокінцевий (андріївський) хрест (іл. 3.168). Утім, траплялися лілії, в яких серцевинні пелюстки виконували значно розкритими й цей ефект зникав (іл. 3.169). У рідкісних випадках пуп'янок лілії цього типу складався з трьох пелюсток, які між собою з'єднувалися краями і сходилися в одній точці на верхівці, утворюючи півсферичний об'єм (іл. 3.170).

Другий тип слід вважати одним із найпоширеніших образів лілії в іконостасному різьбленні XVII ст. Тут серцевина формувалася чотирьма пелюстками із фігурним краєм, які на верхівці пуп'янка прилягали до вміщеної там невеликої чотири/п'ятипелюсткової квітки (іл. 3.171). Місце кріплення пуп'янка зазвичай охоплювала низка намистин, яка часто замінювала зовнішній ряд пелюсток. Лілії такої форми прикрашали колони іконостаса Успенського собору Єлецького монастиря, Георгіївського собору Видубицького монастиря, Михайлівської церкви с. Бездрик та ін. Цей тип квітки також став основою для формування складнішої за рисунком лілії, яку зображували як пуп'янок, навколо якого розміщували зовнішній ряд пелюсток, зібраних у чашоподібну форму (іл. 3.172).

Наприкінці XVII ст. мотив лілії також запроваджують у декорування царських врат. Однак, на відміну від квітки на цоколі іконостасних колон, мотиви на вратах значно менші за розміром, що привело до спрощень у їх моделюванні: півсферичний пуп'янок знову стає цілісним елементом, а щоб окреслити пелюстки, на його поверхні прорізають рівнокінцевий хрест. Намистини зникають, водночас лілія зберігає зовнішній ряд коротких пелюсток. Прикладом цього варіанта в оздобленні є стулки царських врат Спасо-Преображенського собору в Путивлі. Така форма квітки стає ще одним композиційним типом, який часто використовується в наступному столітті. Нею прикрашають царські врата (іл. 3.173), а також інші ділянки іконостаса, наприклад, антаблемент (іл. 3.174).

У XVIII ст. зображення лілії на цоколі колон здебільшого зберігають характерну будову з півсферичного, три- чи чотиридольного пуп'янка, оточеного кільцем із розквітлих пелюсток. Однак тепер пелюстки в пуп'янка трактуються як маленькі акантові листочки. Їх часто розміщують під нахилом, і на верхівці вони сходяться у невелику намистину, яка замінює маленьку квітку, що містилася там у XVII ст. (іл. 3.175). Рідкісним проявом архаїзму при моделюванні цього типу лілії є збереження намистин навколо її пуп'янка (іл. 3.176).

Надмірна складність форми не була властива для образу лілії в добу Бароко. В окремих випадках спостерігається навіть свідоме спрощення її форм, що майже позбавляло лілію власного образу, перетворюючи її на частину навколишньої листяної декорації. Це відбувалося, коли лілія зображувалася без зовнішнього ряду пелюсток, а пелюстки пуп'янка трактувалися як маленькі акантові листочки. Якщо таку квітку розміщували в центрі розведених урізнобіч розлогих акантових листків, мотив лілії нагадував нерозквітлу верхівку акантового куща (іл. 3.177). Лише традиційне розміщення на колоні дозволяє виокремити цей елемент як квітку та інтерпретувати її як зображення лілії.

Окрім описаних прикладів, у різьбленні іконостасів XVIII ст. є унікальні за рисунком квіти, що стоять осторонь від усієї традиції їх пластичного вирішення. Так, лише за розміщенням на цоколі колони слід ідентифікувати як лілію квітку, складену із шести округлих пелюсток і великої серцевини, виконаної як сукупність округлих зерен (іл. 3.178). Так само за лілію маємо визнати дзвоноподібної форми квітку із зубчастими краями відігнутих пелюсток і чотиридольною серцевиною, що містилася на цоколі колони Успенського собору Києво-Печерської лаври. Не менш рідкісним є зображення лілії, форми якої з усією очевидністю відтворюють близький до природного рисунок (іл. 3.179).

*Соняшник.* Як елемент флорального декору іконостаса соняшник відомий наприкінці XVII ст. і стає особливо популярним у першій половині XVIII ст. Серед інших квіткових мотивів зображення квітки соняшника, вочевидь, є найбільш простим для визначення. У фронтальному зображенні велике опукле квітколоже соняшника обрамлюють численні відігнуті пелюстки, поставлені в один чи два ряди. Їхню форма часто повторювала природну, тобто різалися короткі видовжені пелюстки із загостреним краєм або вони мали округлу форму і трохи ребристу верхівку (іл. 3.180). У спрощених варіантах пелюстки об'єднували в чашоподібну форму з хвилястим краєм (іл. 3.181). Трапляються квітки, в яких властиві соняшнику

прості пелюстки замінюються на химерніші, фантастичніші, які повторювали рисунок верхівки акантового листка. Плоди-насіння на квітколожі зазвичай мали вигляд опуклих ромбів чи квадратів, якщо ж квітколоже було невеликого діаметра, воно прорізалося частими перехресними борознами, від чого серцевина набувала вигляду сітчастої поверхні (іл. 3.182). Фронтальні квітки соняшника часто залучалися до орнаментації царських врат, де вони були частиною рослинної композиції, разом із акантовим листям, виноградними гронами та іншими квітами. Як декоративний акцент велику квітку соняшника вміщували над царськими вратами чи дияконськими дверима (іл. 3.183). Соняшник є улюбленим центральним мотивом для різноманітних квітково-плодових розеток, якими оздоблювали площини іконостаса (іл. 3.184) або прикрашали царські врата.

У орнаментації царських врат трапляється також квітка соняшника, подана в тричвертному повороті (іл. 3.185) чи в профіль. У останньому випадку квітколоже зображувалося виразно опуклим, а пелюстки — відігнутими чи навпаки — піднятими та притиснутими до нього (іл. 3.186, 3.187).

*Тюльпан.* Ця квітка не часто спостерігається в декорі іконостасів, і можна навести лише поодинокі приклади її побутування. Зауважимо, що квітку з трьох загострених пелюстків, складених у дзвоноподібну форму ми схильні інтерпретувати, як тюльпан, а не як лілію, спираючись на традицію, що ствердилася в іконостасному різьбленні: саме так зображували тюльпан. Як зазначалося, для лілії цей спосіб зображення в декорі іконостасів не властивий, хоча у гравюрі її часто можна побачити показаною збоку, але тут вона має інакший рисунок: характерною рисою є довгі тичинки й великі відігнуті назад пелюстки. Тож приймемо, що дзвіноподібної форми квітка, відома в орнаментиці іконостаса з кінця XVII ст., є зображенням тюльпана. Припустимість такого тлумачення обґрунтовується тим, що аналогічно трактований мотив трапляється в різьбленні російських іконостасів того самого часу і визначається так само [111, с. 656].

У різьбленому декорі мотив тюльпана, хоча й стилізований, має цілком розпізнавані видові характеристики. Як приклад найбільш реалістичного і водночас рідкісного його зображення в іконостасі можна навести групу з двох пуп'янків і розквітлої квітки на пагоні з двома листочками (іл. 3.188). Однак традиційною орнаментальною композицією на основі тюльпана були вертикальні гірлянди, утворені чергуванням голівки квітки з трьох пелюсток із фігурними краями та фрагмента пагона або намистини. Такими гірляндами у XVIII ст. прикрашали вузькі поверхні на тумбах намісних колон обабіч царських врат (іл. 3.189), оздоблювали стовпчики, якими розділяли ікони празникового ярусу, а в рідкісних випадках — і апостольського, як, наприклад, у іконостасі другої половини XVIII ст. (ікони кінця XVII ст.) із Михайлівської церкви с. Кути на Львівщині. Не раніше середини XVIII ст. квітку тюльпана можна виявити в оздобленні колон іконостаса (іл. 3.190).

*Гвоздика* так само, як і тюльпан, має цілком характерний образ завдяки підкреслено зубчастому рисунку краю пелюсток. Ранні приклади декорування гвоздиками поверхонь іконостаса належать до другої половини XVII ст. У пам'ятках цього часу квітка має простий рисунок із п'яти або шести пелюсток і округлої серцевини, нею оздоблювали стовпчик царських врат (іл. 3.191). У XVIII ст. рисунок квітки трохи ускладнюється — відкрита серцевинка змінюється на конусоподібний пуп'янок зі спірально закручених пелюсток, який властивий зображенням троянд (іл. 3.192). Розміщували гвоздики серед інших квітів на царських вратах, на колонах або навіть увінчували нею арку дияконських дверей, як у південному приділі іконостаса Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці.

Уведення до флоральної орнаментики іконостасів мотиву *маку* (розквітлих квіток і булавоподібних плодів-коробочок) слід вважати маргінальним явищем. Пам'ятка, в якій беззаперечно можна визначити цей вид квітки, — іконостас 1730-х років у Спасо-Преображенській церкві в с. Великі Сорочинці (іл. 3.193). Поява маку в орнаментиці пам'ятки пов'язується з тим, що храм будувався як усипальня для замовника і його

родини, а мак осмислювався як символ вічного сну [225, с. 12]. Таке тлумачення цілком обґрунтовує введення маку до декору іконостаса і водночас пояснює відсутність інших подібних прикладів. Утім, майже повна втрата іконостасів Наддніпрянщини і Лівобережжя цього періоду не дозволяє робити остаточні висновки щодо унікальності такої орнаментальної програми для регіону загалом.

***Плодові мотиви.*** Орнаментальні композиції з плодових мотивів здебільшого містили виноградні грона (вже докладно розглянуті вище), які компонувалися із зображеннями граната, інжиру та шишки.

*Гранат.* Плоди граната відомі в декорі іконостасів від середини XVII ст. Вони використовувалися як елемент композиції в гірляндах і розетках або як самостійний декоративний акцент. Найчастіше плоди граната зображувалися тріснутими так, щоб було видно їхні зерна. Ця особливість дає можливість легко розпізнати гранат навіть за значної його стилізації. Численні зображення тріснутого граната, різноманітно і примхливо трактованого, трапляються в українській гравюрі XVII ст. Однак у іконостасі того часу набули поширення простіші форми: плід здебільшого мав овальний абрис і по вертикалі його перетинала тріщина, заповнена низкою округлих зерен. Великий гранат такої форми часто ставав центром флоральної композиції (іл. 3.194). Рідкісним прикладом зображення цілісного граната в декорі XVII ст. є плодові гірлянди іконостаса церкви Св. Юра в Дрогобичі. Його округлі плоди тут показані не збоку, як зазвичай, а звернені розкритою чотирилопатевою чашечкою до глядача (іл. 3.195), і завдяки цій подробиці мотив вдається ідентифікувати.

У наступному столітті зберігається традиція зображувати плоди граната тріснутими, водночас паралельно існують і значно стилізовані, й цілком реалістично трактовані форми. Серед стилізованих варіантів трапляються овальні за рисунком плоди з округлими зернами, поширені в XVII ст. (іл. 3.196). Виникають і нові форми, в яких зауважимо тенденцію до посилення трансформації: овальні плоди згори і знизу загострюються, а зерна

виконуються як діамантовий руст (іл. 3.197). У декорі барокових іконостасів мотив граната здебільшого можна відшукати у складі гірлянд, якими оздоблювали цокольний ярус, фронтальні площини консолей, іноді — навіть стовпчик царських врат. Гранат також використовували як ефектний декоративний акцент: наприклад, у іконостасі Георгіївського собору Видубицького монастиря рельєфно виконані великі гранатові плоди містилися на бічних панелях обабіч царських врат (іл. 3.198).

*Інжир.* Природна краплеподібна форма інжиру надзвичайно проста і доволі точно відтворювалася в різьбленому декорі. Мотив інжиру в репертуарі іконостасних композицій фіксується лише наприкінці XVII ст. У маньєристичній інтерпретації інжир зображувався видовженим і трохи вигнутим, що надавало йому подібності до кабачка. Водночас частина плоду з черешком завжди заглиблювалася в середину композиції так, що було видно лише округлу верхівку інжиру, позначену круглим вічком (іл. 3.199). Іноді від вічка хрестоподібно прорізали неглибокі борозни, рельєфно моделюючи верхівку плоду. У бароковому різьбленні інжир виконувався близьким до натуралістичного (іл. 3.200–3.202). На відміну від граната плоди інжиру ніколи не виокремлюються у самостійний елемент декору і не вміщуються як центральний плід розетки чи гірлянди.

*Шишки* (пінії, кедрові та ін.). Зображення шишок округлої форми, традиційно визначуваних як шишки пінії, або видовжених, інтерпретованих як кедрові, — непоодинокі в розетках і гірляндах, якими прикрашали іконостаси. У першій половині XVIII ст. шишки іноді вводилися як самостійний мотив: ними, наприклад, могли закінчуватися пагони аканта, як у іконостасі церкви Всіх Святих Києво-Печерської лаври. Поверхню шишок зазвичай виконували лускатою (іл. 3.203, 3.204), утім, іноді луску замінювали на вишукану обробку в техніці діамантового русту (іл. 3.205) або плід просто прорізали перехресними борознами, від чого утворювалися прямокутні виступи з пласким верхом (іл. 3.206).

Розгляд інших невеликих округлих плодів, які трапляються у складі гірлянд чи розеток, на нашу думку, здійснювати недоцільно, оскільки вони не мають особливостей пластичної інтерпретації, за якими їх можна було б розрізняти й класифікувати. Так само тут не взято до розгляду поодинокі приклади зображення таких плодів, як жолудь, волоський горіх та інші, оскільки вони є маргінальним явищем у декорі іконостасів XVII–XVIII ст. і на підставі їх разового залучення в орнаментику неможливо розробити типологію.

Звернімося тепер до ***композицій із квітково-плодових мотивів***. Заповнення поверхонь українських іконостасів таким декором фіксується від середини XVII ст. До кінця століття його небагато і він спостерігається не в кожній пам'ятці. При ближчому розгляді є очевидним компілятивний метод складання квітково-плодових композицій, запозичених від різних доступних українським майстрам джерел. Зрозуміло, що тут ідеться не про запозичення репертуару мотивів, а лише про орнаментальні формули. Оскільки склад композицій не був стабільним і змінювався залежно від задуму майстра, розглянемо лише основні варіанти їх побудови й розміщення в іконостасі.

Упродовж другої половини XVII ст. у декорі іконостасів закріплюються три варіанти композицій: букети, розетки та гірлянди. Загальною їх рисою є використання в компонуванні самої тільки квітки або плоду, тоді як пагони та листя жодної рослини не зображувалися. У всіх випадках замість листя конкретної рослини зображувався акант. Букети формувалися як композиції з фруктів і квітів у листі, підвішені на стрічках чи шнурах, протягнутих через кільця. Цей декор розміщують у цоколі іконостаса (іл. 3.207) або ним оздоблюють картуші горішніх ікон, як, наприклад, у іконостасі Михайлівської церкви с. Бездрик. І хоча він не набув поширення, підвішені на смужках тканин букети іноді спостерігаємо й у пам'ятках доби Бароко (іл. 3.208).

Більшої популярності в XVII ст. зажили кутові квітково-плодові розетки, якими прикрашали обрамлення ікон (іл. 3.209). Схема їх

компонування ідентична: в центрі міститься квітка, а по двох напрямних розподіляються плоди і листя. Кутові розетки використовують і в пам'ятках XVIII ст. (іл. 3.210). Композиція центричних і видовжених розеток також будується навколо квітки, радіально або в двох напрямках від якої розміщуються плоди. Квітково-плодові та квітково-листяні розетки в XVII ст. можна бачити на антаблементі, наприклад, у іконостасі церкви Св. Юра в Дрогобичі, ними заповнювали площини картушів горішніх ікон, як у іконостасі Михайлівської церкви с. Бездрик. У наступному столітті такими розетками декорують антаблемент і консолі (іл. 3.211, 3.212). Для монументальних іконостасів такі розетки виконують особливо великими та складними за репертуаром мотивів (іл. 3.213).

Порівняно з букетами і розетками, гірлянди в іконостасі з'являються набагато пізніше — наприкінці XVII ст. Відтоді цей декоративний мотив незмінно прикрашає фронтальну поверхню консолей, витісняючи звідти листок аканта. У таких коротких вертикальних гірляндах центр композиції, як правило, ніяк не позначався, а квіти і плоди розміщувалися в три ряди (іл. 3.214, 3.215). У іконостасах, конструкція яких не містила колон, а отже і консолей, короткими горизонтальними гірляндами прикрашалися інші ділянки, наприклад, антаблемент, як у іконостасі приділу Йоана Предтечі (Стрітенського) Софійського собору в Києві.

Мотив довгих гірлянд, складених із упорядкованого чергування плодів, квітів і листя або химерного їх переплетіння, розвивається вже в іконостасах першої половини XVIII ст. Здебільшого такі гірлянди виконують функцію обрамлення ікон (іл. 3.216) або декорують інші вузькі поверхні (іл. 3.217).

Отже, зростання частки квіткових мотивів серед рослинної орнаментики іконостасів XVIII ст. показує, що в період зрілого Бароко змінюється символічна концепція опорядження іконостаса і одне з головних смислових навантажень переміщується на цю групу мотивів. Обмежений репертуар квіткових мотивів, із яких формувалася орнаментика іконостаса XVIII ст., свідчить, що до флоральної програми декору залучалися лише ті

мотиви, символічні інтерпретації яких були релевантними для зазначеного контексту. Саме цей чинник виступив обмеженням для поширення в декорі іконостаса різноманітних мотивів «місцевої флори».

У композиціях із плодових мотивів зображення виноградного грона, граната, інжиру і шишок мали характерну пластичну інтерпретацію, за якими їх можливо ідентифікувати. Іншим плодам надавалася узагальнена округла форма, що унеможливлювала їх розпізнавання. Це виявляє, що, незалежно від джерел інспірації плодового декору, перед уміщенням до орнаментики іконостаса мотиви переосмислювалися на семантичному рівні. У результаті лише важливі з погляду значення плоди отримують характерне трактування, інші використовуються як нейтральне «тло».

### 3.2. Риторика і флоральний декор

Найхарактернішою рисою іконостаса XVII–XVIII ст. є пишне різьблене обрамлення його ікон. Як відомо, середньовічні ікони не потребували спеціальних облямувань [164, с. 246; 100, с. 61]. Також не потребували обрамлень ікони, з яких формувався високий іконостас, оскільки вони визначали його семантику як літургійного об’єкта: «…у середньовіччі важливим був самий образ кінця історії та завершення часів, розрахований на урочисте предстояння, а не його обрамлення» [382, с. 130]. Тож на конструкцію іконостаса XV–XVI ст. покладається лише роль багатоярусної опори для ансамблю ікон.

Однак за доби Ренесансу ікона починає сприйматися як міметичний образ [382, с. 53], якому потрібні межі, щоб позначити грань між зовнішнім світом і світом живописного твору. Зображення набуває значення вікна, а його рама не тільки організовує образ, а й надає йому семіотичної значущості [410, с. 261]. Відповідно роль рами в презентації образу зростає: вона спрямовує погляд на окреме зображення, встановлює з ним тривалий візуальний контакт і стає інструментом його пізнання. Ця функція ренесансної рами поширюється і на іконостас, де кожна ікона отримує власну

оправу. Саме облямування набуває самостійності як окремий художній текст, що перебуває в тих чи тих семантичних зв'язках із зображенням, яке обрамлюється.

Однак до сьогодні зміст декорації іконостасів якщо й розглядався, то лише в контексті історії декоративно-ужиткового мистецтва. Розкриття значення окремих рослинних мотивів і їх груп у літературі описувало смислову програму конкретної пам'ятки або лише її частини. Винятком є публікація Ю. Звєздіної, що розглядає російські іконостаси XVII — початку XVIII ст. [111], у яких пропонується прочитання і осмислення символіко-алегоричного змісту їх флорального декору. Автор зазначає, що декорація російських іконостасів того часу виконувалася за зразками так званого «флемського різьблення», запозиченими з України [111, с. 651].

Орнаментація українського іконостаса з погляду символічного змісту декору фактично не вивчалася. Водночас лакуна в цьому питанні не дозволяє наблизитися до розуміння такого явища, як семантична функція іконостаса-рами, що є одним із завдань цієї роботи.

Тож поставимо тут за мету дослідити семантику флорального декору іконостасів XVII–XVIII ст., що передбачає такі завдання:

- встановити репертуар семантично-релевантних рослинних елементів іконостасної декорації іконостасів;

- показати типові синтаксичні сполучення елементів флорального декору та способи їх використання при створенні текстів іконостасної декорації;

- виявити діахронічні варіації синтактики текстів іконостасної декорації;

- визначити характер трансформацій семантики флорального декору іконостасів.

Значення флоральних мотивів на етапі формування програмного репертуару декору іконостасів XVII–XVIII ст. було, без сумніву, зрозумілим

не тільки їх замовникам, а й прочанам храмів, для яких іконостаси призначалися.

Можливості для прочитання сучасниками символіки декору іконостасів зумовлювалися специфікою тогочасної європейської культури, зокрема завдяки розвинутому в добу бароко «емблематичному мисленню» [111, с. 659].

Розквіт емблематики за барокової епохи — загальновідомий факт. Її витоки виводять зазвичай із трактату Гораполона 1517 р., «побудованого на довільному тлумаченні давньоєгипетських ієрогліфічних пам'яток» [461, с. 30], який упродовж наступних двох століть багаторазово перевидавався у різних редакціях, ставши першоджерелом барокової «настільної книги» Symbola et emblemata. Тут із «зображення виокремлюються ознаки, які конструюють метафору», а, своєю чергою, «метафоричні ланцюжки... ідуть в нескінченність і водночас ніби обертаються по колу» [228, с. 23, 31].

Першоджерела такого ширення емблематики коріняться в самій бароковій естетиці найвищого розвитку і водночас фіналу морально-риторичної системи, що протривала від еллініcтичної епохи, як це резюмував І. Юдкін-Ріпун: «Винахідливість, вигадка (inventio) спрямовуються в бароковій творчості на формування не новини (як у гораціанській поетиці та в заснованій на ній класицистській стилістиці), а того, що може викликати подив, admiratio — знову-таки всупереч гораціанському приписові "не дивуватися (nil admirandi)". Саме *диво* стає центральним компонентом топоса, який приймає внаслідок цього ще й значення тропа — носія додаткового, переносного сенсу та згорнутої емблеми, розв'язанням чого і служить цілий текст, побудований на основі таких тропів-топосів» [461, с. 29].

У ширшому значенні відтоді емблематика постає як знаряддя проблематизації тексту та його енігматичності, подання в ньому загадок для відгадування тих проблем і ознаменувань, що їх репрезентують позначені в зображеннях дива. Саме розгортанням емблем стають, зокрема,

епіграматичні форми поезії та прислів'я й інші малі жанри фольклору, де подаються витлумачення явлених у зображенні символічних деталей: зокрема, «про це свідчить існування у фольклорі спеціальних піктограм, асоційованих з прислів'ями» [587, с. 149].

Більшість флоральних мотивів можуть мати кілька рівнів символічного значення, іноді прямо протилежного, що актуалізуються залежно від варіантів комбінування рослинних елементів, а також сюжетів ікон, які ними обрамлюються. Тлумачення символіки більшості флоральних мотивів, що використовуються в християнському мистецтві, представлені у старозавітних і новозавітних текстах, творах святих отців і християнській екзегетиці.

Розгляд семантики флоральних мотивів декорації українських іконостасів розпочнемо з найвідоміших християнських символів, які в XVII–XVIII ст. поширені повсюдно.

*Виноградна лоза*. Цей мотив на початок XVII ст., коли він з'являється в декорі українських іконостасів, мав розроблену протягом тисячоліть багатопланову семантичну структуру, зміст якої прочитувався залежно від контексту.

Не зупиняючись докладно на дохристиянській символіці лози, вкажемо лише те, що вона — один із найдавніших символів родючості та воскресіння в малоазійських і античних культурах [429, т. 1, с. 105–113]. За старозавітною традицією, виноград розуміють як символ богообраного народу, виведеного з Єгипту і насадженого на новій землі [182, с. 160], а лоза пов'язується з темою царя Соломона, як характеристика періоду миру і добробуту в період його правління (3 Цар. 4:25; Мих. 4:4).

Символіка виноградної лози була сприйнята християнством, яке впродовж століть наполегливо культивувало релігійну енігматичність її значення. Початок цього процесу покладено в Євангелії від Матвія (Матв. 26:28–29). У Йоана словами самого Христа визначається нове значення виноградної лози — вона стає символом втіленого Бога: «Я є істинна Виноградна Лоза, а Отець Мій — Виноградар» (Йоана 15:1–2), «Я є Лоза, а

ви гілки» (Йоан 15:5). Метафора істинності виноградної лози також трактується як істинність вчення Христа, і виноград є символом істини. Тому плоди винограду, що його збирають як врожай чи видзьобують птахи, символізують божественне вчення [397, с. 173].

Символізація образу лози охоплювала не тільки мотив у цілому, а й окремі його частини, що могло зумовлювати і специфіку його зображення. Поширеність у мистецтві здебільшого тридольної форми виноградного листка, що має чітко виражену трикутну форму, є символом Св. Трійці [397, с. 175], очевидно, таку саму символіку мало і трикутне за формою гроно. Трактування грона у формі колоса злаку створювало алюзію до євхаристичного хліба [432, с. 197].

Окрема увага приділялася загальному значенню виноградного грона, незалежно від його образного втілення. Іспанський єпископ Орієнтій ще в IV ст. вважав символом Христа самі тільки виноградні грона. Блаженний Єронім дає значення грона як крові Христової та мучеників [397, с. 174]. Джеймс Холл наводить слова св. Августина, який метафорично уподібнював Христа виноградному грону, покладеному під прес: «Ісус є виноград Землі Обітованої, гроно, покладене під давильний прес». Ці його слова поклали початок розвитку іконографії Спасителя у виноградному точилі, де сік, що витікає з точила, є кров Христова і є Гнів Господній [432, с. 131]. Отже, у художній культурі за століття стверджується символіка виноградного грона як живої плоті Христа [111, с. 658].

Інше значення образу винограду пов’язане з його фактичним використанням у обрядовості християнської церкви. Виноград є одним із символів Євхаристії, де виноградний сік (вино) ототожнюється з кров’ю Христовою, причастя якою обіцяє Спасіння. Цей літургійний символ лози прописаний у Євангеліях: «А взявши чашу, і подяку вчинивши, Він подав їм і сказав: Пийте з неї всі; Бо це кров Моя Нового Завіту, що за багатьох проливається на відпущення гріхів!» (Матв. 26:27–28); «Хто Тіло Моє їсть і

Кров Мою п’є, той житиме життям вічним, і Я воскрешу його останнього дня» (Йоан 6:54).

Окрім докладно розробленого топосу «спасіння», виноград часто трактується як символ самої церкви. Він уподібнює Церкву земну раю [182, с. 164]. Церква описується як плодоносна виноградна лоза, яку насадив і оберігає сам Бог: «и о входящи(х) в добрыи виногра(д) въ ц(е)рк(о)въ» [71, с. 126].

Ще один аспект символіки виноградної лози пов’язаний із темою саду. Тут необхідно зазначити, що в державах римо-католицького впливу флоральна символіка застосовувалася ширше, ніж у візантійському культурному ареалі, де вона була лише прямим відображенням біблійної образності [327, с. 527]. Однак, хоча для православного світу в цілому не було властиво розширення смислового поля рослинних образів, існує ранній приклад розгортання символіки винограду в східнослов’янській літературі: проповідник і письменник XII ст. Кирило Туровський визначає його як рослину райського саду: «раискаго сада, н(е)б(ес) н(а)го виногра(д) красныя леторасли» [360, с. 432].

У західноєвропейській культурі від доби Середніх Віків образ винограду пов’язується з темою саду. Метафоричне тлумачення Пісні Пісень, Книги пророка Ісаї та євангельської притчі про виноградарів складається у топос «замкненого саду» — hortus conclusus. Він розумівся як символ Богородиці та водночас символ раю, що дозволяє об’єднувати ці два образи [183, с. 43]. Серед рослин райського саду неодмінно росте і виноградна лоза. У спеціальних дослідженнях уже зазначалося, що в середньовічній і бароковій літературі та образотворчому мистецтві мотив саду є однією з найважливіших метафор із розмаїттям значень, а «сад душі», або «вертоград духовний» були впізнаваними формулами поетики [327, с. 536]. Під впливом західноєвропейського бароко таке значення саду поширюється і стверджується в українській дидактичній літературі XVII ст., для неї характерним стає вживання слів «виноград» і «сад (вертоград)» як синонімів:

обидва позначали сад (зокрема і плодовий), землю, що обробляється [361, с. 99, с. 185]. Водночас у текстах українських письменників неодноразово наголошується на значенні образу винограду як символу душі. Осмислюючи виноград як метафору душі, Антоній Радивиловський убачає життєве покликання людини в тому, щоб «абысь осажал виноград свой — душу [мовлю] розными добродетілями украшал» [595, арк. 204, зв.].

У творах християнських письменників виноградна лоза також пов'язувалася з образом Богородиці: в каноні Божій Матері св. Йосифа Піснеписця є слова «Радуйся… істинна лоза виноградна, що взростила зрілий грозд…» [132, с. 72]. Цей вислів, частково перефразований, є і в творах Петра Дамаскина: «Ти істинна лоза, що взростила нам Плід життя» [80, с. 95]. Тож зображення лози могли наділятися й марійною символікою.

*Троянда і лілія.* Ці мотиви символізували любов до Бога, а самі їхні назви були поширеними епітетами Богородиці [460, с. 82]. Особливе значення мав білий колір цих квітів. Так, біла троянда традиційно позначала непорочність Діви Марії, яку називали «Троянда без колючок», «Троянда небес». Водночас червона троянда була символом крові, пролитої розіп'ятим Христом.

Символом чистоти Діви Марії, а також Христа і його перемоги над смертю була біла лілія, яка, крім того, означала світло, що з'являється з темряви і перемагає її, прощення і спокуту гріхів і воскресіння [111, с. 657].

*Соняшник*. Квітка соняшника в західноєвропейській традиції була символом Христа (повертання за сонцем означало слідування за Богом), знаком Божественної присутності та Всевидячого ока [585, с. 285, 311]. У слов'янській культурі з прийняттям християнства відбувається переосмислення язичницької багатопелюсткової розетки — солярного знака: її починають пов'язувати з образом Христа та його словами «Аз єсмь світло світу», знаменуючи ідею Фаворського світла [225, с. 10]. Зображення багатопелюсткової солярної розетки в подальшому контамінується з образом квітки соняшника.

*Гвоздика*. За квіткою гвоздики в християнській символіці закріпилося значення крові Христової, смерті й хресних страждань Спасителя [576, с. 30].

*Гранат.* Цей давній античний мотив родючості, достатку та воскресіння у християнському мистецтві зберігає своє значення воскресіння, водночас розширює свою семантику, символізуючи викупну жертву, страждання Господа та мучеників [111, с. 656]. Зерна граната, з'єднані під твердою оболонкою, символізували єднання вірян у лоні церкви. Гранат був символом непорушності віри та її солодкості всередині плоду і одночасно незайманості Діви Марії. У добу Бароко тріснутий гранат набув значення благодійності й милосердя [47, с. 606].

*Шишки (пінії, соснові та ін.)*. Ще один античний образ родючості, який також символізував потойбічний світ, надію на продовження життя і щастя у вічності [48, с. 442–443]. Згідно з тлумаченнями отців церкви, шишка уособлює природу, яка зберігає встановлений божественним творінням образ буття: щорічно плодоносити, аж поки не відбудеться звершення останніх часів [29, с. 31,32].

*Інжир (смоква)*. Плоди інжиру в західноєвропейській традиції інтерпретувалися як плоди Дерева Пізнання. І тут розуміння дерева інжиру як плодоносної смоківниці — давало можливість осмислювати його плоди як символ Діви Марії, непорушної цноти, солодкості, яку здобуваєш наприкінці прикрощів, а також солодкості Бога і плодів Духа Святого [482, с. 63, 64; 505, с. 216].

*Яблуко (персик, апельсин)* — це плід Дерева Пізнання, який є символом гріхопадіння і водночас в руках Христа, як нового Адама є символом спасіння [504, с. 28].

*Акант* — незмінний мотив серед рослинної орнаментики іконостасів XVII–XVIII ст., його семантика залишається нез'ясованою. Тривалий час вважалося, що античне мистецтво, яке впровадило та активно використовувало акантову орнаментику, не пов'язувало із цим мотивом окремого символічного значення. Однак останні дослідження доводять, що

акант міг мати глибокий символічний смисл, як символ Орфея і гармонії золотого віку [569, с. 188].

Існує припущення, що саме з таким значенням акант запозичується ранньохристиянським мистецтвом [435, с. 208]. Питання про те, чи ствердилась така семантика мотиву в мистецтві Візантії та країн візантійського культурного ареалу, де також поширилася акантова орнаментика, залишається відкритим. Уже в західноєвропейському середньовічному мистецтві глибоко розрізане листя аканта ототожнювали зі схожим за рисунком листям чортополоху, що надає аканту страсної символіки. Він асоціюється з терновим вінцем Спасителя, одночасно символізує життя, динаміку, зростання, усвідомлення гріха, біль, співчуття до ближнього, стає емблемою Вічного життя і безсмертя душі [482, с. 108–109; 504, с. 38].

Тепер перейдемо до рослинних мотивів, які не мали повсюдного поширення і трапляються лише в окремих пам’ятках.

*Мак* — загальновідомий символ забуття і сну. Голівки маку є в декорації Сорочинського іконостаса, встановленого в церкві, яку гетьман Данило Апостол будував як родинну усипальню, чим їх наявність у орнаментиці й пояснюється [225, с. 12].

*Нарцис* був квіткою, присвяченою Богоматері, однак у окремих випадках позначав тріумф божественної любові, перемогу над смертю, гріхом [110, с. 51, 66]. Характерне за своєю формою зображення нарциса сьогодні відоме лише в гірляндах, якими прикрашено іконостас Софійського собору в Києві.

Щодо квітів *тюльпана*, то в середині — другій половині XVIII ст. з них формували бордюри, якими іноді прикрашали вузькі панелі на різних ділянках іконостасів. У збірниках західноєвропейської емблематики цей мотив відомий уже наприкінці XVI ст., де він подається як символ звернення до Бога і надії на спасіння, а отже, активно використовується в квіткових гірляндах і натюрмортах, зміст яких був пов’язаний з Марією і Христом.

Водночас не можна з упевненістю твердити, що така символіка тюльпана була відома в Україні в XVIII ст., оскільки вже у збірнику Н. Амбодика-Максимовича 1811 р. «Емвлемы и символы избранные…» ця квітка подається як символ тлінності [110, с. 76, 77].

Так само не вдається запропонувати переконливу інтерпретацію композиції з *жолудями* та іншими плодами, що їх Т. Откович визначає як *сливи* та *груші* [259, с. 178], вміщеним в опорядженні царських врат із Богородчанського іконостаса.

Описані орнаментальні мотиви є елементарними семантичними одиницями, з яких формуються синтагми — речення тексту візуальної проповіді іконостасного ансамблю. Окремі з таких сполучень-синтагм із часом перетворювалися на стійкі форми-кліше, які використовувалися найчастіше, завдяки чому зразу розпізнавалися, даючи семантичний ключ для розуміння змісту всієї композиції чи якоїсь її частини.

Зауважимо, що можливість для декодування орнаментальної програми іконостасів і визначення її домінантної теми закладено не так у самому наборі мотивів, як, насамперед, у способі їх компонування. Якщо розглянути рослинну орнаментику іконостасів XVII–XVIII ст., то вражає не тільки розмаїття мотивів, а й способи їх поєднання, завдяки яким створювалися фантастичні композиції.

Тут ідеться не про такий орнаментальний мотив, як гірлянда, самий принцип утворення якого передбачає складання з різноманітних компонентів. Завдяки контамінації, поєднання в єдину структуру кількох елементів від різних рослин створювалися різноманітні рослинні орнаментальні форми, які ставали традиційними та поширювалися в наступних пам’ятках. Безперечно, що такий прийом застосовувався не з метою створення ефектних художніх образів, а для формування у такий спосіб певного символічного послання. Одним із підтверджень цього є те, що уявна свобода в комбінуванні мотивів могла б спричинити численні варіанти орнаментальних композицій, але спостерігаємо їх обмежене коло, яке

здебільшого повторюється із іконостаса в іконостас. Причина цього ґрунтується в структуризації орнаментики за правилами риторики для чіткого формулювання символічного послання, закодованого в декорі.

Можливість такого структурування орнаментики визначається зв'язком між візуальним і вербальним, властивим для морально-риторичної системи (концепт О. Михайлова), яка панувала в Європі від Античності до доби Просвітництва. У цій системі образ підпорядковано слову, він «весь час звертається назад до слова» і без нього не може оформитися у «самостійний, самоцінний, суцільний образ» [214, с. 32]. Тому в рамках морально-риторичної системи, паралельно зі складанням словесних повідомлень, розвивалося складання повідомлень візуальних. Оскільки риторика як прийоми переконання ґрунтується на усталених формулах, зокрема іконографічних, використовуючи які, вона провокує виникнення звичних асоціацій» [459, с. 131–134], то для формулювання візуального повідомлення їй потрібний набір мотивів (аргументів), що є «загальним місцем» і з яких і складається силогізм.

Саме такими візуальними аргументами є загальновідомі своєю символікою в християнській традиції мотиви, як виноградна лоза, троянда, лілія.

Складання орнаментальної програми як візуального повідомлення з використанням цих мотивів дозволяло окреслити провідний напрям смислу послання. Залучення ж інших рослинних мотивів розширювало контекст, збагачуючи новими смисловими нюансами, таким чином, додаючи програмі інформативності.

Розвиток у XVII ст. релігійної проповіді актуалізував і проповідь візуальну, зокрема орнаментику як одну з її складових. Словесна проповідь поєднувала чітку логіку викладу за риторичними правилами з «метафоричністю концептної конструкції», сформовану за допомогою тропів, які, прикрашаючи промову, спочатку привертали увагу аудиторії, а далі ставали й інструментами повчання і переконання [141, с. 134].

Пластичне оформлення в іконостасі, що розвивається у той час, виконує функцію коментаря до основної теми, тобто сюжетів ікон, що й дає підставу співвідносити обрамлення з проповіддю, оформленою у наочних формах і на тотожній риторичній основі.

Тому в процесі складання орнаментальних композицій із спеціальним смислом, вірогідно, особливе значення мали такі частини риторичного вчення, як винахід (зміст) (лат. inventio) і спосіб висловлювання (стилістичні правила) (лат. elocutio). Інвенція як винахід власне теми промови та елокуція як учення про виклад, що розглядає добір і поєднання слів та мовні фігури, якими «прикрашається» мова [163, с. 80–83], визначали самий принцип структурної організації декоративної програми іконостаса в цілому.

Водночас трансформації рослинних мотивів, які спостерігаються в декорі іконостасів XVII–XVIII ст., можна описати трьома з визначених ще Квінтіліаном чотирьох прийомів для будь-якої видозміни об’єкта (фігури мовлення): додаванням (лат. adjectio), утинанням (лат. detraction) і перетворенням (лат. transmutation) [241, с. 371], придатність яких для характеристики стилізованих рослинних зображень покажемо нижче. Застосування цих категорій може пояснити розроблення численних форм однієї рослини, створення шляхом перетворення чи утинання неприродних варіантів їх образу, поєднання в будь-яких комбінаціях рослинних мотивів шляхом додавання і завдяки цьому отримання бажаного змісту орнаментальних композицій.

Розглянемо основні варіанти компонування флоральних мотивів у іконостасах XVII–XVIII ст., які можна пов’язати з наведеними риторичними прийомами, і символіко-алегоричний підтекст орнаментальних композицій, створюваний цими прийомами. Почнемо з перетворення (transmutation), яке передбачає розкладання рослинних мотивів на складові елементи, після чого відбувається об’єднання окремих їх частин і утворення нових рослинних форм.

*Виноград+акант.* Поєднання цих мотивів у одну композицію має приклади в орнаментальному мистецтві ще з ранньохристиянського часу, як, наприклад, на мозаїках мавзолею Галли Плацидії в Равенні, де з акантового куща виростають виноградні лози (іл. 3.218). У орнаментиці українських іконостасів тривалий час ці два мотиви існують незалежно. Поодинокі приклади їх поєднання в єдине ціле відомі з другої половини XVII ст., наприклад, грона серед акантового листя на царських вратах іконостаса 1663 р. Микільського Військового собору в Києві (іл. 3.219) або на вратах іконостаса 1690 р. церкви Різдва Богородиці із с. Дворічний Кут на Харківщині. Однак у першій половині XVIII ст. подібних прикладів уже набагато більше. Характерно, що в таких композиціях обидві рослини поєднано не додаванням їхніх частин одна до одної, а злиттям на рівні самої структури: акант часто має пластично вигнутий пагін на зразок лози, водночас серед примхливо трактованого листя місцями з'являються виноградні грона (іл. 3.220). Таке злиття обох мотивів може бути пояснене, якщо взяти до уваги, що символічний підтекст мотиву лози зумовлював принцип її художнього втілення: зображення виноградної лози в сакральному мистецтві не потребувало реалістичності, тому що вона відображає не себе, а символ.

Лоза, таким чином, є так званим неподібним образом, відповідно до вчення візантійських мислителів про образи [36, с. 161], який не «відображує», а «позначає» істину. Тож її зображення не є чимось, що дійсно відтворює реальність, через неї має стати зрозумілим щось у реальності. Розуміння лози як «неподібного» образу давало можливість роз'єднати її на складові елементи й зображувати лише окремі з них, що не зменшувало змістовного наповнення мотиву.

Щодо аканта, то, як зазначалося, в християнському мистецтві він міг мати страсну символіку, а також, можливо, символізувати гармонію золотого віку. Утім, не віднаходимо підстав вважати, що такий поширений орнаментальний мотив, як акант, щоразу наділявся особливим символічним

значенням. Звернення мистецтва в добу Ренесансу до античних зразків залишає відкритим питання про символіку аканта в цей час. Однак у добу Бароко концепція світу як складної метафори [382, с. 70] є передумовою для символічної інтерпретації аканта в дусі середньовічного містицизму. У цей період наявність змісту можна припустити в акантових обрамленнях сакральних образів, особливо страсної тематики, і водночас повністю знехтувати цим, якщо йдеться про акантову орнаментику в класичному ордері або його похідних.

Зважаючи на те, що не зафіксовано прямих свідчень наділення акантової орнаментики в українському мистецтві XVII–XVIII ст. особливим символічним значенням, вважатимемо акант семантично нейтральним мотивом, який, можливо, позначав узагальнений образ рослини. Пристаючи на таку позицію, неможливо водночас забувати, що акант для України залишався рослиною екзотичної флори, він століттями зазнавав стилізації й це навіть без додаткового змісту надавало йому певних фантастичних, «райських» конотацій.

Поєднання аканта з виноградною лозою створювало рослинну форму, в якій злився образ рослини невідомої «райської» землі з рослиною, що безперечно визначалася райською, — виноградом. Тож, навіть залишаючи осторонь версію про обізнаність українського суспільства XVII–XVIII ст. із середньовічною страсною символікою аканта, можемо стверджувати, що при поєднанні з виноградом його символічне значення цілком оформлюється. У символіко-алегоричному сенсі ця композиція ставала метафорою: пагони аканта з виноградними гронами — райські літораслі, що втілюють символ воскресіння і вічного життя.

В узагальненому сенсі можна розглядати композицію як образ «райських кущів». Якщо прийняти таке символічне трактування утвореної композиційної формули, це може стати одним із пояснень, чому після скорочення, а нерідко й повного зникнення образу лози з іконостасів часів

пізнього бароко її замінив саме акант, що перебрав на себе всю символіку «райської» рослини.

Підтвердження припустимості такої інтерпретації групи акант+виноград віднаходимо на царських вратах, які традиційно також називали «райськими вратами» [89, с. 16]. Чимало їх збереглося в Західній Україні, зокрема царські врата кінця XVII — першої половини XVIII ст. із Благовіщенської церкви м. Великі Мости, царські врата другої чверті XVIII ст. із церкви Св. Параскеви в с. Крехів, царські врата першої половини XVIII ст. із с. Перемисловичі на Львівщині (зберігаються у музеї-заповіднику «Олеський замок»).

*Акант+виноград+троянда+лілія*. Орнаментальні композиції з поєднанням цих мотивів зосереджено на царських вратах і в намісному ярусі іконостаса й з'являються вони там у першій половині XVIII ст. Згідно з правилами риторики, у формуванні таких композицій використовувався прийом утинання (detraction): обиралися лише частини рослин, необхідні для створення символічного тексту. Тому такі другорядні з погляду символіки елементи, як пагони і листя, взагалі ніколи не зображувалися в іконостасному різьбленні.

Необов'язковим стає і введення пагонів лози: наприклад, у центральному іконостасі Вознесенської церкви в с. Березні на Чернігівщині першої третини XVIII ст. колони, царські врата і їхній портал були оздоблені акантовим листям, трояндами, лілеями та виноградними гронами, тоді як лози та виноградне листя відсутні. Застосування прийому утинання дозволило створити композицію, в якій виноградні грона вже не сприймаються євхаристичним і страсним символом, а в сукупності з квітами та травами є частиною рослинного розмаїття, небесного вертограду. Такий самий ефект виникав навіть у разі збереження пагонів лози, оскільки вони щільно прикрашалися квітами й листям аканта — як це символізує оздоблення намісного ярусу іконостаса Успенського собору Києво-Печерської лаври, Миколаївського собору в Ніжині.

*Виноград+троянда+лілія (гвоздика)*. Така комбінація мотивів будувалася на обов'язковому збереженні пагонів лози як провідного структурного елементу композиції та водночас поєднання їх із гронами, квітами троянди й іноді лілії. Сюди ж у окремих випадках могли додавати листя аканта, однак його кількість була настільки незначною, а роль — другорядною, що з позиції осмислення символіки такої композиції можемо його ігнорувати. Водночас відсутність аканта в таких композиціях була знаковою. Наприклад, майже позбавлені листя пагони лози, обсипані трояндами, гвоздиками й великими гронами, які формують об'єм колон намісного ярусу іконостаса Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці, надають колонам підкреслено драматичного образу. На тлі пишного листяного декору навколишнього оздоблення відсутність листя на колонах привертає до них увагу і змушує виокремлювати із загальної декорації.

Такі ж колони мав іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври (іл. 3.221). Виноградні лози в цій композиції з очевидністю набувають значення хресного дерева, а троянди і гвоздики символізують пролиту Христом кров, що в цілому складається в тему спокутної жертви. Принагідно зазначимо, що символіка гвоздики не наголошується в українському фольклорі [335, с. 178], однак те, що її смисл в християнській системі символів був відомим, свідчить її поява в іконостасі, особливо у комбінації із виноградною лозою та трояндою. На такі композиції натрапляємо на стовпчику царських врат (врата з Мотронинського монастиря, Михайлівської церкви с. Очеретні, із церкви с. Перегримка Підкарпатського воєводства в Польщі та ін.).

*Акант+троянда* (*+лілія)*. Така композиція спостерігається в декорі іконостасів від початку XVIII ст. Можна стверджувати, що для зрілого Бароко це найпоширеніша група мотивів для оздоблення горішніх ярусів іконостасів.

У багатьох пам’ятках із цих елементів складено оздоблення всього тла іконостасів: листя аканта щільно покривало їх площини та перетворювало на суцільну флоральну завісу, по якій розсипано численні троянди, часто увиразнені кольором — срібні на тлі золота аканта. У сукупності ці мотиви створювали образ пишного і водночас фантастичного цвітіння. Квітку троянди й лілії в такому контексті слід розуміти як емблеми Богородиці, отож тут упевнено можна стверджувати про наголошення на ідеї вертограду. Вірогідно, саме осмислення флоральної декорації як образу райського саду спонукало в окремих випадках піти далі й створювати додаткові акценти, що посилювали цей ефект. Найбільш показовим прикладом є колони намісного ярусу іконостаса Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря. Тут традиційну для іконостасів капітель із кількох ярусів короткого із загнутими кінчиками акантового листя замінили на густолистий розлогий пучок, який створює алюзію до пальмової крони (іл. 3.222). У сукупності такий ряд колон нагадував «екзотичний сад» із пальмових дерев.

*Акант+шишки*. Об’єднання цих мотивів у одну композицію також є відображенням погляду на декорацію іконостаса як образу райського саду і життя душ праведників у вічності. Не можна твердити, що ця композиція була повсюдно поширена, однак приклад її спостерігаємо в іконостасі церкви Всіх Святих Києво-Печерської лаври або в композиції з трояндою в центрі на іконі «Покров Богородиці» (іл. 3.223). Шишки додано в плетиво аканта також на царських вратах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (іл. 3.224).

*Акант+соняшник*. Велику, здебільшого фронтально зображену квітку соняшника в облямуванні акантовим листям у XVIII ст. часто вміщували над царськими вратами (або на них самих) і над дияконськими дверима. Наприклад, таку композицію розмістили над царськими вратами в іконостасі 1784 р. церкви Різдва Богородиці Києво-Печерської лаври, а в іконостасі першої половини XVIII ст. із церкви Всіх Святих Києво-Печерської лаври її вміщено над дияконськими дверима. Прикладів розміщення її на царських

вратах існує багато, згадаємо тут врата першої половини XVIII ст. із церкви с. Вербів на Тернопільщині. Іноді така композиція входила до оздоблення намісного ярусу (іконостас 1720-х років Троїцької церкви в Жовкві) або празникового ярусу (іконостас церкви Всіх Святих Києво-Печерської лаври). Водночас у інших місцях іконостаса соняшник у поєднанні з акантом майже не трапляється. Тут слід згадати, що, на відміну від інших квітів, якими оздоблювали іконостас, символіка соняшника пов'язувалася лише з образом Христа. Отож розміщення цієї пари мотивів на таких значущих місцях, як проходи до вівтаря, безперечно визначалося смисловим навантаженням, яким наділявся соняшник.

Ключем до розуміння цієї композиції є її розміщення саме на дверях іконостаса або над ними. Квітка соняшника над проходами, які ведуть до вівтаря — місця буття Бога, недвозначно вказувала на шлях спасіння через Христа і, водночас, її вміщення серед акантового листя нагадувало про присутність Бога в усіх його творіннях.

Із прийомом додавання (adjectio) слід пов'язувати створення такої композиційної формули, як гірлянда. Завдяки тому, що гірлянда може наповнюватися щоразу різними складовими елементами, вона є декоративним мотивом, дуже мінливим за своїм символічним значенням. Здебільшого гірлянди компонуються з акантового листя, серед якого вміщено виноградні грона, яблука, стилізовані шишки пінії, невеликі плоди, схожі за формою на інжир. Можна побачити також волоський горіх, лимон, трапляються невеликі округлі плоди, які в пластичному виконанні точно ідентифікувати неможливо.

Водночас центр гірлянди особливо акцентується вміщенням виноградного грона в розетці акантового листя або квітки — це може бути троянда, лілія або соняшник. Акцентування на такій квітці, як соняшник, у центрі гірлянди (іл. 3.225, 3.226) наголошує на її христологічній символіці, що говорить про волю Божу і прославлення Бога в його творіннях. Уміщення троянди чи лілії в центрі композиції не дає такої однозначної інтерпретації.

Розетки з лілією в центрі в оздобленні високого цоколю іконостасних колон могли позначати Воскресіння Христове (іл. 3.227). На такій інтерпретації лілії наголошував Антоній Радивиловський: «…яко Лелея з земле выходитъ белая, червоная, такъ Х(ристо)с Спаситель з Гробу вышол Белым и Червонымъ» [597, с. 18].

Троянда, як центральна квітка гірлянди чи розетки в обрамленні винограду, смокв, пінієвих шишок, граната та інших плодів «райського саду», набуває очевидного марійного змісту і в ширшому розумінні ілюструє ідею декорації іконостаса як образу квітучого і небесного вертограду, як показано на іл. 3.212.

Гірлянди без композиційного центру не мають спеціального наголошення на основній їх символічній ідеї. Складаються вони здебільшого із чергування певної групи мотивів, наприклад, виноградного грона серед акантового листя і троянд (іл. 3.228) або винограду, аканта, смокв та інших екзотичних плодів (іл. 3.229, 3.230). Такий склад гірлянд також спонукає розглядати їх як узагальнені образи «райського саду».

Важливим аргументом на користь такого розуміння гірлянд у іконостасі є зображення гірлянди на іконі «Успіння Богородиці» 1730 р. із церкви Різдва Христового в Києві (іл. 3.231). Тут із центра гірлянди звисає зміїний хвіст, водночас його об’ємне трактування та відповідний колір не залишають можливості для двозначної інтерпретації: це є натяком на змія-спокусника. Відповідно гірлянда — образ раю до гріхопадіння. Водночас сама гірлянда сповнена плодами Едемського саду: тут переважають плоди смокв, є виноградне гроно, а також введено дві п’ятипелюсткові квітки, які ми трактуємо як зображення троянди. На те, що цю гірлянду іконописець наділяв особливим змістом, вказує парна їй гірлянда на тій самій іконі, яка має подібну композицію, тотожний набір фруктів, однак тут відсутній зміїний хвіст, але вмішено квітку лілії, що, найвірогідніше, в цьому контексті, є символом Христа — «Азъ есмъ Цветъ по(л)ный и кринъ

удольный» [597, с. 2]. Тож цю гірлянду можна інтерпретувати як образ раю після спокутної жертви Христа.

Огляд символіки рослинних мотивів, що входили до орнаментальної програми іконостасів, показує надзвичайно широкий діапазон їхніх значень, який би міг сприйматися як надмірно різноплановий, якби не розуміння, що в його основі лежать тільки дві головні теми: христологічна та марійна.

Осмислення флоральних мотивів передусім як образів христологічної символіки закладено в традиції тлумачення рослин як образів спасіння. Як відомо, сотеріологічну ідею рослинних образів успадковано християнством від античних міфів родючості й уже з усією очевидністю відображено в Біблії, де спасіння і сам Спаситель репрезентувалися в образі рослини [426, с. 126–137]. Рослинну символіку спасіння у зміненому вигляді було запозичено також християнством від іудаїзму [460, с. 117].

Рослинні мотиви, пов’язані з марійною символікою, насамперед співвіднесені з образом вертограду, який у західноєвропейському мистецтві сам є символом Богородиці [547, с. 45]. Іконографія «Hortus conclusus» (з лат. — замкнений сад) багато розроблялася в західноєвропейському мистецтві XV–XVII ст. Для «замкненого саду» властиве рослинне розмаїття, яке складалося з квітів і плодів, і в їх символічному значенні домінувала ідея поклоніння Мадонні з немовлям [111, с. 656].

Розпізнавання цих двох смислових потоків на рівні емблематичної інтерпретації чи виокремлення домінантної теми становить значні труднощі, оскільки майже всі значення рослинних образів амбівалентні. Отже, залежно від контексту рослини можуть виступати і як символи Христа, і як символи Богородиці. На перший погляд видається, що найвірогідніше тлумачення семантики рослинного декору іконостаса можна отримати через осмислення сюжету ікон, які ним обрамлені. Відповідно, сумарне символічне значення обрамлень дало б загальний зміст флоральної декорації іконостаса. Однак не можна забувати, що зміст зображення та символіка декоративних елементів довкола нього в обрамленні не завжди й не в усьому тотожні [111, с. 652].

Таке твердження слушне для ікон, які в іконографічній програмі іконостаса належать до зображень наративних циклів, а також для сюжетів і образів святих, уміщення яких у іконостасі не було зумовлене каноном. Це свідчить про те, що іконостас не можна розглядати як набір рам, наділених різними смислами (відповідними до кожного зображення) та об'єднаних в одну конструкцію. Він є цілісною складною рамою, усю орнаментацію якої підпорядковано єдиній провідній темі: христологічній чи марійній. Іншими словами, домінантний смисловий потік складається з окремих мотивів, об'єднаних між собою синтагматичними зв'язками. Своєю чергою, зі зчеплення значень синтагматичних послідовностей конструюється зміст послання. Зрозуміло, що утворений за обраною темою символічний текст декору не усував маргіналії, тобто до обрамлення певних ікон вводилися флоральні елементи, які слугували коментарем, уточнювали й розширювали зміст облямування для таких образів. Водночас така конкретизація контексту обрамлення не впливала на загальний смисл іконостасної орнаментації.

На підтвердження цієї думки розглянемо зміни, які відбулися в семантиці іконостасного декору від початку XVII ст. і до 1780-х років, застосовуючи розроблений вище словник орнаментальних мотивів і їх синтаксичні поєднання. У цих хронологічних межах можна умовно виокремити три періоди, у яких фіксується різний програмний склад рослинної декорації:

*перший* охоплює першу половину XVII ст.;

*другий* — від 1660-х років до середини XVIII ст.;

*третій* — 1750–1780-ті роки.

Тож для кожного періоду оберемо найбільш знаковий, на наш погляд, іконостас, щоб здійснити первинну діахронічну класифікацію семантики декору.

У рамках *першого періоду* розглянемо іконостас 1610-х П'ятницької церкви у Львові, який є найранішою, повністю збереженою дотепер пам'яткою.

Головними темами рослинного різьблення цього іконостаса є виноградна лоза і акантове листя. Ці два мотиви ніде не об'єднуються в одну композицію. Лозою заповнено більшість поверхонь, найбільше її сконцентровано в нижніх ярусах: на обрамленнях ікон і антаблементі в намісному ярусі, на стулках царських врат, на стовпчиках між іконами в празниковому, апостольському та страсному ярусах.

Акант, навпаки, частіше трапляється в горішніх ярусах: із нього утворені розетки, що прикрашають поверхні в кутах обрамлень ікон, відповідно до античних принципів декорації ним прикрашено карнизи й консолі, великі поодинокі листки використано як опертя-підставку для ікон предстоячих. Окрім того, два великі листки, які ми інтерпретуємо як акантові, увінчували обрамлення пари горішніх ікон, найближчих до центру, що зафіксовано на світлинах XX ст. Тепер вони демонтовані й замінені на декоративні верхівки, подібні до інших у цьому ярусі.

Окрім зазначених двох мотивів, у П'ятницькому іконостасі вміщено невеликі композиції з в'язок фруктів, скомпонованих із інжиру та виноградного грона: вони прикрашають консолі між апостольськими іконами. Характер розподілення описаних флоральних мотивів дозволяє зробити припущення, що основне змістовне навантаження належить зображенню виноградної лози: вона не тільки кількісно домінує в орнаментиці, а й розміщена на найважливіших ділянках іконостаса, зокрема на царських вратах. Водночас композиції з фруктів через малий розмір і розміщення на великій висоті можуть визначатися як допоміжні смислові акценти. Щодо аканта, то найвірогідніше, що він у цьому іконостасі не має іншого значення, крім орнаментального, оскільки цей мотив тут задіяно за класичною схемою декорації архітектурних елементів.

Символіку виноградної лози в цьому іконостасі, очевидно, слід пов'язувати з темою Євхаристії й через неї — з темою спасіння, істинності вчення, із самим Спасителем, тобто зі значеннями цього мотиву, про які сказано у Євангеліях словами Ісуса Христа. Підставою для такого

тлумачення є, на нашу думку, відсутність поєднань лози з іншими флоральними мотивами, які б коментували, уточнювали або вказували на інше її значення. Окрім того, не можна не зауважити, що лозою в іконостасі оповито новозавітні сюжети й персонажів, а також образи святих, що пізніше постраждали за християнську віру, в той час як образи пророків не мають її в обрамленні. Це вказує, що символіка виноградної лози тут має прочитуватися саме через новозавітне її тлумачення.

Важливо й те, що царські врата, за якими відбувається Таїнство Євхаристії та які активно задіяні протягом відправи літургії, повністю декоровано різьбленими виноградними лозами, що також змушує вбачати в цьому алюзію на євхаристичну тему. Композиції з виноградного грона та інжиру, розміщені між апостолами, спонукають інтерпретувати їх як символ солодкості плодів божественного вчення, поширити яке були покликані учні Христа, що також цілком співвідноситься з темою спасіння.

Орнаментика інших іконостасів цього періоду відрізняється в окремих деталях, проте загалом зберігає близький до іконостаса П’ятницької церкви програмний і пропорційний склад флоральних мотивів. Тож можемо припустити, що в першій половині XVII ст. в декорі українських іконостасів превалює рослинна орнаментика із сотеріологічним смислом і, відповідно, домінантною христологічною темою.

Іконостас Спасо-Преображенської церкви у Великих Сорочинцях, споруджений на початку 1730-х, презентує *другий період* у програмному складі декору. Його характерною особливістю є багатий репертуар флоральних мотивів, згрупованих у численні композиції. Докладний опис кожної розетки чи гірлянди в цій роботі нам видається невиправданим, оскільки вони або дублюються на різних ділянках іконостаса, або, маючи одноманітний склад мотивів, відрізняються способом їх компонування у вертикальні чи центричні композиції. Тож, описуючи орнаментальну програму цього іконостаса, вкажемо лише основні синтагматичні сполучення, утворені з декоративних мотивів.

Цоколь іконостаса щільно прикрашений квітково-плодовими композиціями з виноградних грон, інжиру, шишок, троянд у облямуванні акантового листя. У намісному ярусі колони сформовано з лоз, виноградних грон, квітів гвоздики й троянди. Обрамлення намісних ікон має три різні репертуари мотивів. У одному випадку — це листя аканта, виноградні грона, квіти троянди (образи Спаса та Богородиці з немовлям), в іншому — акант, виноградні грона, квіти й голівки маку (образи «Успіння Богородиці», пророка Даниїла, св. Уляни, «Преображення Господнє»). Нарешті окремі ікони мають суто акантове обрамлення, наприклад, «Покров Богородиці», «Благовіщення».

У крилах іконостаса ікони замість колон розділено вертикальними гірляндами з чергування виноградних грон, аканта, плодів інжиру, шишок, квітів тюльпана. Празниковий ярус заповнено акантовим листям, серед якого розсипані троянди, лілії та виноградні грона. На консолях у центральній частині ярусу містяться гірлянди з винограду, інжиру, шишок, аканта і троянд.

У апостольському ярусі центральну ікону «Спас на престолі» та дві ікони апостолів обабіч неї обрамлено акантом, виноградними гронами, трояндами, плодами інжиру, квітами та голівками маку. Інші чотири ікони апостолів оповито лише акантовим листям. Площини між іконами також щільно заповнено акантом, серед якого подекуди можна побачити композиції з троянд і виноградних грон або просто окремі квіти троянди. У апостольському ярусі бічних приділів спостерігаємо той самий набір мотивів, що й навколо описаної вище ікони «Спас на престолі». Окрім того, у північному приділі між іконами вміщено гірлянди з виноградних грон, аканта, плодів інжиру, шишок, квітів тюльпана.

Пророчий ярус не так щедро прикрашений квітково-плодовими мотивами: тут домінує акантова орнаментика, лише в окремих місцях уміщено троянди, лілії та шишки. Примітно, що виноградні грона в пророчому ярусі відсутні, однак вони знову з’являються в квітково-плодових

розетках, якими оздоблено стовпчики, на яких розміщено ікони предстоячих Богородиці та Йоана Богослова. Саме ж Розп'яття обрамлено в акантове листя, серед якого звисають виноградні грона.

У дослідженнях вже зауважувалося, що рослинна декорація іконостаса втілює ідею райського саду [394]. Розгляд оздоблення з позиції синтаксичного сполучення мотивів також у цілому дає опис образу саду: акант+вино-градне гроно+інжир+шишка+троянда; акант+виноградне гроно+троянда+лілія; акант+виноградне гроно+мак — ці групи недвозначно вказують на ідею пишно квітучого і плодоносного саду, а об'єднавчим елементом між ними є мотив аканта. Принагідно нагадаємо, що мотив маку серед флорального обрамлення ікон св. Уляни і пророка Даниїла (образи небесних патронів замовників) осмислюють як символ вічного сну [225, с. 12]. Водночас ті ж макові голівки навколо ікон апостолів або Спасителя на престолі навряд чи можна співвіднести з таким значенням, тож тут вони, найімовірніше, унаочнюють ідею райського цвітіння і плодоношення.

Із усіх флоральних композицій у Сорочинському іконостасі лише поєднання виноградна лоза+виноградне гроно+троянда+гвоздика має виразний страсний сенс. Однак таку композицію застосовано локально — на колонах обабіч намісних образів Спасителя та Богородиці з немовлям і більше вона ніде в іконостасі не трапляється. Тому ця група мотивів має розглядатися як спеціальний коментар до конкретних образів і не може справляти визначального впливу на загальний зміст іконостасного декору.

Тема райського саду, з очевидністю втілена в орнаментиці Сорочинського іконостаса, має сотеріологічні смисли, оскільки після хресної жертви Спасителя двері раю знову відчинилися для людей і в них з'явилася можливість отримати вічне життя. Своєю чергою, тема раю співвідноситься й із ідеєю поклоніння Богородиці, оскільки, як сказано вище, рослини у вертограді пов'язано з марійною символікою. У церковній поезії й сама Богородиця уподібнюється до райського саду: «Таємний Ти, Богородице, рай, що нерукотворно виростив Христа» (ірмос 9-ої пісні канона на

Воздвиження Хреста св. Косми Маюмського). Тож зауважимо, що в орнаментації іконостасів другого періоду спостерігається амбівалентність смислів флоральних мотивів. Вони можуть розумітися як христологічні, так і марійні символи. Однак поступово рослинна орнаментика з христологічною символікою відступає на другий план, її починають заміщувати мотивами, що презентують марійну тему.

Семантику декору іконостасів *третього періоду* розглянемо на прикладі іконостаса Софійського собору в Києві 1754 р. І хоча ця пам'ятка збереглася фрагментарно, її нижні яруси багато оздоблено рослинною орнаментикою, що дозволяє вирізнити нові риси, які з'являються в програмі декору. Слід зауважити, що програмний склад різьблення софійського іконостаса вже привертав увагу дослідників. К. Шероцький перший зазначив, що мотив виноградної лози відсутній у цьому іконостасі та замінений зображенням троянд [446, с. 56–58].

На жаль, софійський іконостас, окрім демонтажу і перебудов, які змінили його загальний вигляд, зазнав також втрат декоративних елементів у збережених долішніх ярусах: зникли деякі зображення квітів, які різьбилися окремо, а потім приєднувалися на тиблях до іконостаса. Частково скласти уявлення про втрачені фрагменти декору дозволяють світлини початку XX ст. З урахуванням цих джерел можна констатувати, що гірлянди на тумбах під колонами компонувалися з троянд, плодів інжиру, листя аканта і великої квітки соняшника (зараз утрачені) або з троянд, лілій, інжиру та аканта. Арку царських врат було прикрашено гірляндою з букетів троянд та інжиру в розетці з акантового листя. На колонах серед нерослинних мотивів (чаші та ін.) вміщено великі листки аканта та букети з троянд і лілій. Примхливо вигнуті довгі акантові листки також оздоблюють медальйони над намісними іконами.

Із чергування акантового листя і квітково-плодових букетів сформовано декор антаблемента. Водночас склад букетів дещо варіюється: до незмінної основи (плоди інжиру в розетці з листя) додається інша

центральна квітка. Це або троянда, або лілія, або квітка, яку ми інтерпретуємо як зображення нарциса.

Отже, у декорі софійського іконостаса можна виокремити такі синтаксичні ряди: троянда+лілія+соняшник+інжир+акант; лілія+інжир+акант; троянда+інжир+акант; троянда+лілія+інжир+акант; троянда+лілія+акант; нарцис+лілія+інжир+акант. Для інтерпретації їх семантики слід врахувати дві обставини.

По-перше, ці флоральні мотиви здебільшого зібрано в гірлянди або розетки й лише акант подекуди подано самостійно. По-друге, окрім рослинних мотивів, у оздобленні іконостаса вміщено багато різноманітних нерослинних елементів, якими декоровано колони, обрамлення ікон та інші поверхні. Це не дозволяє вбачати в орнаментиці іконостаса образ саду. Радше тут можна зауважити аналогію до пишних гірлянд, як на гравюрах тез і панегіриків у XVIII ст. Вірогідно, як і там, букети й гірлянди в софійському іконостасі мають транслювати ідею прославлення, а склад гірлянд, зокрема переважання троянд, схиляє до думки, що тут домінує ідея прославлення Богородиці.

Тут ми підходимо до суті проведеного аналізу і маємо використати термін «метатакст», який потребує певного пояснення. Незважаючи на те, що цей термін в останніх десятиліттях широко використовується в лінгвістиці, семіотиці й культурології, дотепер не існує його дефініції, визнаної хрестоматійною. Тут ми наводимо визначення метатексту, як його розуміє Н. Рябцева, яке, на нашу думку, розкриває ті аспекти його сутності, які важливі для цього дослідження, з огляду на поставлену в ньому мету.

Отже, спираючись на визначення метатексту як «комунікативного дейксису, що вказує на тему повідомлення, організацію тексту, його структурність і зв’язність» [324, с. 90], можемо порівняти наведені вище приклади оздоблення іконостасів і виокремити елементи, які слід, на нашу думку, вважати метатекстом для кожного з них. Ці елементи ми розуміємо як «надбудови» над текстом, що вказують на код усього тексту. Тож

метатекстом для орнаментальної програми іконостасів означених періодів буде:

- у перший період — виноградна лоза, виноградні грона та інжир;
- у другий період — акант, троянда, виноградне гроно;
- у третій період — троянда, інжир, лілія.

Водночас наведені метатексти є такими частинами тексту, що мають самостійне зв'язне значення, тобто репрезентують семантично автономний текст.

У питанні співвіднесення метатексту і семантичної та композиційно-синтаксичної структури тексту можна визначити, що для іконостасів першого періоду виноградна лоза з її сотеріологічним значенням є тією «надбудовою», через яку слід інтерпретувати смисл інших флоральних мотивів, уміщених до декору. Щодо значення метатексту у формуванні синтаксичної структури іконостасної орнаментики, то виноградна лоза, яка або сама є орнаментальним мотивом, або репрезентована у складі композицій як метаелемент (виноградні грона) слугує провідним структурним елементом, забезпечуючи зв'язність повідомлення.

У цьому руслі слід також розглядати співвіднесення аканта і троянди із орнаментикою іконостасів відповідно другого і третього періодів. Транслюючи безпосередньо чи опосередковано ідею поклоніння Богородиці, ці метатексти вказують, що саме через марійну символіку слід сприймати різні коментарі, які утворюються поєднанням значень рослинних мотивів. Уміщення аканта і троянди майже в кожній флоральній композиції формує своєрідний «каркас», у який вплетено інші мотиви — тобто і тут метатекст, виконуючи текстоутворювальну функцію, вказує на цілісність синтаксичної структури усієї повноти оздоблення іконостаса.

Сформулюємо висновки. Осмислення рослинної орнаментики в іконостасі як інструменту дидактики перетворює його декоративну програму на візуальну проповідь. Таке значення різьбленого оформлення є потужним стимулом для його розвитку протягом XVII–XVIII ст. і стало однією з

причин переважання декору над живописом у іконостасах доби Бароко, яке відзначали багато дослідників. Розвиток семантичної програми декорації іконостаса та зростання її значення як візуальної проповіді зумовлює не тільки збільшення загального обсягу декору в іконостасі, а й ускладнення композицій. Особливо популярними є гірлянди, розетки, букети, які утворюють складні візуальні синтагми.

Сенс зашифрованого в декорі послання прочитувався завдяки найважливішим «надбудовам» — метатекстам, які визначали зміст повідомлення і співвідносили текст із позатекстовим середовищем інтерпретації. Цими метатекстами були групи з декількох основних орнаментальних мотивів, які акцентували христологічну або марійну тему в програмі декору.

## 3.3. Семантика композицій із зооморфними мотивами

### *3.3.1. Репертуар, іконографія та символіка зооморфних мотивів*

Серед значної кількості варіантів художнього оформлення врат найзагадковішими за символічним змістом можна вважати композиції із інтегрованими в рослинний декор зооморфними мотивами. Різьблені зображення тварин та фрагменти таких зображень переплетені з рослинним декором в українських іконостасах, зустрічаються виключно на царських вратах іконостасів XVII–XVIII ст. Дотепер збереглося небагато царських врат, у декорі яких можна побачити зооморфні мотиви, ще менше таких, де зображення птахів і звірів уміщено разом. Нечисленність пам’яток багато в чому ускладнювала розуміння суті появи образів тварин у декорі іконостасів.

Першим проблему іконографії царських врат із зооморфними мотивами порушив М. Драґан, припустивши, що вони з’являються там під впливом бароко [89, с. 85], тому він розглядав ці мотиви не більше ніж формально-стильову ознаку. Це твердження багато років було єдиним обґрунтуванням причини вміщення туди цієї групи зображень. Утім, відсутність визначених

джерел інспірації та очевидного продовження таких композицій у сакральному мистецтві України XVII–XVIII ст., так само як і прямих аналогій у іконостасах інших країн православного світу, змушує поставити під сумнів таке пояснення.

Іншої думки щодо ймовірних передумов уведення зооморфних мотивів до орнаментики царських врат, цього разу в рамках фольклорної язичницької традиції, дотримується М. Приймич. За його припущенням, вміщені там тварини є творінням «народної уяви, вихованої на казці» [304, с. 113].

Ще одну спробу пояснити такий варіант оформлення зробила Н. Олейнюк, яка, спираючись на поширену думку про зв'язок орнаментальної програми українських іконостасів із сюжетом «Дерева життя» [220, с. 132; 371, с. 187], пов'язала з ним зображення тварин на царських вратах. Аргументом на користь цього припущення є посилання на вміщення там птахів — «обов'язкового атрибуту прадавнього "дерева життя"» [247, с. 30], однак зіставлення елементів цього мотиву з відповідними варіантами декорації царських врат дослідниця не проводить.

Спільною рисою запропонованих інтерпретацій є те, що вони пропонують убачати джерело сенсу для вміщення в іконостас зображень тварин за межами релігійної традиції. Однак спроби пояснити зображення тварин, інтегрованих із флоральним декором, лише впливом мистецького стилю або фольклору виявляють цілу низку серйозних протиріч. Не зрозумілі, наприклад, причини їх розміщення лише на царських вратах, бо, якщо це є тільки елемент оздоблення, композиції з тваринами мали б прикрашати й інші ділянки іконостаса.

Поширені на царських вратах іконографічні схеми з фігурами тварин навряд чи можна віднести до кола орнаментальних композицій з мотивами фауни в тогочасній українській гравюрі й скульптурному декорі. Однак головне протиріччя пов'язано з тим, що якщо ці зооморфні образи дійсно не мають спеціального значення чи воно не пов'язане з християнською символікою, то чому для них обрано одну з семантично найважливіших

частин іконостаса — царські врата? Тут слід згадати про інші композиції, які у XVII–XVIII ст. вміщували на царських вратах. Наприклад, мотив виноградної лози або композиція «Пелікан» були загальновідомими алегоріями таїнства Євхаристії — основи богослужбового життя православної церкви. Композиція «Благовіщення» і образи євангелістів або їх символів: лева, тельця, орла та ангела — презентували ідею відкриття вірянам Царства Небесного через Благу звістку текстів Євангелій, тобто стулки царських врат містили надзвичайно важливі за своїм змістом зображення. Усе це змушує сумніватися в тому, що в той самий період на царських вратах могли з'явитися семантично нейтральні композиції або їхні значення лежали поза християнською символікою.

Тож варто знову поставити питання про задум і джерела композицій із зооморфними мотивами в опорядження царських врат іконостасів XVII–XVIII ст. та спробувати реконструювати їх символічне значення. Однак перш ніж перейти до окресленого кола питань, необхідно визначити репертуар та іконографію зооморфних мотивів в орнаментиці царських вратах українських іконостасів XVII–XVIII ст.

Різьблені образи тварин відомі на царських вратах з другої половини XVII ст. і продовжують уводитися туди до останньої третини XVIII ст. Збереглося небагато пам'яток з такими зображеннями, тож, вірогідно, вони поступалися у кількісному відношенню вратам з іншим композиціями на стулках. Утім, навіть незначна їх чисельність представлена пам'ятками як Західної так і Центральної України, що говорить за поширеність цього явища.

За спостереженнями М. Драґана, який перший спробував розпізнати фауну царських врат, в їх нижній частині можуть міститися зображення левів або дельфінів (чи драконів) [89, с. 85, 121], а у завершенні стулок — орлів [89, с. 119]. Запропонована М. Драґаном атрибуція тварин стає хрестоматійною і переходить у пізніші публікації [304, с 113; 247, с. 29]. Приймаючи окреслений дослідником репертуар тварин, маємо дещо

уточнити і розширити його. Отож до названих М. Драґаном лева, дельфіна, орла, слід додати голуба та узагальнений образ птаха. Щодо змієподібної істоти, яка у М. Драґана названа драконом, то її, на нашу думку, слід ідентифікувати як аспіда. Характер зображення крилатого змія і дракона в українському мистецтві XVII–XVIII ст. дуже близький, єдина іконографічна відмінність між цими створіннями — це кількість кінцівок: аспід за християнською традицією зображувався зовсім без ніг або двоногим. Зокрема у творі Дамаскіна Студита «Збірка про деякі особливості єства тварин», відомого за російськими списками з XVII ст., аспіда визначено як двоногого змія; у тексті кін. XVII – поч. XVIII ст., що приписується Миколаю Спафарію, вказано, що він «має «звірячі» вуха, крила, подібні крилам кажана, тіло і хвіст вкриті твердою і гарною лускою». [24, с. 616]. На відміну від аспіда, дракон зображувався чотирилапим.

За способом презентації зооморфних мотивів на царських вратах можна виділити цілофігурні зображення і маскарони. Стабільною була загальна схема їх розподілу: лев, аспід і дельфін завжди посідали долішню частину врат, птиці — їх горішній край або центр стулок. Ці образи вміщувалося зазвичай парами (по одному на кожній стулці), в профіль, дзеркально відображеними. Значно рідше пара тварин або їх маскарони формували симметричну композицію на кожній стулці, але і в цьому випадку їх пози і взаємне розміщення повторювали вже описаний загальний принцип. Наявні пам’ятки свідчать, що не існувало обов’язкового правила формувати таку композицію з оппозиційної пари: птахи / тварини. Царські врата могли містити або одну пару птахів у горі чи звірів у внизу, або дві пари, і тоді вони розподілялися у два яруси, в горі і внизу — відповідно.

***Цілофігурні зображення тварин.*** *Лев.* Цілофігурні леви на царських вратах, напевно, траплялися рідко. Сьогодні єдиним добре відомим прикладом є царські врата з с. Ямна (іл. 3.232). На них тварини представлені в профіль, лежачими, їх тіла симетрично звернуті до центральної осі врат, а голови розвернуті у зворотному напрямку, з-під задньої ноги протягнутий і

закинутий до гори хвіст, закінчення якого має вигляд рослинного пагону. Окрім того леви мають укладену пасмами гриву, а з роззявленої вискаленої пащі виростає виноградна лоза.

*Аспід.* Цілофігурних зображень аспіда збереглося більше. Розміщувалися вони головами до центральної осі, тіло сильно вигиналося у бік черева так, що майже згорталося у кільце. У такому положенні змій головою або черевом лежав на горизонтальній планці врат, а піднятий хвіст спирався на вертикальну бокову планку. Хвіст зазвичай закручувався у петлю і закінчувався трипелюстковою або «копієвою» лілією — риса, властива пізньовізантіскій традиції [390, с. 32, 43, 44]. Тіло аспіда покривала луска, а з вискаленої пащі виростав рослинний пагін. Іконографічна відмінність аспіда від інших змієподібних в середньовічній іконографії — наявність маленького вуха і крил на кшталт крил кожана, які іноді набували зубчастої форми (іл. 3.233).

Аспіди на царських вратах з с. Прегримка і с. Улюч (сучасна Польща) мають корони (іл. 3.234, 3.235), що є їхньою унікальною рисою — інші короновані тварини в іконостасах не трапляються.

В окремих випадках аспідів уміщували попарно на кожній стулці, звернутими назустріч один одному. Така пара аспідів виконана на царських вратах з м. Острога (іл. 3.236). Тут ці зображення відносно невеликі, до того ж вони погано збереглися, втім можна роздивитися, що зміїне тіло вигнуто у традиційний спосіб і загнутий у спіраль хвости вивищується над головами. Аспіди мають передні підібгані під тіло лапи і підняті крила, а з пащі, як завжди, виростає галузка.

*Дельфін.* Цей образ також, вірогідно, уводився до іконостасів вкрай рідко. Як дельфінів можна ідентифікувати зображення тварин вміщенних на царських вратах Миколаївської церкви у присілку Бистрий південно-східної частини м. Свалява, Закарпатської області. За рисунком і композицією вони близькі до зображень аспіда. Від останніх їх відрізняє відсутність крил і вуха, окрім того хвосту надана природна для риби форма (іл. 3.237). За окресленою

атрибуцією тварин, до дельфінів віднесемо й рибин, як їх визначає Р. Косів, на царських вратах 1680-х років з церкви Стрітення в с. Кожани на Лемківщині, зображення яких опубліковано дослідницею [150, с. 93, 98]. На приналежність до морської істоти тут вказує луска, що покриває тулуби, тоді як хвіст вже стилізовано під рослинний завиток.

*Орел.* Визначити орла серед інших птахів досить легко за потужним вигнутим дзьобом, досить довгою шиєю і різко окресленими, розведеними у боки крилами. На голові над очами добре помітні виступи, що нагадують нависаючі «брови», а тіло вкривають ретельно модельовані пір'їни. Орел на верхній частині царських врат зображувався сидячи так, що його тіло було звернуто до центральної осі, тоді як голова — у зворотному напрямку. У дзьобі орел міг тримати галузку з виноградним гроном (іл. 3.238)

*Голуб.* Парою голубів увінчували верхівку царських врат або вони входили до композицій на стулках. Відрізняти голуба вдається за маленьким прямим дзьобом, коротшою ніж в орла шиєю і міцно притиснутим до тіла невеликим крилом. Фігурку голуба іноді фарбувати у білий колір (іл. 3.239). У дзьобі птах міг тримати гілочку з невеликими листочками на кшталт маслинної. Визначити голуба можна і за традиційними композиціями, в яких його зображували, наприклад, пара голубів, які п'ють з чаші (іл. 3.240), або голуб, що дзьобає виноградне гроно (іл. 3.241).

*Птахи.* Серед зображень птахів на царських вратах є і такі, які неможливо визначити однозначно. Вірогідно, це узагальнений образ птаха. До таких слід віднести двох великих птахів, що сидять на верхівці царських врат з с. Ямна (іл. 3.242). Композиційна схема їх розміщення традиційна: тіло звернене до центру, голова повернута назад. Вони не мають ознак хижої птиці, хоча М. Драґан визначав їх, як зображення орлів [89, с. 119]. Навпаки, їх дзьоб маленький, прямий і закритий, а на голові немає характерних для орла «брів». Не схожі ці птахи і на голуба, бо мають задовгу для нього шию і тіло.

***Маскарони.*** У долішніх зображеннях найбільш розповсюджена така композиційна схема: маскарони тварин містилися в нижніх зовнішніх кутах стулок, звернені до центру (іл. 3.243, 3.244), або у внутрішніх кутах і тоді розвернуті у протилежні боки (іл. 3.245). Водночас з пащі завжди виростає галузка. Інші відомі варіанти — маскарони укомпоновані попарно на кожній стулці, причому розвернуті від центральної осі у різні боки стулки і впритул примикають пащами до рамок. (іл. 3.246); по одному маскарону на стулці, розвернуті до стовпчика царських врат і примикають до нього відкритою пащею (іл. 3.247). Такі маскарони інтегруються з оточуючим декором не через галузку у пащі, а завдяки видовженій шиї, що перетворюється на пагін. Маргінальним прикладом розміщення маскаронів тварин у верхній частині врат є царські врата середини XVIII ст. з м. Острог, де вони попарно обрамляють овальні медальйон на кожній стулці і звернуті пащами до долу (іл. 3.248).

Маскарони не кожного разу піддаються атрибуції. Іноді їм надавалися характерні риси конкретної тварини, і тоді можна визначити, наприклад, лева (іл. 3.249) або аспідна (іл. 3.250). Однак трапляються маскарони, де стилізація позбавила їх будь яких ознак певного звіра (іл. 3.251, 3.252).

З пташиних маскаронів у завершенні царських врат, трапляється лише зображення орла, який зазвичай мав не тільки голову а й довгу шию. Компонування маскаронів повторювало спосіб розміщення цілофігурних зображень — голови розвернуті від центральної осі врат, а шия птаха поступово переходила у флоральний декор. Часто з орнаментальних мотивів, що оточували маскарон, складалася форма, яка за абрисом нагадувала розкрите крило і ставала візуальним продовженням тіла птаха. Завдяки такому прийому маскарон сприймається як півфігура птиці (іл. 3.253, 3.254). Дзьоб орла зображується відкритим, або у ньому затиснута стрічка тканини (іл. 3.255) чи галузка з виноградним гроном (іл. 3.256).

Завершуючи огляд зооморфних та орнітоморфних образів, маємо згадати про рідкісний приклад зображення на царських вратах лише саме

різьблених лап орла. Яскравий приклад тут — врата з іконостаса церкви Різдва Іоанна Хрестителя Краснопущанського монастиря, пізніше перенесені до Успенської церкви с. Вербів [50, с. 415, 416]. Тут у нижній частині врат, на кожній стулці, зображено по дві орлині лапи, що у потужних пазурах стискають округлі плоди. Лапи птиці на рівні стегна об'єднані з акантовим листям і у цілому здобувають вигляд підставки для євхаристичної чаші уміщеної вище (іл. 3.257). Ще один приклад такої композиції відомий на вратах з іконостаса с. Поморяни [89, с. 147].

Отже репертуар тварин, що вміщувалися на царських вратах дуже обмежений. Цей факт промовисто свідчить про важливу символічну роль цієї групи образів. У разі відсутності у них символічного значення, були б можливими запозичення до іконостса будь-яких зооморфних мотивів із розмаїття ренесансної і барокової орнаментики, а поміж ними і образів середньовічного бестіарію, таких як, наприклад, мелузина, русалка, єдиноріг, кентавр. Примітно, що ці зображення трапляються на заставках та в ініціалах українських стародруків XVII–XVIII ст., однак в іконостасі відсутні. У зв'язку із цим слід згадати, що саме гравюра того часу традиційно вважається джерелом розповсюдження нових естетичних ідей і зразків для копіювання, з якої вони переходили в інші види образотворчого мистецтва, зокрема в орнаментику іконостасів [221, с. 41–48; 370, с. 206–218]. Проте в українській гравюрі XVII–XVIII ст. не знаходимо прямих аналогій композиціям із зооморфними мотивами, які трапляються на царських вратах. На заставках досить часто є осьові композиції із дзеркально розміщених тварин в оточенні флоральних мотивів, однак серед них вкрай рідко можна побачити схему де з пащі тварини виростає рослинна галузка. Таким рідкісним прикладом є парні змії на заставці зі стрятинського Требника 1606 р. Окрім того в гравюрах не трапляються осьові композиції, де б тварини зображувалися у два рівні, як це можна бачити на царських вратах з с. Виженка і Ямна де в долішній частині розміщені тварини, а в горішній — птахи (іл. 3.258, 3.259).

Поширеність на царських вратах композиції де з пащі звіра виростає галузка, робить проблемними проведення паралелей і до західноєвропейських зразків декору. Для ренесансно-барокової орнаментики основним прийомом інтеграції зооморфних (а також антропоморфних) мотивів з флоральним декором було їх зрощення в задній (нижній) половині тіла або на рівні шиї, що для царських врат є, скоріше, виключенням. Висловлена в літературі думка, що запозичені із західноєвропейських гравюр та увражів орнаментальні композиції кожного разу корегувалися і творчо перероблялися, зокрема щоб пропустити неприйнятні для іконостаса образи [34, с. 629, 630] — також не пояснює причини формування описаної композиційної формули на царських вратах, оскільки тут мова йде не про заміщення недостойного зображення прийнятнішим, а про зовсім інший принцип організації композиції. Окрім того, ще одна деталь заважає прийняттю думки про вагомий вплив мистецького стилю на появу зооморфних образів на царських вратах: розміщені там тварини у жодному разі не мають вишуканої барокової орнаментальної обробки акантовим листям, наприклад, уведення його замість гриви або пір'я. Водночас саме ця риса характерна для зображень зооморфних мотивів у декорі бароко і можна навести чимало таких прикладів серед в ілюстрацій українських стародруків XVII–XVIII ст. Отож, запозичення репертуару та іконографії зооморфних мотивів в українському іконостасі з арсеналу орнаментики бароко не підтверджується.

Пошук ймовірного першоджерела змушує звернутися до балканських іконостасів, де зооморфні мотиви регулярно оздоблюють пам'ятки XVII–XVIII ст. У програмах декору грецьких, північно-македонських, сербських, болгарських іконостасів, чітко визначаються зображення аспідів, дельфінів, левів і також птахів. На відміну від українських іконостасів локалізація зооморфних зображень на Балканах не обмежена царськими вратами. Зазвичай їх розміщення визначається віссю царські врата — «Розп'яття». Водночас найбільш ефектним художнім акцентом була пара великих аспідів

або дельфінів у завершенні іконостасів, де примхливо вигнуті тіла тварин служили опорою для монументальног Розп’яття та пристоячих або були просто закомпоновані обабіч нього (іл. 3.260, 3.261). У підніжжі Розп’яття, поряд з аспідами, трапляються і мініатюрні зображення левів (іл. 3.262). Аспіди також могли міститися в горішній частині царських врат (іл. 3.263), однак порівняно з монументальними, а іноді і розфарбованими тваринами на верхівці іконостасів, переплетені з рослинним декором зооморфні мотиви на вратах були менш помітними. Як аспідів або драконів слід атрибутувати погруддя істот з вискаленими пащами і пташиними лапами на антаблементі над царськими вратами в іконостасі 1711 р. монастиря Св. Наума Охридського в Північній Македонії. Окрім змієподібних істот антаблемент і арку над царськими вратами часто прикрашали композиції з птахів серед виноградних лоз (іл. 3.264).

Як бачимо, репертуар тварин, що уводилися до афонських і балканських пам’яток, близький до репертуару в українських іконостасах, хоча ці зображення мають розширену топографію. Також вони істотно різняться за своїм художнім рішенням та композиціями, до яких входять. Очевидно, що у цьому випадку не може йтися про пряме запозичення зооморфних мотивів і пов’язаних з ними композиційних побудов із балканських іконостасів. Однак самий факт активного використання на Балканах і в Україні схожого репертуару тварин в іконостасах вимагає осмислення.

Як відомо, у наприкінці XVI–XVII ст. між Україною і Афоном підтримувалися постійні культурні контакти [74, с. 90–111; 105, с. 9; 223, с. 166, 168]. В умовах утисків православної церкви, після прийняття Брестської унії у 1596 р., православні ієрархи України прагнули заручитися духовною підтримкою Святої Гори, поглиблювати церковну і освітню взаємодію. Тут можна згадати, хоча б про відомий документ «Пораду до благочестя» складений на соборі у Києві в 1621 р., що приписується митрополиту Йову Борецькому: «Послати до патріарха

Константинопольського за благословенням, поміччю та порадою, і на святу Афонську гору послати, викликати й припровадити преподобних мужів россов, а поміж них блаженних Кипріяна та Івана, званого Вишенським, та інших, котрі там перебувають, і в житті та богослов'ї квітнуть. Потреба є духовна, аби і россів, що мають істинну [схильність] до доброчесного життя, посилати на Афон, як до школи духовної» [273, с. 132]. Ухвалене на соборі рішення про зміцнення зв'язків з православним Сходом і Афоном «звідки визнано необхідним запросити в Україну побожних монахів-українців» [127, с. 137] описує настрої українського православного духівництва, яке у триваючій конфесійній боротьбі наполегливо зверталося до авторитетних духовних центрів у прагненні зміцнити позиції щойно відновленої православної Київської митрополії.

Ситуація що склалася, може пояснити виникненя уваги з боку українських церковних ієрархів до опорядження афонських храмів і, зокрема, іконостасів. Композиційно-пластична організація іконостасів у храмах Святої Гори могла оцінюватися як приклад збережених давніх традицій Православної Церкви, отже орієнтація на них була запорукою дотримання «правильних» зразків. Враховуючи те, що в християнській системі ідей існував зв'язок між ідеєю знака та ідеєю вірності, і цій зв'язок мав визначальний характер [1, с. 129, 130], репертуар символічних образів афонських іконостасів набував додаткові аргументи сприйматися як важливі взірці.

У цьому історичному контексті можна знайти пояснення запозиченню зооморфних мотивів до українських іконостасах. Однак відсутність прямого копіювання зразків, тобто механічного перенесення готових композиційних схем із властивим їм комплексом смислів, засвідчує, що запровадженню цієї групи мотивів в український іконостас передувало обґрунтування доцільності і богословське переосмислення. Висловимо припущення, що зооморфні мотиви були запозичені як інструмент для візуалізації в певного задуму, який вибудовувався на символічному значенні цих зображень. Іншими словами з

іконостасів Святої Гори була запозичена семантична роль зооморфних образів. Саме вона стала підґрунтям для заповнення українських іконостасів XVII ст. суворо визначеним репертуаром тварин, за допомогою яких формулювалося важливе для духовних запитів тогочасного українського суспільства символіко-алегоричного послання, зміст якого спробуємо реконструювати далі.

Слід сказати, що практика запозичень ідеї, а не конкретного зразка була поширеною у християнській традиції. У літературі неодноразово відзначалося, що при зверненні до святинь, які у християнському світі стали взірцями, наприклад Гроб Господній, Софія Константинопольська, Успенський собор Киево-Печерської лаври, здебільшого відтворювався не їх план, архітектурний об'єм чи пластичне оздоблення, але «образ-парадігма» (термін введено О. Лідовим), яка була зрозуміла сучасникам і органічно уписувалася у новий контекст [173, с. 25–27; 20; 389].

Припущення про запозичення Україною афонської традиції уведення певного кола зооморфних образів до іконостаса, ставить питання про значення цих зображень у християнській системі символів, тому коротко нагадаємо їх тут. Згідно до біблейської традиції, *лев* є одним з найдавніших символів божественної влади, сміливості і царського достоїнства. Таким він згадується у старозавітних текстах «Ти женешся за мною, як лев, і знову нападаєш на мене і дивним являєшся в мені» (Іов. 10:16); «нечестивий біжить коли ніхто не гониться за ним. А праведник сміливий як лев» (Притч. 28:1); «Сину людський! Здійми плач за фараона, царя єгипетського, і скажи йому: Ти, наче молодий лев поміж народами …» (Єз. 32:2). Водночас він є символом люті і небезпеки «Як лев, що рикає, і, як голодний ведмідь, так лихий володар над убогим народом (Притч. 28:15); «Роззявили на мене пащеки свої, мов лев, що шматує (здобич) і гарчить» (Пс. 21:14). Окрім того лев є одним з символів диявола «На аспіда і василіска наступиш і потопчеш льва і змія» (Пс. 90:13).

У новозаповітних текстах лев є символом Христа «І один із старців сказав мені: Не плач, ось Лев, що з коліна Юдиного, корінь Давидів, переміг і може розгорнути цю книгу і зняти сім печатей з неї (Одкр. 5:5), а також одним з апокаліптичних тварин (Одкр. 4:7), що став символом євангеліста Марка. Окрім того у текстах «Фізіолога» лев також наділяється властивостями, які пов'язуються з образом Христа: йдучи, лев замітає слід хвостом, щоб мисливці не вистежили його, «так і Спас мій… що посланий вічносущним Отцем, приховав мислені сліди свої, тобто божественність»; лев спить з відкритими очима, так і тіло Спасителя «спить на хресті, а божественність Його… не спить», левенята народжуються мертвими і лише на третій день лев своїм диханням викликає їх до життя [414, с. 124, 125] — тому лев є символом Воскресіння Христового.

*Дельфін* також був відомим символом Христа, зображений разом із якорем або човном символізував християнську душу чи Церкву, яка спрямовує до спасіння через Христа. У ширшому сенсі дельфін символізував спасіння і Воскресіння [504, с. 15]; таїнство Хрещення, якщо він зображувався у воді; два дзеркально відображені дельфіни могли означати душі праведників у раю [397, с. 140–142].

*Аспід.* Згідно до Св. Августина аспід був однією з іпостасей диявола. Окрім того середньовічна книжність розвиває образ аспіда, як символ іудеїв, що не прийняли слова Божого, а також уподібнює до нього людину, що одним вухом слухає поклик мирських утіх, а інше вухо закриває, щоб не чути осудливого «голосу Господнього» [24, с. 616].

*Голуб*. Окрім символу Святого Духу, голуб був відомим образом християнської душі. Знаком таїнства Причастя вважався голуб, який п'є з сосуду, птах, що дзьобає виноградне гроно символізує ідеальний райський світ [397, с. 112, 113].

*Орел.* У біблійній метафориці орел втілює божественну любов, силу і могутність. Є символом євангеліста Іоанна і одним з чотирьох апокаліптичних тварин. Середньовічні тексти подають його як образ

хрещення і воскресіння. Об'єднаний в одну композицію зі змієм наділявся значенням боротьби Христа із сатаною [116, с. 260].

*Птахи.* Образ птаха за християнською традицією міцно пов'язаний з уявленням про Царствіє Небесне і темою Воскресіння [397, с. 156]. Це їх значення зберігається і в разі вміщення на верхівках стулок царських врат, де вони інтерпретуються як райські «богогласні і богопарні» птахи [394, с. 96].

З наведеного видно, що усі використані в іконостасі зооморфні образи багатозначні, а деякі з них, в залежності від контексту, можуть позначати семантичні опозиції. Способи компонування тварин дещо підказують семантичний замисел зображення і спрямовують на обрання позитивного чи негативного вектору значень. Зокрема композиційна формула при якій з відкритої пащі виростає галузка, підкреслює підпорядковане, не самостійне значення образу тварини. Таке розуміння композиції підкріплюється вміщенням зображень у долішній частині царських врат, де вони затиснуті в обмеженому просторі і впритул прилягають до рамок стулок, що створює ефект їх приборкання.

У порівнянні з цим цілком самостійними виглядають зображення птахів, вільно укомпонованих серед флорального декору на верхній частині врат. Утім, амбівалентність значень зооморфних мотивів не дає можливості наполягати на такому тлумаченні їх семантики. Більш адекватним підходом до інтерпретації зооморфних мотивів в даному разі видається не виокремлення їх з композиційної схема, а навпаки, розгляд з урахуванням всієї композиції, до якої входить тварина, тобто царських врат у цілому. Зазначимо, що хоча в описаних композиційних матрицях зі сполучення зооморфних образів і флоральних елементів, тварини трапляються на стулках царських врат окремими парами (в долішній або горішній частині врат), в таких випадках, на наш погляд, вони презентують скорочений варіант композиції. Відтак, лише розгорнутий варіант, тобто той, в образотворчій схемі якого одночасно представлені і пари тварин вгорі і внизу, дає повну

картину задуму, і, відповідно, його інтерпретація може претендувати на більшу переконливість.

### *3.3.2. Світове дерево на царських вратах*

Спираючись на розглянуті в попередньому підрозділі іконографію та символіку зооморфних мотивів, звернемося до актуального питання про задум і джерела композиції з цими зображеннями в українському іконостасі та реконструкцію їхнього символічного значення в контексті опорядженні царських врат. Для вирішення окресленого завдання потрібно стисло прокоментувати значення самих царських врат іконостасів, оскільки їхнє художнє оформлення безпосередньо пов'язане із символічним змістом.

У християнській свідомості внутрішній простір храму поділено на дві зони — світ горній і світ дольний. Межею між ними в православному храмі є вівтарна огорожа, що відокремлює наос і вівтар. Згідно із цією символічною моделлю, царські врата у вівтарній огорожі є місцем, де горнє і дольне з'єднуються і розділяються одночасно. Тут їх значення збігається із символікою вівтарної арки, яку розуміють як візуальну межу між світами. Тому в смисловому контексті врата іконостаса — її зменшений варіант. Джерела такого сприйняття вівтарної арки (а пізніше — царських врат) сягають дохристиянської традиції осмислення дверей і врат як візуального означеного проходу з одного світу, простору або стану в інший і пов'язаного із цим комплексу уявлень про сакральність цього локусу [428, с. 394; 479, с. 10].

Ця давня міфологічна парадигма зберігається в пізнішій культурі й успадковується християнством: «Я є двері: хто через мене увійде, той спасеться, і увійде, і вийде, і пасовище знайде», — говорить Христос (Йоан 10:9). Метафора уподібнення Спасителя і дверей породжує стійкий символізм дверей у християнській культурі й перетворює їх на одну з найважливіших ідеологем. Властивий дверям пласт конотацій лежить у

основі іконографічних програм і художнього задуму як самих дверей, так і вхідного порталу в цілому [476; 483; 496; 506; 520; 508; 552; 558].

Семантична програма оформлення входу також безпосередньо пов'язувалася з просторовими зонами, які він розділяв: символічне значення дверей зростало з наближенням до вівтаря: послідовна система проходів, починаючи від міських воріт, через огорожу храму і храмовий портал приводила до царських врат іконостаса, де досягалася кульмінація сакрального сенсу дверей [440, с. 559, 560]. Примітно, що та сама модель поступового зростання значення з наближенням до вівтаря застосовувалася і до храмових завіс. Показовий приклад цього — завіси в Софії Константинопольській, які також структурували простір, а їх ряд створював сакральний шлях, що вів до Катапетасми над головним вівтарем [173, с. 219, 220].

Отже, система дверей, так само як і завіс, формувала виразний просторовий образ шляху до спасіння. Оскільки царські врата були останнім проходом, що вів безпосередньо до вівтаря, символічно вони сприймалися як нездолання перепона, що перекривала вхід до Святая Святих східнохристиянського храму. Це означає, що, на відміну від низки проходів, які вели до царських врат, самі врата для вірян фактично проходом не були. Цей місткий образ очевидного і, проте, недоступного входу зумовив цілий спектр специфічних смислів царських врат, принципово відмінних від сенсів дверних прорізів, що вели до них. Закриті врата нагадували про втрату земного раю і недосяжність Царства Небесного, мислилися як місце сполучення світу дольнього зі світом горнім, символізували теофанічний вхід до Небесного Єрусалима [440, с. 559, 580], уподібнювалися образу Ковчега Завіту, вратам, що вели у старозавітну Скинію [344, с. 508, 513].

Формування смислового контексту царських врат відбувалося протягом століть у процесі розвитку православного богослужіння. Властива вратам полісемантичність вплинула на появу кількох іконографічних

традицій їх оформлення, однак як фундаментальна для царських врат у всьому східнохристиянському світі закріплюється тема Благовіщення.

Сюжет «Благовіщення», який означав початок новозавітної історії, обожнення створеного світу і спасіння людства, з XI ст. вміщується на стовпах вівтарної арки. У цей же період «Благовіщення» з'являється на стулках царських врат [522, с. 14–17; 165, с. 187] і відтоді незмінно посідає там місце протягом багатьох століть.

У літературі висловлено різні думки щодо причин вміщення «Благовіщення» на царських вратах. Серед імовірних чинників називають перенесення цієї композиції зі східних стовпів храму на врата після утворення багатоярусного іконостаса, який своєю висотою перекривав ці зображення [379, с. 158]. За іншою версією, ствердження її там пов'язане зі складанням у XII ст. текстів вхідних молитов, де згадувалося Благовіщення [502, с. 73–75]. Імовірним мотивом називають також уподібнення Богоматері старозавітним образам «зачинених дверей», «врат Сходу» та переосмислення тексту літургійного вірша «Радуйся, райських дверей отверзеніє», що дозволило поєднати з нею думку про царські врата іконостаса [440, с. 573]. Існують різні пояснення сенсу цього сюжету на вратах. Одночасне вміщення там ікон євангелістів і «Благовіщення» інтерпретується як ілюстрація теми спасіння людства, тієї звістки, з якої відкрився шлях до Царства Небесного і про яку сповістили євангелісти [411, с. 322].

Згідно зі ще однією гіпотезою, порівняння Богоматері з Ковчегом Завіту, а також осмислення Благовіщення як моменту Богоявлення створювало алюзію до старозавітного Богоявлення в Ковчезі, отже, «Благовіщення» на вратах іконостасів було символом постійного перебування Бога, але вже в Ковчезі Нового Завіту в новій Скинії [344, с. 508].

В українському іконостасі, коли зооморфні мотиви з'являються серед різьбленого декору царських врат, композиція «Благовіщення» також була найпоширенішим сюжетом для їх оформлення і найчастіше вона

супроводжувалася іконами чотирьох євангелістів. Утім, на вратах спостерігаємо й інші зображення, наприклад, «Пелікан» [310, с. 71], «Древо Єссеєве» [89, с. 121, 123], «Сон Якова» [364, с. 211], «Воскресіння Христове», «Богородиця з немовлям», «Зустріч Марії та Єлизавети», образ Христа Пантократора, патріарха Авраама, праведників Йоакима і Анни [434, с. 30, 228, 232, 329]. Примітно, що із цього репертуару сюжетів лише царські врата з іконами «Благовіщення» і чотирьох євангелістів могли доповнюватися зображеннями тварин.

Як вже зазначалося у попередньому підрозділі, схема розміщення зооморфних мотивів була такою: у долішній частині містилися парні фігури або маскарони звірів, у завершенні врат — зображення птахів. Між ними, на примхливо вигнутих пагонах виноградної лози, медальйони з «Благовіщенням» і євангелісти. На царських вратах із с. Виженка на Буковині першої половини XVIII ст. та того ж часу вратах із с. Ямна на Івано-Франківщині і представлений саме такий, «повний» варіант композиції. Цілком очевидно, що така зображальна структура співвідноситься з архетиповою композицією на основі дерева, однак тут, на нашу думку, радше йдеться не про райське Дерево Життя, описане в Біблії, а про міфологічний образ Світового дерева.

Якщо в цілому проаналізувати композицію цих царських врат, де зооморфні образи вміщено на долішніх і горішніх ділянках стулок, то дійсно зауважуємо її подібність до осьової дзеркально-симетричної композиції й характерної трирівневої структури Світового дерева (іл. 3.265). Як відомо, образ Світового дерева відображає універсальну концепцію світу, властиву міфопоетичній свідомості, а його членування по вертикалі на три сфери (корені, стовбур, крона) описує протиставлення: небо — земля — підземний світ; минуле — теперішнє — майбутнє; сприятливе — несприятливе; причина — наслідки та ін. Троїчність структури підкреслюється належністю до кожної частини особливого класу зображень: до верхньої частини належать птахи, у середній — зображувалися копитні тварини чи людина, у

нижній — змії, жаби, риби, ведмідь або фантастичні істоти хтонічного типу [393, с. 399, 400].

На царських вратах модель Світового дерева майже точно відтворюється у загальній композиції: тут бачимо таку саму осьову побудову із взаємно-симетричним розміщенням тварин, водночас центральний стовпчик врат відіграє роль стовбура дерева, а переплетіння виноградних лоз створює алюзію пишної крони. Варто згадати, що на той час образ лози міцно пов'язувався у свідомості з образом дерева, що показує, наприклад, її зображення у вигляді родового дерева або в книзі Інокентія Ґізеля «Мир с Богом человеку» 1669 р., або в книзі «Тератургіма», виданій у Києві у 1638 р. (іл. 3.266, 3.267).

Структура Світового дерева докладно реконструюється і по вертикалі царських врат: у горішній частині вміщено птахів — образ неба, середня також може містити птахів, однак головними тут є живописні медальйони із образами євангелістів і сценою «Благовіщення», що за послідовністю структурного розподілу репрезентують світ людей. Нарешті в долішній частині знаходяться фігури або маскарони лева, дельфіна, аспіда. Відповідно до закономірності побудови композиції, схема, де з пащі звіра виростає галузка, дозволяє осмислюва ти їх як хтонічних істот, підземний світ, звідки й проростає дерево.

Якщо погодитися, що Світове дерево здобуло відображення у формуванні композиції царських врат із зооморфними образами, то вся програма їх декорації набуває логічної стрункості. Утім, не всі царські врата повністю відповідають схемі Світового дерева, багато пам'яток містять лише горішню чи долішню пару тварин. Це, однак, не суперечить висловленій гіпотезі, тому поки що залишаємо осторонь питання про часткове втілення образу Світового дерева на царських вратах і звертаємося до пошуку сенсу цієї композиції та контексту, який міг зумовити появу її в іконостасі. Навіть визнаючи, що композиційні аналогії очевидні, важливо зрозуміти, наскільки осмислено створювали цю композицію і як модель Світового дерева

структурувалася в зображальній схемі царських врат, а символіка співвідносилася із християнським світоглядом.

Насамперед зазначимо теоретичну основу, на яку будемо спиратися у спробі реконструкції семантики царських врат із темою Світового дерева. Як показали попередні дослідження, не тільки іконографічна програма, а й архітектурна форма і орнаментальне опорядження царських врат формувалися під впливом численних шарів взаємодоповнювальних смислів і асоціацій [344; 440; 441]. Таким чином, сукупність символіки образу і форми створювала закінчений сенс композиції. Із цього стає зрозуміло, що прочитання символічного задуму царських врат XVII–XVIII ст. із зооморфними мотивами в декорі можливе тільки разом із осмисленням значення розміщених на них іконічних зображень і загальної композиції врат. На підставність застосування тут такого підходу вказує той факт, що зображення тварин на вратах незмінно поєднувалися лише з іконами «Благовіщення» і євангелістів. Якби мотиви різьбленого декору та ікони святих існували в паралельних смислових потоках, схема Світового дерева могла обиратися за основу для розміщення інших сюжетів, насамперед, близького мотиву родового дерева Христа — «Древа Єссеєвого», яке також має осьову дзеркально-симетричну композицію. Однак «Древо Єссеєве» ніколи не супроводжується зооморфними мотивами й це спонукає до припущення, що ключем для прочитання сенсу царських врат із Світовим деревом у структурі є їх іконографія і насамперед образ «Благовіщення».

Пошук сенсу символічних композицій зазвичай починається з установлення аналогій із уже відомим значенням. Однак за всієї очевидності схеми Світового дерева на царських вратах прямих аналогій до цієї композиції в християнському мистецтві України XVII–XVIII ст. немає. Важливою деталлю, яка стоїть на заваді будь-яких подібних порівнянь, є пари дзеркально відображених тварин, особливо звірів, у долішній частині врат. Самий же мотив дерева доволі часто трапляється і в розписах інтер’єрів церков, і на гравюрах богослужбових книжок.

Огляд артефактів християнського світу дає приклади композиції з Деревом і тваринами обабіч нього. Наприклад, близькою іконографічною аналогією є зображення на різьблених мармурових плитах візантійського темплона XI ст. собору в Торчелло (іл. 3.268). Однак подібні композиції ніколи не мають ікон у структурі. Водночас репертуар зооморфних образів на царських вратах українських іконостасів повторює коло тварин, що вміщувалися у той час на афонських та інших балканських іконостасах, хоча, як зазначалося вище, вони розміщуються в інших місцях. Не зважаючи на те, що афонські іконостаси слід вважати авторитетними взірцями для наслідування, у цьому випадку вони не можуть бути джерелом, з якого розвинулася композиція Світового дерева в українському іконостасі, оскільки відмінності в системі розташування зооморфних зображень створювали різний смисловий контекст пластичного опорядження іконостасів. Зміна ж суті послання, як відомо, не властива для реплік художніх творів.

Усе це змушує вважати автохтонною композицію Світового дерева з інтегрованими до нього образами «Благовіщення» та євангелістів, яка з'являється на царських вратах українських іконостасів. Своєю чергою, факт однакового репертуару зооморфних мотивів, що спостерігаються в іконостасах різних регіонів, вказує на існування певної ментальної моделі для їх впровадження, яка стала підґрунтям для поширення таких зображень, хоча питання про суть цієї моделі залишається відкритим.

У фольклорній традиції мотив Світового дерева був незмінною темою в усній народній творчості й декоративному мистецтві українців. Однак безліч аналогів, які можна наводити з орнаментики [335, 179–181], зокрема рушників (іл. 3.269), споріднені із зображенням на вратах лише загальною композиційною схемою і жодним чином не пов'язані сенсом, оскільки не містять «Благовіщення» та євангелістів у своїй структурі. Водночас запозичення моделі Світового дерева з фольклору в церковне мистецтво не варто пояснювати стихійним впливом. Навряд чи співвідношення народних

уявлень і програмного складу іконостаса перебувало у сфері випадкового і призвело до механічного перенесення такого загальновідомого для міфопоетичної свідомості образу, як Світове дерево, у простір християнської культури. Принаймні для усної творчості українців характерний зворотний процес — наполеглива християнізація Світового дерева [76, с. 34–82]. Тож, на нашу думку, слід відмовитися від ідеї про вільне проникнення фольклорних мотивів у образну тканину іконостаса та існування там без богословського обґрунтування.

Отже, поява на вратах українського іконостаса XVII ст. Світового дерева з інтегрованими в його структуру образами «Благовіщення» та євангелістів схиляє вбачати в цьому втілення спеціально розробленої концепції, яка й стала підґрунтям для формування такої іконографії. Окрім того, у цій концепції мали бути знайдені переконливі аргументи з християнської традиції для вміщення в іконостас супутніх образу Світового дерева зооморфних образів.

Переходячи до проблеми інтерпретації сенсу композиції з мотивом Світового дерева, насамперед необхідно згадати про символічні конотації «Благовіщення» на вратах, пов’язані з темою Завіси. Як уже зазначалося вище, численні шари взаємодоповнювальних смислів царських врат вибудовувалися навколо ідеї взаємодії земного і небесного світу через цю просторову межу. Витоки такої символічної концепції врат сягають іудейської традиції осмислення Завіси, що закривала вхід до Святая Святих як зримої межі між видимим і невидимим простором божественного творіння. Завіса є символом матерії та загалом всесвіту, як її тлумачить Філон Александрійський [173, с. 295], образом космосу і вічності [480, с. 203–205], сакрального часу, що репрезентує минуле, теперішнє і майбутнє [173, с. 295].

У християнській традиції найпоширенішою інтерпретацією Завіси старозавітного храму є її ототожнення з плоттю Христовою, підставою для чого стали слова з Послання апостола Павла до Євреїв: «маючи дерзновення

входити до святилища через Кров Ісуса Христа, дорогою новою і живою, яку Він знову відкрив нам через Завісу, тобто плоть Свою» (Євр. 10:19, 20). Ця тема отримала розвиток у апокрифічному тексті Протоєвангелія Якова, згідно з яким Марія пряла пряжу для Завіси Єрусалимського храму, коли перед нею з'явився архангел Гавриїл зі звісткою про народження від неї Спасителя (Протоєв. Як. 10; 11). Оповідь про виготовлення Марією Завіси в пізніших теологічних тлумаченнях порівнювалася з утіленням Слова [492, с. 6]. Уже в ранньохристиянський час Завіса наділяється розмаїттям смислів, починаючи від ідеї Втілення до Євхаристичної Жертви [173, с. 298].

У православній літургійній практиці завіса на царських вратах вівтарної огорожі отримує назву «Катапетасма» — подібно до назви Завіси старозавітного храму в грецькому перекладі Біблії [173, с. 210]. Спираючись на слова Йоана Златоуста в його Бесідах на Послання до Ефесян: «Коли бачиш, що піднімається завіса — то уявляй собі, що розверзаються небеса і сходять ангели» (Йоан Златоуст, Бесіда 3 на посл. до Еф.), Катапетасму розуміли як горні двері, тоді як царські врата, що перед нею, називали дольними дверима [420, с. 29].

Леонід Успенський, який багато досліджував символіку і літургійні смисли вівтарної огорожі, вважав, що значення і функції старозавітної Завіси були перенесені спочатку на вівтарну огорожу, а пізніше на іконостас, окрім того, «аналогія його із завісою старозавітного храму, яка розірвалася у момент хресної смерті Христа, продовжує жити в церковній свідомості» [412, с. 327]. На те, що подібне осмислення завіси було поширене й в українському суспільстві XVII ст., вказує заголовок літургійного тексту з Требника митрополита Петра Могили, виданого в Києві 1646 р.: «Чинъ бл[агосло]венїя или ос[вя]щенїя Катапетазмы, или Дєисуса, сі[е] естъ, всехъ Иконъ въ Ц[е]ркви на своемъ месте поставленыхъ» [600, с. 128].

Існування цієї ментальної парадигми в багатовіковій історичній перспективі є підставою для припущення про додаткові смислові відтінки, які супроводжували композицію «Благовіщення» на царських вратах. У

цьому символічному контексті воно є не лише візуальним образом ідеї Втілення Бога.

Композиція «Благовіщення» на царських вратах виявляє перенесення на них значення Завіси як плоті Христової та вказує на двері як на ікону, зображення на якій символічно невіддільні від образу Христа. Така інтерпретація, на нашу думку, узгоджується з метафоричним висловом Спасителя «Я є двері» (Йоан 10:9), що набуває цілком наочної форми, співвідносячись із царськими вратами: образ «Христа — Дверей», який відкриває шлях до спасіння, має багато смислових паралелей із царськими вратами, що ведуть до символічного Царства Небесного. Іншими словами, царські врата із «Благовіщенням» можуть тлумачитися як своєрідна алегорія образу втіленого Бога у створеному Ним матеріальному світі.

На можливість осмислення в цьому річищі центральних дверей українського іконостаса вказують деякі риси їх художнього оформлення, які оформлюються від початку XVII ст. Насамперед відтоді на вратах починає активно втілюватися тема Євхаристичної Жертви — там з'являються виноградні лози, а наприкінці століття — й євхаристичні чаші. Ще одним важливим аргументом є стійка схема поєднання «Благовіщення» та євангелістів із цими євхаристичними мотивами. Цей варіант опорядження найпоширеніший в Україні з початку XVII ст. і регулярно використовується до середини XVIII ст. Зауважимо, що саме по собі розміщення євангелістів із образом «Благовіщення» на царських вратах українських іконостасів XVII ст. не було новиною. Така схема постійно застосовується й раніше і відома в інших регіонах православного світу. Одним із ранніх таких прикладів є врата XV ст. з храму Св. Георгія на острові Патмос, де в нижній частині врат, під «Благовіщенням», зображено постаті євангеліста Йоана і апостола Петра [470, с. 168].

Іконографічна схема, де на стулках уміщувалися одразу чотири євангелісти та «Благовіщення», була дуже поширеною у східних слов'ян у XV–XVI ст. [52; 38; 69; 322; 118]. Однак поєднання такої програми з

євхаристичними мотивами стає характерною рисою саме українських пам'яток у XVII–XVIII ст. У цій іконографічній схемі значення євангелістів також здобуває додаткові смисли: сповіщаючи слова Божественного Одкровення і передаючи Благу Звістку [412, с. 322], вони водночас є алюзією на втілення Слова і на тісно пов'язану тему сотворіння Словом.

Якщо наше припущення слушне, то семантика царських врат українського іконостаса в XVII ст., на яких зображувалися «Благовіщення», євангелісти, виноградні лози, вибудовувалася не тільки навколо цілком очевидної ідеї Втілення і Жертовності. Цю зображальну схему розуміли як метафору християнської картини світу в новозавітній історії. Такий зміст прочитується виразніше, коли описана іконографічна схема накладається на композицію Світового дерева: тут найдавніший пласт уявлень про просторовий устрій всесвіту поєднується з християнським ученням про світобудову як творіння Боже, а також з ідеєю про оновлений образ світу, що ствердився після Хресної Жертви Спасителя. Отже, на вратах із залученими до композиційної схеми Світового дерева зооморфними мотивами в декорі візуалізовано онтологічну модель універсуму, що існує у християнській свідомості.

На нашу думку, така інтерпретація опорядження царських врат із мотивом Світового дерева в структурі дозволяє зрозуміти не тільки концепцію їх образотворчого вирішення. Вона пояснює, чому мотив дерева не використовувався як основа для композицій з іншими іконічними зображеннями, що їх могли вмістити на вратах: його образ був запозичений з фольклору для створення спеціальної символічної композиції, згідно з якою використання такого мотиву в християнській візуальній культурі втрачало смисл.

Підґрунтям для виникнення подібної безпрецедентної іконографічної програми на вратах були, на нашу думку, історичні реалії України XVII ст. Насамперед це пов'язано з викликами, що постали перед православною церквою після Берестейської унії, яка збурила богословську полеміку і дала

імпульс до розвитку іконографії, що, своєю чергою, спричинило трансформацію класичної матриці оформлення царських врат із «Благовіщенням» і євангелістами.

Як відомо, необхідність обстоювати православ'я та позиції самої православної церкви в Україні спонукали духовних письменників XVII ст. шукати переконливі аргументи істинності її догматичних основ. Наприклад, Захарія Копистенський у передмові до «Бесід на Діяння святих апостолів» Йоана Златоуста, виданих у Києві 1624 р., викладаючи похвалу Єрусалиму, зазначає, що кафолічна Єрусалимська церква є істинною, вона була і є мати всіх православних церков усього світу, і наголошує, що саме її традиції зберігає православна церква України «…яко в Ієр(уса)лимє Православная вєра яжє от начала и яжє прєз Сємь Соборов и до н(ы)нє якожє и грековє н(ы)нє и мы россовє с ними исповедующє нєподвижнє и нєпрєложнє содєржим благодатию сущаго с нєю Х(рист)а нєпоколебима прєбиваєт…» [593, арк. 10].

Ще один приклад процитуємо з так званого «Совєтованія о благочестії»: «Рада и способ, яко в народе Російськом вєру и догмата церквє всходнєй заховати и ростити, и абы митрополитовє и єпископовє нє уставали». У цьому документі, написаному близько 1621 р. невідомим автором чи авторами, які, ймовірно, були луцькими братчиками, зауважено: «…иж вєра церквє всходнеє, которую мы нынє вызнаваємо, єст правдивая…» [75, с. 232].

У зазначеній ситуації православна іконографія стає інструментом переконання, набуває схоластичних рис, що пов'язано з якісно новим підходом до духовного змісту молитовного образу. Він тепер мислився не стільки як відображення божественного первообразу, а як ілюстрація богословських побудов [105, с. 11, 36]. Тому в цей період створюються численні алегоричні композиції на еклезіологічну, есхатологічну тематику, в яких по-новому висвітлюються засадничі твердження християнства. У цьому культурному контексті ідеї християнської картини світу, сформульовані

православ'ям, стають особливо актуальними. Проілюструвати весь комплекс цих важливих ідей у скороченій образотворчій формулі давав змогу мотив Світового дерева, який був найбільш виразним і прозорим за змістом образом світобудови.

Однак залучення цього мотиву до іконостаса супроводжувалося вміщенням супутніх йому зооморфних образів, які раніше, наскільки можемо судити за відомими пам'ятками, в його орнаментиці не використовувалися. Отже, крім новаторської іконографічної програми, до іконостаса потрапляв і новий репертуар зображень. Беручи до уваги, що вірність візантійським канонам була не тільки традицією, а й головною ідеологічною опорою православної церкви в Україні у XVII ст. [105, с. 9–12], не складно уявити, що поява зооморфних образів у іконостасі потребувала переконливих доказів припустимості й, імовірно, прикладів їх уміщення. Важливість цього питання очевидна, оскільки йшлося про іконографію царських врат — одного з найважливіших елементів вівтарної огорожі.

Достеменно встановити, які саме візуальні зразки, іконографічні та літературні джерела мали вирішальне значення у такій аргументації, навряд чи вдасться. Утім, спробуємо окреслити можливі напрями руху ідей. У зв'язку із цим варто згадати про візантійську традицію осмислення християнського храму як звершення старозавітних прообразів.

У літературі неодноразово наголошувалося, що ранньохристиянське мистецтво, живлячись від іудейської іконографії, ввібрало в себе багато її мотивів і образотворчих схем, які згодом стали зразками для постійного відтворення у художній культурі нової релігії [560; 561; 565; 435; 173, с. 11–37]. Пов'язана із цим багатовікова практика наслідування створених у Візантії для всього християнського світу певних базових моделей організа ції сакрального простору [173, с. 29], архітектурних форм, системи іконічного опорядження, іконографії [82, с. 31–55; 166, с. 61–86; 143; 144] дозволяє припустити старозавітні алюзії в таких, на перший погляд, віддалених прикладах, як програма різьбленого декору царських врат українських

іконостасів. Пошук імовірних смислових і візуальних аналогій у цьому випадку спирається на тезу про візантійські джерела формування образної структури та програмного складу тогочасних українських іконостасів (так само як іконостасів інших країн східнохристиянського обряду), яка не потребує спеціального обґрунтування. Отже, звернення до іудейських і візантійських пам'яток може сприяти в розкритті передумов, які лягли в основу аргументації щодо прийнятності уведення зооморфних мотивів на царських вратах українських іконостасів.

Перспективність розвідки в такому напрямі демонструє дослідження загальної композиції царських врат XV–XVII ст. Московської Русі. Воно виявило, що фільончаста обробка їх стулок і півкругле або щипцеве завершення сягають іудейської образотворчої традиції та повторюють образ врат Ковчега Завіту [344, с. 508]. Примітно, що таку саму фільончасту структуру і форму завершень мають царські врата XV–XVI ст., що походять з українських храмів [434, с. 44, 49, 54, 56, 57]. Складно стверджувати, що таке оформлення врат у тогочасному українському середовищі щоразу розуміли як алюзію на Ковчег Завіту, а не сприймали як один із грецьких зразків, що протягом століть відтворювався вже із розмитою символікою. Однак навряд чи підлягає сумніву, що візантійська концепція образу врат із алюзіями на Ковчег Завіту виникає свідомо. До того ж серед запозичених Візантією з іудаїзму образів зображенню Ковчега Завіту відводилося особливе місце, а його символічні відтворення вагомо представлено в іконографії християнського мистецтва [565, с. 24–44; 435, с. 53–54, 251–257; 175, с. 262]. Тож якщо врахувати, що між зображеннями цього об'єкта, який колись знаходився у старозавітному храмі, та царськими вратами українських іконостасів XV–XVI ст. існували смислові паралелі, можливо, не завжди усвідомлені, але вирішальні для оформлення композиційної структури врат, то слід уважно поставитися до тих варіантів іконографії Ковчега, в яких його супроводжують зображення тварин.

Серед іудейських пам’яток ранньовізантійського періоду є кілька прикладів такої композиції, зокрема на денці літургійної посудини IV ст. [560, іл. 21, 22, таб. V] (іл. 3.270) або на мозаїці підлоги VI ст. в синагозі Бейт Альфа в Ізраїлі [541] (іл. 3.271). В обох випадках Ковчег розміщено між зверненими до нього двома дзеркально відображеними птахами і двома левами. Цей давній прийом уведення зооморфних мотивів до опорядження сакрального локусу або композиції, який у іудейській традиції закріпився у вміщенні зображень тварин обабіч Ковчега Завіту, знайшов своє продовження і в оформленні вівтарної огорожі християнського храму. Збереглися свідчення, що зооморфні мотиви розміщувалися в декорації вівтарної огорожі ще в доіконоборчий період [472, іл. 480, 483, 487], а після його завершення — вони здобувають особливу популярність, на що вказують численні фрагменти темплонів середньовізантійського періоду, які містять зображення реальних і фантастичних звірів і птахів [165, с. 172, 173].

Утрата пам’яток унеможливлює будь-які гіпотези щодо поширеності і регулярності використання подібних зображень у декорі іконостасів аж до XVII ст. Водночас поодинокі збережені артефакти дають підстави для припущення, що ця традиція ніколи не переривалася. Наприклад, до такої думки схиляють два різьблені дерев’яні фрагменти ікон XIV ст., рами яких оздоблено фігурками різних тварин серед виноградних лоз (іл. 3.272), хоча мініатюрні розміри цих пам’яток не дають підстав віднести їх до конструкції іконостаса [469, с. 122, 123], як колись вважалося [575, с. 172]. Однак, навіть не маючи зв’язку з іконостасом, вони виявляють, що у візантійському мистецтві XIV ст. існувала образотворча схема, яка допускала вміщення зооморфних мотивів у обрамлення сакральних образів. Нарешті афонські іконостаси, які від початку XVII ст. містять зооморфні мотиви часто на царських вратах або безпосередньо над ними, на архітраві чи арці, переконливо показують, що ідея оформлення входу в Святая Святих храму симетричними парами тварин відома ще із зображень Ковчега Завіту і далі зберігається у християнській культурі.

Зрозуміло, що така схема не була формалізована в якомусь усталеному вигляді. Найімовірніше, це була стійка ментальна модель, образ, що легко впізнавався, втілювався в різних композиційних варіантах, залежно від конкретного художнього завдання. Сталим залишався лише репертуар тварин, який набув значення семантичного коду для осмислення змісту композиції. Висловлюючи це припущення, ми спираємося на концепцію О. Лідова про існування в християнській візуальній культурі такого явища, як «образ-парадигма», що присутній у свідомості як метафора і розпізнається сучасниками, однак не є ілюстрацією конкретного тексту або богословського задуму [173, с. 27–29]. Отже, глибоко вкорінена традиція опорядження сакрального локусу зооморфними мотивами із сферою властивих їм символічних значень може стати поясненням як припустимості, так і джерела інспірації для введення зображень тварин до опорядження українських іконостасів. Саме цей контекст, на нашу думку, був обґрунтуванням для введення мотиву Світового дерева на царські врата.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

1. . Від початку XVII ст., коли мотив виноградної лози вперше фіксується в іконостасному оздобленні, його вже представлено широким репертуаром стандартних формул як у деталях, так і в композиційних побудовах, що свідчить про запозиченість цього мотиву в уже розробленій декоративній формі. Численність варіантів зображення виноградної лози в декорі іконостасів XVII ст., яке нерідко спостерігаємо в межах однієї пам'ятки, вказує на цілеспрямоване розширення образного ряду цього мотиву. Від початку XVIII ст., коли орнаментика іконостасів стрімко поповнюється новими рослинними мотивами і вони одночасно вводяться в оформлення, виноградна лоза втрачає значну частину варіантів зображення, решта форм зазнають уніфікації, отже розмаїття іконографічних схем виноградної лози в декорі іконостасів пов'язано з розширенням чи скороченням репертуару інших рослинних мотивів.

2. Поліморфізм аканта в орнаментації іконостасів XVII ст. зумовлювався тим, що з архітектурного декору зразу запозичувалися численні, вже трансформовані його варіанти, які далі розвивалися відповідно до властивої маньєризму концепції викривлення природних форм. Водночас створенню широкої палітри форм — від упізнаваних до вкрай стилізованих, які тільки позначали цей мотив, — сприяла семантична нейтральність аканта. Саме вона дозволяла застосовувати до аканта максимум творчої інтерпретації, а форми, що генерувалися, не обов'язково мали чітко ідентифікуватися, що було неможливо при зображенні, наприклад, такого значущого мотиву, як лоза. Наприкінці XVII ст., коли маньєристичні інтерпретації аканта в іконостасах витісняються бароковими формами, відбувається уніфікація його рисунка. Відтепер зображення аканта стають натуралістичні, що властиво орнаментальним мотивам із семантичним навантаженням.

3. Зростання частки квіткових мотивів серед рослинної орнаментики іконостасів XVIII ст. показує, що в період зрілого Бароко змінюється

символічна концепція опорядження іконостаса і одне з головних смислових навантажень переміщується на цю групу мотивів. Обмежений репертуар квіткових мотивів, із яких формувалася орнаментика іконостаса XVIII ст., свідчить, що до флоральної програми декору залучалися лише ті мотиви, символічні інтерпретації яких були релевантними для зазначеного контексту. Саме цей чинник виступив обмеженням для поширення в декорі іконостаса різноманітних мотивів «місцевої флори».

4. У композиціях із плодових мотивів зображення виноградного грона, граната, інжиру і шишок мали характерну пластичну інтерпретацію, за якими їх можливо ідентифікувати. Іншим плодам надавалася узагальнена округла форма, що унеможливлювала їх розпізнавання. Це виявляє, що, незалежно від джерел інспірації плодового декору, перед уміщенням до орнаментики іконостаса мотиви переосмислювалися на семантичному рівні. У результаті лише важливі з погляду значення плоди отримують характерне трактування, інші використовуються як нейтральне «тло».

5. Програмний склад декору іконостасів XVII–XVIII ст. формувався з урахуванням символічного значення флоральної орнаментики, яка виступала інструментом дидактики, тож можливість стихійного добору рослинних форм за естетичним принципом є малоймовірною.

6. Складені за правилами риторики орнаментальні композиції утворювали синтаксичні сполучення, що сповіщали певний символічний зміст. Цим пояснюється обмежене коло варіантів таких композицій, які переходили з пам’ятки в пам’ятку. Відповідно сукупність різьбленого оздоблення іконостасів є текстом, що утворюється об’єднанням орнаментальних композицій між собою за допомоги синтагматичних зв’язків.

7. Осмислення рослинної орнаментики в іконостасі як інструменту дидактики перетворює його декоративну програму на візуальну проповідь. Таке значення різьбленого оформлення є потужним стимулом для його розвитку протягом XVII–XVIII ст. і стало однією з причин переважання декору над живописом у іконостасах доби Бароко.

8. Розвиток семантичної програми декорації іконостаса та зростання її значення як візуальної проповіді зумовлює не тільки збільшення загального обсягу декору в іконостасі, а й ускладнення композицій. Особливо популярними є гірлянди, розетки, букети, які утворюють складні візуальні синтагми.

9. Сенс зашифрованого в декорі послання прочитувався завдяки найважливішим «надбудовам» — метатекстам, які визначали зміст повідомлення і співвідносили текст із позатекстовим середовищем інтерпретації. Цими метатекстами були групи з декількох основних орнаментальних мотивів, які акцентували христологічну або марійну тему в програмі декору.

10.Зооморфні мотиви в іконостаси України, запозичуються з афонських іконостасів. Вони були сприйняті як архетипові зразки програмного репертуару опорядження, введення яких створювало стійку алюзію до грецького першоджерела.

11.Запозичений з Афону репертуар зооморфних мотивів став базою для розробки нових композиційних побудов. Амбівалентність значень деяких зооморфних зображень переконує, що ці мотиви не можуть розглядатися як окремі орнаментальні елементи — вони частина композиційної схеми Світового дерева, образ якого реалізувався в загальному оформленні стулок царських врат XVII–XVIII ст.

12.Модель Світового дерева на царських врат з’являється не в наслідок стихійного впливу фольклорних традицій, вона навмисно запозичується зі сфери міфопоетичної свідомості для розробки на її основі іконографічної програми, ідея якої полягала у створенні композиційної формули, в якій Світове дерево з інтегрованими в його структуру іконами «Благовіщення» і євангелістів представило образ істинної картини світу, оновленого після Хресної Жертви Спасителя.

# РОЗДІЛ 4. ЗОБРАЖЕННЯ — СИМВОЛИ, ЗОБРАЖЕННЯ — ТРОПИ В ОПОРЯДЖЕННІ ІКОНОСТАСІВ

## 4.1. Мотив посудини: смисли очевидні і приховані

Серед орнаментальних мотивів, що поширилися в українських іконостасах порівняно з іншими значно пізніше, був мотив посудини, який регулярно трапляється в різьбленій орнаментиці лише з кінця XVII ст. Від цього часу в іконостасах можна бачити різні посудини: євхаристичні чаші, різноманітні за формою вази з ручками й без них, вази й кубки з покришкою, плетені кошики. До цього ж ряду належить мотив мушлі у формі черепашки морського гребінця, традиційно осмислюваної як посудина, що зберігає дорогоцінну перлину, і яка із середини XVIII ст. також стає частиною різьбленого оздоблення українських іконостасів.

Сенс і причини вміщення посудин у декор іконостасів до теперішнього часу не були предметом спеціального дослідження, хоча робилися спроби пояснити наявність у іконостасі деяких із них. Насамперед увагу привертали до зображень потирів, трактуючи їх, цілком природно, як євхаристичний символ, значення якого наочно демонструють композиції, де з чаші піднімаються виноградні лози [469, с. 127]. Інше тлумачення євхаристичних чаш на вратах пропонує розуміти їх як біблійний символ людської долі [247, с. 29]. Щодо вази з квітами й виноградними лозами висловлено думку, що її запозичено в іконостас із арсеналу орнаментики Ренесансу або безпосередньо з композиції ікон Благовіщення, що містили вазу з букетом [89, с. 128; 247, с. 30], а в цілому мотив означав «чистоту й кришталеву моральність» [373, с. 515].

Відсутність розгорнутої інтерпретації для всього репертуару посудин у оздобленні іконостасів уже сама по собі може бути підставою для дослідження цієї теми. Однак важливішим є з’ясування можливих причин для виникнення наприкінці XVII ст. уподобання цього мотиву в програмі

різьбленого оформлення українських іконостасів і надання йому стійкої переваги, що тривала протягом XVIII ст.

З огляду на те, що мотив посудини в християнській іконографії є символом, який має кілька рівнів релігійного смислу, реконструкція його значення і, відповідно, ідеї, що зумовила його регулярне введення до іконостаса, можлива тільки з урахуванням контексту. Контекстом у зазначеному випадку є не тільки композиції з посудинами та їх місце в структурі іконостаса, а й історичне й культурне тло.

Тому в цьому підрозділі поставлено за мету виявити інтерпретації сенсу посудин у оздобленні українських іконостасів і взаємозв'язок між їх використанням у програмі оформлення та актуальними для того періоду ідеями.

Передусім зупинимося на хронології появи й розміщенні посудин на фасаді іконостасів для розуміння поширення практики введення цього мотиву в їх оздоблення.

Відомий фактологічний матеріал дозволяє стверджувати, що раніше за інші посудини в декорі українських іконостасів, вірогідно, відтворювали потир. Появу євхаристичної чаші в декорі, мабуть, слід віднести до межі 1680–1690-х років: саме до цього часу належать два іконостаси, у яких чаші спостерігаються вперше. Самі пам'ятки не збереглися й відомі лише за фотографіями. Одна з них — іконостас приділу Йоана Предтечі (Стрітенського) Софійського собору в Києві, створений у 1689 р. На його царських вратах можна розгледіти потири, що стоять у долішній частині стулок. М. Драґан, який перший звернув увагу на наявність потирів у композиції, припускав, що врата не були сучасні іконостасу і, ймовірно, належали до першої половини XVIII ст. [89, с. 132]. На жаль, незадовільна якість фотографії іконостаса не дозволяє роздивитися деталі й, відповідно, наполягати на будь-якому конкретному датуванні врат. Однак імовірність пізнішого походження царських врат Стрітенського приділу не заперечує можливості появи зображень потира в орнаментиці іконостасів останніх

десятиліть XVII ст. Свідченням цього були царські врата з потирами в іконостасі Спасо-Преображенського собору Києво-Межигірського монастиря (іл. 4.1, 4.1а), які стилістично відповідали часу створення іконостаса в 1690 р. [251].

Євхаристичні чаші набули значного поширення в перших десятиліттях XVIII ст., найчастіше їх розміщували в нижній частині стулок царських врат у композиціях, аналогічних тим, де використано вази (іл. 4.2, 4.3). У західноукраїнських іконостасах трапляються композиції, у яких потири стоять на підставці з орлиними лапами (іл. 4.4). Іноді євхаристичною чашею увінчували царські врата, встановлюючи її на стовпчику врат (іл. 4.5); чашу вміщували й у нижній його частині (іл. 4.6). Відомий приклад, коли на вратах є кілька пар чаш, розміщених під медальйонами з іконними образами (іл. 4.7). До середини XVIII ст. кількість потирів у різьбленій декорації скорочується. У другій половині століття вони майже зникають із царських врат. Зрідка потири з'являються на колонах намісного ярусу, компонуючись із виноградними гронами (іл. 4.8, 4.8а).

Мотив вази спостерігається в українських іконостасах наприкінці XVII ст., посідаючи місце на царських вратах. Зазвичай ваз дві, і вони симетрично розміщуються на нижній рамці кожної стулки. Вази переважно мають форму високої посудини з вузьким горлечком і округлим тулубом, іноді на ніжці, з них виростає пагін виноградної лози (іл. 4.9) або аканта (іл. 4.10). Іноді разом із лозою у вазі зображують квіти (іл. 4.11).

У XVIII ст. в іконостасах Західної України зрідка трапляється варіант композиції з однією вазою в нижній частині стовпчика царських врат (іл. 4.12). Від середини XVIII ст. на вратах з'являються низькі вази з широким горлом, іноді з двома ручками, які традиційно називають вазонами (іл. 4.13, 4.14). Вази з ручками можна побачити не тільки на царських вратах, де з них виростає лоза, а й у цоколі (іл. 4.15) або на карнизах верхніх ярусів іконостасів, і тоді в них зображено пишні букети.

Вази на видовженій ніжці, прикриті покришками й так заповнені плодами та квітами, що вони звисають через край, з'являються в оздобленні іконостасів із середини XVIII ст. Зазвичай їм відводили місця в горішній частині іконостаса, прикрашаючи карнизи й виступи. Однак у іконостасі Софійського собору в Києві, як видно на малюнку Ф. Солнцева, такі вази розміщувалися на різних ділянках, оздоблюючи увесь фасад. Після демонтажу верхніх ярусів цього іконостаса кілька таких скульптурно виконаних ваз установили над намісним ярусом (іл. 4.16).

У декорі іконостаса Софійського собору в Києві також представлено мотив кубків із покришкою, якими прикрашено колони намісного ярусу (іл. 4.17). Глибокі жолобчаті прорізи на поверхні покришок і стінках посудин дозволяють інтерпретувати цей мотив як зображення кадильниць або світильників. Схожі за формою посудини з покришкою прикрашали й інші іконостаси середини — другої половини XVIII ст. Наприклад, у Георгіївському храмі в с. Біловоди на Сумщині (іл. 4.18, 4.18а) та у вишуканому в своїй декоративній красі іконостасі церкви с. Стара Водолага на Харківщині.

У першій половині XVIII ст. на царських вратах з'являється зображення плетених кошиків, заповнених квітами й листям (іл. 4.19). Однак поширення вони отримують уже в середині — другій половині XVIII ст. (іл. 4.20, 4.20а). Прикметно, що кошики могли не вміщати пагонів лози й тоді вони зображувалися ніби відокремленими від іншої рослинної орнаментики на вратах, іноді навіть займаючи місце на окремих панелях у нижній частині врат.

Мотив мушлі морського гребінця регулярно з'являється в оформленні іконостасів приблизно в середині XVIII ст. Такі мушлі розміщували на різних ділянках іконостасів: царських вратах, колонах (іл. 4.21), на замку арки, над бічними проходами в іконостас, на розкрепованому антаблементі (іл. 4.22, 4.22а) у обрамленнях ікон і в декорі цоколю (іл. 4.23, 4.24).

Отже, збережені матеріали свідчать, що з кінця XVII і протягом XVIII ст. відбувається не тільки поповнення репертуару посудин у іконостасі, але зростає їх загальна кількість і розширюється схема розподілу по його фасаду. Відразу наголосимо, що введення посудин у орнаментику іконостасів XVII–XVIII ст. не було проявом місцевої традиції. На той час, коли мотив посудини з'являється й посідає своє місце в оздобленні українського іконостаса, він був уже давно поширений в іконостасах балканських храмів.

Простежити ранні приклади його використання в декоративній програмі іконостасів вдається з початку XVII ст. на прикладі грецьких пам'яток. Насамперед це іконостас з Успенського собору Протата (Афон), датований 1611 р. [469, с. 127], у якому на арці царських врат уміщено зображення двох чаш, з'єднаних вертикальною віссю. У цілому конструкція нагадує фонтан, а також із нижньої чаші виростають рослинні пагони, а з верхньої п'ють птахи (іл. 4.25).

Зображення посудин, але вже потира й вази замість фонтана, згодом регулярно використовувалися в декорі балканських іконостасів XVII ст., про що свідчать численні пам'ятки. Наведемо кілька прикладів, що свідчать про існування в XVII ст. різних композицій із цим мотивом і варіанти їх розміщення. Наприклад, у деяких іконостасах XVII ст. у храмах на східному узбережжі Пеліона (Греція) центральний і бічний проходи у вівтар обрамлені попарно розташованими з боків потирами й вазами, з яких піднімаються виноградні лози [471, с. 128, 137, 148, 153].

Потир із лозами, які з нього виростають, міг розміщуватися в центрі арки, над проходом до вівтаря (іл. 4.26), а ряд із мальованих або різьблених ваз із квітковими букетами часто прикрашає цоколь іконостасів [471, с. 135; 474, с. 40, 41; 509, с. 279]. Вази з букетами також трапляються на стулках царських врат, як це можна бачити на вратах XVII ст. з іконостаса монастиря Св. Афанасія в Журче в Північній Македонії (іл. 4.27).

Отже, навіть стислий огляд балканських іконостасів доводить, що впродовж XVII ст. зображення потирів і ваз зазвичай використовувалися в їхньому оздобленні. Водночас існували різні схеми розміщення посудин. Утім, в Україні спочатку набуває поширення лише варіант розташування ваз і потирів на царських вратах. Така вибірковість свідчить про те, що мотив не тільки був запозичений свідомо, а й також, що його сенс повинен був розкриватися саме в контексті врат. Те, що із часом відбулося розширення локалізації та репертуару посудин в українських іконостасах, дає підставу для припущення щодо їхньої різної семантики й необхідності артикулювати через відповідну форму потрібні смислові акценти цього мотиву. Адже багатий репертуар посудин у оздобленні українських іконостасів XVIII ст. може вказувати на те, що за цей час відбулася еволюція ідей, смисл яких передавався через розмаїття форм цього мотиву.

Щоб реконструювати значення посудин у оздобленні українського іконостаса, потрібно згадати про їх багату символіку. Розпочнімо із того, що мотив посудини — найдавніший символ Матері-Землі, материнського лона [427, с. 198–200]. У цьому сенсі a priori мається на увазі його наповненість, зокрема «рослиною життя» [599, с. 58].

Значення посудини як вмістилища, що дає початок життю, зберігається в християнстві, де вона стає одним із символів Богоматері. Уже в середньовізантійський період образ стамни, золотої посудини з манною, небесним хлібом, що ним харчувався ізраїльський народ у пустелі й який зберігався в Ковчегу, добре відомий за гомілетичними й гімнографічними творами, літургіями та іконографією як старозавітний прообраз Діви Марії [460, с. 22, 27, 55]. Водночас Богоматір-стамна осмислювалася як образ ікономії в ім’я майбутньої жертви [460, с. 55].

Святитель Андрій Критський (VII–VIII ст.) у своєму «Слові на Різдво Марії», називаючи імена (прообрази) Богоматері, окрім стамни, згадує й інші посудини: алавастр, кадильницю, світильник [475, с. 867]. Одним із

новозавітних символів Богоматері є глечик або ваза з гілкою лілії [486, с. 359].

Від XII ст. ваза з букетом квітів стає постійним атрибутом Марії в сцені «Благовіщення», символічно уподібнюючи її лоно посудині. У добу Ренесансу зображення глечика або вази з прозорого скла було натяком на чистоту й непорочність Марії [519, с. 903, 919]. У ширшому сенсі ваза або посудина в християнській іконографії асоціювалися з однією із семи християнських чеснот — стриманістю [519, с. 919]. Посудина як символ Богоматері постійно згадується в акафістах. Наприклад, у акафісті до Покрову Пресвятої Богородиці: «Радуйся, посудина золота, в якій приготувалася заради нас плоть і кров Божественного Агнця (Ікос 8), в акафісті на Введення Богоматері в храм про неї йдеться як про «посудину, вибрану для Бога за велінням Господнім» (Ікос I).

Продовжуючи смисловий ряд посудини-лона, до символів Богоматері також можна зарахувати мотив мушлі, що зберігає перлину. Зауважимо, що Мотив мушлі в християнському мистецтві мав кілька рівнів значень. Зокрема, це добре відомий символ втамування духовної спраги, хрещення і воскресіння, тому він традиційно використовувався в оформленні хрещален (баптистеріїв). Мушля традиційно зображувалася у вигляді черепашки морського гребінця. Утілення Христа, його чудесне народження Дівою Марією в християнській традиції метафорично пов’язувалося з перлиною та її зародженням у мушлі [545, с. 48–49].

Ваза, кошик або інша посудина, заповнена пишною рослинністю і/ або плодами, також були символом раю. Ця символіка мотиву, що успадкована від іудейської традиції [563], спостерігається вже в ранньохристиянському мистецтві [397, с. 114]. Крім того, осмислення Церкви як образу раю, що існує в християнській екзегетиці [30, с. 12], заклало традицію оформлення храмового інтер’єру та входу до храму композиціями пишно квітучої рослинності [365, с. 90–93]. Одним із проявів подібного декорування є практика розміщення ваз із букетами обабіч царських врат як порога раю.

Райська символіка вази з букетом також пов’язувалася з ідеєю вертограду — замкненого саду, символу Діви Марії [183, с. 57], оскільки Рай був одним із старозавітних прообразів Богоматері [475, с. 868], що відобразилося в текстах акафістів як її епітети: «Замкнений сад», «Владичице, одухотворений раю, що має посередині дерево життя — Господа», «Нев’янучий цвіт».

Водночас у християнській іконографії посудина — поширений христологічний символ. Уже в ранньохристиянській теології тіло Христа осмислювалося як посудина, що веде до спасіння [519, с. 903]. Наочно цю ідею втілювали композиції, у яких різної форми посудини були заповнені виноградом, із них пили птахи або виростали виноградні лози [397, с. 175–178]. Згодом найголовнішим символічним утіленням ідеї посудини, що веде до спасіння, стає євхаристична чаша. У християнській іконографії така сама христологічна символіка властива зображенням фонтана [211, с. 194–199], чаша якого із цієї причини повторювала форму потира.

Зображення чаші мали й інший рівень значень, що сягав старозавітної традиції, де чаша символізувала невідворотність долі людини, а також випробувань, посланих Богом (Пс. 10:6; Єр. 16:7; 25:15). Цей сенс переходить і в новозавітну історію (Матв. 26:39; Марк 14:36; Лука 22:42).

Отже, символіка посудини в християнській іконографії має три основні рівні смислів — це христологічний, марійний символ або символ раю. Повертаючись до цього мотиву в українському іконостасі, розглянемо спочатку смисли євхаристичної чаші в декорі.

Із символіки потира з виноградними лозами як євхаристичного та христологічного символу логічним є висновок щодо його вміщення до орнаментики іконостаса як вказівки на таїнство Євхаристії, що здійснюється у вівтарі. Безперечно, розміщення потира з лозами на вратах вказує на євхаристичні смисли. Але, з огляду на те, що тривалий час програма оздоблення врат формувалася без цих символів, можна припустити, що в українському іконостасі існував додатковий рівень смислу, пов’язаний із цим мотивом, що й стало причиною його запровадження в орнаментику. На нашу

думку, необхідність у розміщенні потирів на вратах була відповіддю на зміни в церковній політиці Московського патріархату в ставленні до української церкви, яка перебувала під його юрисдикцією. Тут слід звернути увагу на той факт, що задовго до поширення потирів на вратах українських іконостасів посудина з виноградною лозою з'явилася на вратах іконостаса 1640-х років у Благовіщенській церкві в Супраслі. Однак у межах Речі Посполитої мотив вази, ймовірно, не був особливо поширений у декорі іконостасів XVII ст. (оскільки до кінця цього століття інших прикладів подібних композицій на вратах не знайдено). Тож зображення вази з лозою на вратах іконостаса в Супраслі не справило значного впливу на програму декорації іконостасів у наступному півстолітті.

Лише наприкінці XVII ст. посудини з лозами (не тільки потири, а й вази) регулярно посідають місця на царських вратах. Основну роль у ствердженні цієї традиції, на нашу думку, відіграло вапровадження у цей час євхаристичних чаш у оздоблення іконостасів київських храмів.

Поява потирів на царських вратах збігається із часом наполегливої релігійної уніфікації, яку розпочали здійснювати московські патріархи щодо української церкви, намагаючись нівелювати національні церковні традиції [129, с. 158; 101, с. 349–350]. Зауважимо, що в декорі царських врат Московського царства потири не вміщували, тобто мотив не належав до традиційного програмного репертуару оформлення російських іконостасів XVII ст. За умов релігійної цензури введення потира на вратах українських іконостасів було новацією, яка не могла залишитися не поміченою в Москві. Особливо, якщо згадати, що євхаристичні чаші з'являються в іконостасі Спасо-Преображенського собору Межигірського монастиря, який (як і сам храм) створювався на кошти московського патріарха Йоакима, колишнього ченця Межигірського монастиря [107, с. 477]. У нас немає підстав робити припущення, що введення потира на вратах цього іконостаса було ініційоване самим патріархом. Імовірніше, політика тогочасного глави російської церкви була причиною цього нововведення.

Як відомо, у той період тривала греко-латинська суперечка про момент пересуществлення Святих Дарів, тобто моменту в обряді Євхаристії, коли хліб і вино для причастя перетворюються на тіло і кров Христову. Її суть полягала в тому, що «згідно з ученням Грецької Церкви, це відбувається у момент епіклези — проголошеного священником прикликання Святого Духа. Натомість у Католицькій Церкві уже на IV Латеранському соборі 1215 р. було схвалено як догмат, що пересуществлення відбувається одразу після «слів встановлення», тобто виголошення священником слів Ісуса: «Прийміте ядіте…» [464, с. 19].

Дотримання католицької версії про момент пересуществлення Святих Дарів, поширене на той час в українській та російській літургійній практиці, спричинило в Москві з другої половини 1680-х років гостру євхаристичну полеміку, що розгорнулася після приїзду туди грецьких богословів братів Лихудів, присланих патріархом Єрусалимським Досифеєм II [26, с. 245; 431, с. 10–14]. У цій суперечці патріарх Йоаким підтримав прибічників грецького вчення про момент пересуществлення й скасував поклоніння Дарам на «словах встановлення» [431, с. 11, 14], визначивши цю практику як «хлібопоклонна єресь».

Активно виступивши проти «хлібопоклонної єресі, патріарх використав суперечку про момент пересуществлення як один із елементів імперської церковної політики [101, с. 349–350], вимагаючи висловитися із цього приводу київських богословів. За образним виразом Наталі Яковенко, кияни спершу пробували зайняти «тактику оборони». Києво-печерський архімандрит Варлаам Ясинський у своєму листі 1688 р. до Івана Мазепи, відповідаючи на його питання щодо «діл церковних у столиці» писав «до нас… non pervenit [не стосується — Наталя Яковенко], а мы якоже научихомся от отец наших, тако исповѣдуєм» [465, с. 292].

Архієпископ чернігівський Лазар Баранович у листі від 4 лютого 1689 р. до патріара Йоакима обстоює правоту вчення про момент пересуществлення викладеного у книгах київського друку і наголошує на

дотриманні в цьому давніх догматів православної церкви: «… яко словесы Христа Господа реченными: прімите, ядите… бывает пресуществленіе хлѣба … и вина… Сие же не от коих новосѣченій и растлѣнныхъ латинскихъ книгъ приияхомъ, но въ различныхъ учетелей греческихъ, соблюдшихъ догмыты православныя восточныя каѳолическіе Церкви невредженны… Не бо едина тетрадь донесенная мнѣ со грамотою всесвятѣйшества вашего нареченная: выкладъ о церкви святой… *Ѳеодосіемъ Софоновичемъ*, игуменомъ златоглавного Міхаила, кіевскимъ, от божественныхъ учетилей собранная… являетъ сіе…и ученіе в ней о тайнѣ єvвхарістіи святой написанное, не есть противно православнѣй восточнѣй церквѣ: согласуетбося со всѣми инными книгами с тvпографіи печерской кіевской… бѣседы святаго Златоустаго… требникъ великій, служебникъ, катехизисъ, лиѳосъ… и инные трудами… митрополиіта *Петра Могилы*… митрополіта *Сильвестра Коссова* составленные книги, наконецъ Миръ съ Богомъ … отца *Иннокентія Гизеля*…» [288, с. 236, 237].

Ігумен київського Кирилівського монастиря Інокентій Монастирський у 1689 р. надрукував «Книгу о пресуществлении» в якій рішуче виступав проти московського вчення про момент пересуществленя і трактував його як єресь «Беренґара Турського, і те саме повторено у відповіді патріархові від Київського собору 1689 р. [465, с. 292].

Проте вже восени 1689 р. через тиск московської патріархії Лазар Баранович і митрополит Ґедеон Святополк-Четвертинський були вимушені погодитися з Йоакимом у цьому питанні [15, с. 287–290; 288, с. 246–248; 595, с. 144–145], хоча в навчальних курсах Києво-Могилянської академії момент пересуществлення продовжували тлумачили по-старому ще на початку XVIII ст. [465, с. 293].

Сприйняття патріархом Йоакимом місцевої своєрідності в церковному обряді як прояву релігійної порчі й рішуча боротьба з нею [101, с. 350] вимагали реакції українського духовенства, яка б підтверджувала релігійну ідентичність України. Необхідність у доказах єдиновір’я набуває закінчених

форм після проведення 1690 р. у Москві Собору, скликаного патріархом Йоакимом, на якому було піддано анафемі «хлібопоклонну єресь», книги українського друку, що містили «латинські єресі», і серед них — Требник Петра Могили [26, с. 247].

У цьому релігійно-політичному контексті введення потирів на вратах іконостаса Спасо-Преображенського собору Межигірського монастиря, завершеного в рік проведення Собору, може розглядатися як одна з відповідей української церкви на наполегливу вимогу заявити про свою позицію в євхаристичній суперечці. На нашу думку, розміщені на стулках врат великі й добре помітні потири набували значення візуального маніфесту. Вони не тільки вказували на вівтар як на місце, де відбувається пересуществлення Святих Дарів. Їх розміщення на вратах мало зосередити увагу на містичному характері пересуществлення і важливості його звершення. Водночас це могло подаватися як свідчення вірності Української церкви грецькому вченню, а відтак бути знаком підтримки московського патріарха в євхаристичній полеміці.

Вочевидь, залучення на царські врата композиції з потирами для візуалізації позиції Української церкви щодо цього питання виявилося вдалим рішенням і протидії не викликало. Можливо, свою роль у цьому зіграло те, що мотив чаші не був нововведенням через давнє використання в орнаментиці грецьких іконостасів, зокрема на Святій Горі.

Запропоноване тлумачення додаткового аспекту в значенні потира в українських іконостасах не суперечить подальшій традиції його використання в орнаментиці. У першій половині XVIII ст. цей мотив набуває особливої популярності в оформленні врат західноукраїнських земель, на що вказував М. Драґан, водночас на сході України прикладів його використання відомо небагато [89, с. 132]. Імовірно, це пов’язано не тільки з більшою кількістю збережених у Західній Україні пам’яток. Проведення московськими патріархами політики викорінення «латинських єресей» у

богослужбовій практиці Української церкви втрачає послідовність зі смертю патріарха Адріана в 1700 р.

У період міжпатріаршества, який настав за ним і закінчився в 1721 р. організацією Священного Синоду, виконувати низку функцій патріарха був призначений Стефан Яворський, від якого «природно, не надходило жодних ініціатив, спрямованих на узгодження українських церковних порядків із московськими» [101, с. 358]. У зв'язку із цим політична складова семантики зображень потира, яка була злободенною за його появи на вратах іконостасів у останніх десятиліттях XVII ст., втрачає свою актуальність у першій чверті XVIII ст. Тому євхаристична чаша в орнаментиці іконостасів у храмах Лівобережної України не здобуває в подальшому значного поширення. Хоча в другій чверті XVIII ст. процес релігійної уніфікації Синодом був продовжений [101, с. 361], політичні конотації чаші на вратах перетворюються вже на архаїзм і використання цього мотиву в оздобленні врат стає рідкістю.

Водночас потир не втрачає актуальності в декорі царських врат Правобережжя, де він з'являється на межі XVII–XVIII ст. Можна припустити, що поширенню цього мотиву в іконостасах греко-католицьких храмів сприяв саме додатковий сенс євхаристичної чаші як знака збереження східного обряду в літургійній практиці. Це припущення ґрунтується на тому, що, хоча декларованe в артикулах Берестейської унії прагнення зберегти в недоторканності візантійську літургійну традицію [78, с. 292, 293] згодом втратило силу і католицький вплив став істотним, офіційно зміни в обряді були встановлені тільки в 1720 р. рішеннями Замойського собору [127, с. 139]. Собор затвердив реформи в літургійній практиці греко-католицької церкви, встановивши, серед іншого, латинське вчення про момент пересуществлення Святих Дарів [127, с. 139]. Тобто протягом першої чверті XVIII ст., а постанови Собору вперше опубліковані в 1724 р. [217, с. 247], грецький обряд не був скасований і введення потира на вратах як його символу мало сенс. Реалізація рішень Собору анулювала це значення потира,

і він так само, як і на Лівобережжі, поступово зник із оздоблення царських врат.

Що стосується потирів на колонах іконостаса, то їх поява там у другій половині XVIII ст. не пов'язана з розглянутими обставинами. Розміщення чаш на колонах замість царських врат залучало їх у новий символічний контекст і знімало колишні конотації. На нашу думку, введення потирів у декорацію колон було спробою знову привернути увагу до євхаристичної теми в оздобленні іконостаса, яка в той період була значною мірою витіснена іншими топосами, про які йтиметься далі. До такої думки спонукають композиції, у яких потири зображувалися з висячими над ними виноградними гронами, що прямо нагадує про євхаристичне таїнство. Водночас поодинокі приклади розміщення потира на колонах іконостасів другої половини XVIII ст. свідчать, що ідея повернути цей мотив та артикульовані ним смисли в символічну програму іконостаса не здобула значної підтримки.

Мотив вази, з якої виростають виноградні лози, так само потир у подібній композиції, є цілком очевидним христологічним символом. У таких композиціях сенс вази, судячи з усього, розкривався в сотеріологічному аспекті. Така інтерпретація напрошується вже у випадку із зображенням вази на царських вратах іконостаса в Супраслі. На вратах іконостасів наприкінці XVII — у першій половині XVIII ст. композиція вази з лозою зосереджувала увагу на темі шляху до спасіння й Спасителі як джерелі вічного життя. Утілюючи цю ідею, такі зображення фактично дублювали сенс композиції потира з лозою і вводилися як наочне роз'яснення доктрини спасіння.

Згодом відбувається зміна сенсу ваз, розміщених на стулках царських врат. Про це свідчить інший репертуар рослинних мотивів, розміщених у вазах. З другої чверті XVIII ст. зображення виноградної лози втрачають провідну роль у декорі царських врат. Лоза зберігається на стовпчику врат, а на стулках її заміщає пишне листя аканта. Посудиною, з якої виростає акант, міг бути навіть потир, але зазвичай — це різної форми вази. Таку композицію

вже складно пов’язувати з христологічною символікою, радше в ній можна вбачати образотворчу метафору раю.

Зауважимо, що райська символіка й раніше вводилася в оздоблення іконостасів. Згідно з поширеною думкою, сукупність багатого рослинного оздоблення іконостасів XVII–XVIII ст., з його розмаїттям квітів і плодів, символізує родючість і цвітіння райського саду, водночас символіка окремих рослин багатозначна [394; 111, с. 656–658]. Однак якщо з репертуару мотивів, що вводилися в іконостас, виділити один, який сам по собі, а не в поєднанні з іншими асоціюється з райською символікою, це буде посудина, щедро заповнена рослинним вмістом — букетом квітів або плодами. Мабуть, завдяки своєму цілком однозначному змісту навіть поза контекстом саме цей мотив стає важливим в оздобленні іконостасів XVIII ст.

В українському іконостасі символіка райського саду традиційно розміщувалася в цоколі. Тут можна згадати про багато орнаментовані панелі, які прикрашають цоколь іконостасів XVII ст. у П’ятницькій церкві Львова або церкви Св. Духу в Рогатині, де екзотичний малюнок рослин відсилає до теми райського цвітіння. У XVIII ст. тим самим смислом сповнено розміщені в цоколі вази чи кошики з квітами, іноді в цокольному ряду з’являються композиції, безпосередньо пов’язані з темою райського саду, як, наприклад, сюжет «Гріхопадіння» з іконостаса Вознесенської церкви в Березні. Однак у XVIII ст. символи раю зображують не тільки в цоколі, а й на царських вратах, що істотно змінює зміст послання. Якщо, розміщуючись у цоколі, символи раю були частиною структури іконостаса, візуалізуючи уявлення про шляхи економії Божої, що їх показує іконостас [412, с. 322], то, перенесені на врата, вони поєднувалися із символікою входу, нагадували про відкриття Спасителем перед людством врат раю й зримо вказували, що прилучення до Христа — єдина можливість знайти Царство Небесне.

Від середини XVIII ст. програма оздоблення іконостаса зазнає серйозних змін. Рослинному декору, який раніше покривав усю поверхню іконостаса, тепер відводиться значно менше місця, репертуар мотивів дуже

скорочується, й тема райської пишноти рослинності перестає відігравати провідну роль в оздобленні. Символи раю із цього часу наявні тільки у вигляді окремих зображень ваз із букетами в цоколі й ідентичних ваз або кубків із плодами, якими увінчували іконостас. Розміщення символів раю в завершенні й у цоколі іконостаса надає їм функцію своєрідного обрамлення, перетворюючи на символічну раму для смислів, що формуються іншим оздобленням іконостаса.

Того часу в орнаментику іконостасів активно залучаються мотиви з марійною символікою: мушлі та гірлянди з троянд, одночасно значно скорочується кількість виноградної лози. Ця тенденція характерна загалом для українських іконостасів другої половини XVIII ст., проте на Лівобережжі зміна мотивів наочніша — там зображення виноградної лози трапляються вкрай рідко. Виразним відченням формування нової програми декору є іконостас Софійського собору в Києві, споруджений до 1747 р., остаточно завершений і освячений у 1754 р. [169, с. 89–90], де виноградної лози немає зовсім, а замість неї щедро зображено троянди, мушлі морського гребінця і кадильниці (чи світильники). Зауважимо, що ця пам’ятка є показовою за багатьма параметрами. По-перше, іконостас Софійського собору створювався для головного кафедрального храму України, а дбав про його спорудження сам митрополит Київський Рафаїл Заборовський, а після його смерті — митрополит Тимофій Щербацький [169, с. 12, 89–90]. Отже, програма декору виконувалася під їхнім контролем і, можливо, за їхньої участі. По-друге, незважаючи на зміни в репертуарі мотивів і перехідну від бароко до рококо стилістику різьбленого оздоблення, у цьому іконостасі, принаймні в його нижній, збереженій частині, бачимо характерний для української традиції підхід до оформлення. У ньому намісний ярус прикрашають масивні, пишно різьблені колони, пластичний декор покриває всю поверхню, крім профільованих карнизів і рам. Отже, отримавши радикальні зміни в програмі декору, софійський іконостас залишався традиційним українським іконостасом за характером образного втілення.

Іншою знаковою пам’яткою, про яку слід згадати, є іконостас Андріївської церкви в Києві, споруджений в 1752–1753 роках [138, с. 351]. Створений на кілька років пізніше, ніж іконостас Софійського собору, він був реалізований за проєктом придворного архітектора Ф. Б. Растреллі. Цілком закономірно, що іконостас Андріївської церкви, виконаний петербурзьким зодчим у новій для церковного мистецтва України стилістиці рококо, виявився абсолютно далеким від місцевої традиції оформлення. Він разюче відрізняється від софійського іконостаса кількістю вільних від декору площин і канельованими пілястрами замість орнаментованих колон. Примітно, що іконостас Андріївської церкви за всієї його несхожості із софійським іконостасом має з ним спільну рису — у його декорі також відсутня виноградна лоза.

Наведені приклади свідчать, що в Російській імперії до середини XVIII ст. сформувався богословський дискурс, який допускав (а можливо, і визначав) заміщення в іконостасі чи не головного христологічного символу — виноградної лози — на мотиви з іншою символікою. Відтепер це були різні марійні символи й серед них посудини. Мабуть, із цієї причини створені в межах одного десятиліття, але принципово різні за художнім вирішенням іконостаси Софійського собору та Андріївської церкви схожі в одному — відсутності лози в декорі.

Переважання мотивів із марійною символікою в декорі іконостасів другої половини XVIII ст., на нашу думку, пов’язане не тільки зі ствердженням у мистецтві того часу стилю рококо, із властивим для його орнаментики набором мотивів, таких як рокайль (похідний від мушлі), гірлянди з троянд, букети квітів і стрічки. Справді, у цей період професійні архітектори часто створюють іконостаси, проєктуючи їх за законами панівного художнього стилю. Їхні творіння в подальшому ставали зразками для наслідування народними майстрами, і, таким чином, новий набір мотивів для оформлення іконостасів перетворювався на загальноприйняту основу їхнього різьбленого оздоблення. Таке оформлення цілком може бути визнане

лише декором, оскільки нічим не відрізняється від аналогічного репертуару мотивів, що прикрашає будь-який інший об’єкт періоду рококо. Однак у випадку з іконостасом важливим маркером, який вказує, що його оздоблення може бути не тільки даниною модному стилю, а й продуманою програмою, що має богословське обґрунтування, є саме відсутність виноградної лози.

Як відомо, в орнаментиці іконостасів XVII — першої половини XVIII ст. незмінно наявна лоза, тоді як за цей час у декоративному мистецтві України бароко замістило маньєристичні форми. Під впливом панівного художнього стилю змінювалися трактування зображень лози, варіювалася її кількість, місцезнаходження, але в програмі вона зберігалася. Отже, ані маньєризм першої половини XVII ст., ані стиль бароко, що панував протягом століття (друга половина XVII — перша половина XVIII ст.), не змогли витіснити лозу з оздоблення іконостаса, замінивши типовим для них репертуаром мотивів. Через те видається сумнівним, що, лише почавши проникати в українське релігійне мистецтво, стиль рококо одразу справив на декоративну програму іконостаса такий потужний вплив, що витіснив з неї найбільш традиційний і символічно найважливіший мотив — виноградну лозу. Імовірніше, що запропонований стилем рококо репертуар мотивів виявився доречним для формулювання нової концепції символічного змісту оздоблення іконостаса, з якого з інших причин вилучалася виноградна лоза і в якому потрібно було розмістити різноманітні марійні символи.

Виявити причини настільки разючого і зримого переміщення акцентів у символічній програмі декору іконостасів Києва і Лівобережжя України від середини XVIII ст. можливо, якщо звернутися до традиції шанування Богоматері в релігійній культурі XVII–XVIII ст., а також до реалій тогочасного духовного життя.

Питання про шанування Богоматері в українській культурі XVII–XVIII ст. і різні аспекти його прояву в образотворчому мистецтві, гімнографії й гомілетиці віддавна розглядається в літературі. Дослідження виявляють

масштабність цієї традиції, адже апеляція до заступництва Богородиці є стійкою парадигмою для України XVII–XVIII ст. [356].

Зростання вшанування Богоматері в Україні перегукується із тогочасним піднесенням марійного культу, що розгортався в католицькій Європі в посттридентський період [465, с. 398]. Витоки його, як відомо, сходили до проголошеної протестантами ідеї «sola fide», яка вела до заперечення культу Богоматері. Це викликало відповідну реакцію як на католицькому Заході, так і на православному Сході й призвело до розвитку нового католицького благочестя після Тридентського собору (1545–1563), коли культ Богоматері став затьмарювати культ Христа [381, с. 61]. В Україні XVII ст. це відобразилося в зростанні кількості присвят храмів на честь Богоматері, формуванні локальних культів чудотворних богородичних ікон, розквіті літературної творчості, у якій прославляли Богоматір [465, с. 397–400]. Прикметно, що на тлі розширення культу Богоматері в Україні XVII ст. синхронного розширення марійної символіки в іконостасі того періоду не відбулося: воно проявилося лише близько середини XVIII ст. Це могли зумовити історичні реалії, у яких тоді опинилася Лівобережна Україна.

Якщо згадати соціально-політичний контекст епохи, то виявляється, що тема лози витісняється з іконостаса в той період, коли в Російській імперії, змінюючи одна одну, правлять імператриці. Ми далекі від думки, що ця обставина могла справити якийсь безпосередній вплив на програму оформлення іконостаса, однак з другої чверті XVIII ст. й до кінця століття в Росії починається майже безперервний період жіночого правління і впродовж цього часу для декількох поколінь людей складається культурна парадигма жіночого головування.

Апеляція до заступництва жінки, наділеної верховною владою (імператриці або «цариці-матінки»), стає частиною повсякденного життя. З урахуванням одночасного розвитку культу Богоматері можна припускати встановлення певної базової моделі поведінки, орієнтованої на патронат цариці: у духовній сфері молитовні звернення про заступництво й захист

були адресовані до Цариці Небесної, у соціальній — до цариці земної. Уже в 1730-х роках в образотворчому мистецтві України виявляються ментальні паралелі у сприйнятті образу Богоматері й земної цариці. Наочним прикладом цього є зображення крокуючої Богоматері з ликами святих дів у Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври, де Цариця Небесна представлена як земна володарка [227, с. 39].

Про виникнення зіставлень між образом Богоматері та імператриці вже цілком виразно свідчать панегіричні тексти часів Єлизавети Петрівни. Передумови до культу монарха, що зрештою призвів до «безпрецедентної сакралізації царя, що характеризує весь імператорський період російської історії» [101, с. 445], виникають ще за часів царя Олексія Михайловича. Також у процесі становлення імператорського культу виникає необхідність у його підтримці й поширенні церквою. В. Живов у фундаментальному дослідженні, присвяченому історії російської культури, зазначає, що вже в XVIII ст. перед церквою «постало завдання поєднати традиційну духовність із культурою, побудованою на ідеї державного прогресу й монархічного всевладдя. Церква прийняла на себе цю роль не без опору, але вже до початку єлизаветинського царювання опір було придушено й імператорський культ уведений в ужиток православної церкви. Одним із проявів цього процесу був розвиток панегіричної проповіді…» [101, с. 447].

Згідно з недавніми дослідженнями, вітальні промови, проголошені в 1742 р. на коронації імператриці Єлизавети Петрівни новгородським єпископом Амвросієм, мали не тільки структуру, а й метафори, властиві акафістам Богоматері [362, с. 28–32]. Водночас саме в них, на основі акафістної метафори Богоматері «Радуйся, відчинення Райських дверей», закладалося уявлення про Єлизавету як про діву, що відкриває райські двері для Росії [362, с. 33]. Мабуть, на початку царювання Єлизавети її порівняння з образом Марії стало для укладачів панегіриків відправною точкою для задуму сюжету. Звичайно, про вибудовування прямих уподібнень не йшлося, але спостерігаємо натяки на проведення паралелей [362, с. 32; 292, с. 28–30].

Церковні панегірики 1740-х років, складені також і українськими проповідниками Тимофієм Щербацьким і Сильвестром Кулябкою, розвивають теми про доброчесну монархиню, яка відновлює велич православної церкви, про лагідність і милосердя імператриці, про Єлизавету — матір Вітчизни [142, с. 43–46].

Імовірно, саме в контексті розгорнутого в церковному дискурсі уславлення імператриці, у якому вона презентується матір'ю Вітчизни й земною захисницею своїх підданих, у церковному середовищі виникає ідея посилити й візуально зафіксувати прославляння Богоматері — вищої покровительки й заступниці християнського люду. Тим більше, що сама Єлизавета, вступивши на трон, прагнула наголосити на своїй релігійності й, насамперед, турботі про шанування Богоматері, якій не віддавалося належної шани за попереднього царювання, через те що тоді панував протестантський дух [292, с. 25].

Можна стверджувати, що для втілення цього задуму зміна програми декору іконостаса була чи не найприроднішим рішенням, оскільки саме через його декор традиційно транслювалися зміни в богословській думці. Мабуть, заповнення іконостасів марійною символікою з усією очевидністю мало показати, яке значення надавалося шануванню Божої Матері, небесне заступництво якої поширювалося на всіх тих, хто просить, незалежно від статусу. Від нього ж залежало благополуччя самої правительки та її імперії.

Формування репертуару декору українських іконостасів із 1740-х років, безперечно, зазнало впливу ідей, що запанували того часу в суспільній свідомості. З огляду на це, ствердження в іконостасах марійної символіки було цілком закономірним. Однак зникнення лози й посвята всього символічного тексту різьбленого оздоблення іконостаса Богоматері, що раптово проявилося в іконостасі Софійського собору в Києві, — менш передбачувані. Настільки радикальну зміну символічної програми декору можна інтерпретувати як відгук на зміну політики російського самодержавства щодо церковного життя України. Толерантне ставлення

Єлизавети Петрівни до української церкви й відновлення нею в 1743 р. Київської митрополії з Рафаїлом Заборовським на чолі перетворювало імператрицю на найприхильнішу до України володарку з-поміж усіх російських монархів, що царювали до неї. За цих обставин для українського духовенства молитовні звернення до Богоматері про заступництво набували особливого значення. З одного боку, те, що відбулося пом'якшення церковно-політичного курсу, цілком могло пояснюватися проявом патронату Небесної захисниці. З іншого — благополуччя чинної імператриці дозволяло сподіватися на подальше розширення прав і свобод Київської митрополії, і тому молитви до Богоматері про «благодатний захист» Єлизавети Петрівни були винятково важливі для реалізації подібних сподівань.

Нашарування цих смислів, на наш погляд, і зумовили складання абсолютно нової для України програми декору іконостаса, яка була реалізована в Софійському соборі Києва, де тему прославлення Богоматері сформульовано гранично прозоро, навіть певною мірою демонстративно. Усе це дає підстави для твердження, що програма оздоблення цього іконостаса була результатом ретельно продуманого задуму, який відобразив сформований контекст шанування Богоматері та сподівань, які за ним стояли. Зауважимо, що на спорудження софійського іконостаса Рафаїл Заборовський пожертвував 1000 з 1500 золотих червінців, подарованих йому Єлизаветою під час її візиту до Києва в 1744 р. [169, с. 89–90]. Завдяки цьому щедрому жесту відбулося не тільки будівництво іконостаса. З волі митрополита передання золота імператриці на спорудження Софійського іконостаса, а також підкреслено марійна символіка його оздоблення дозволяли осмислювати іконостас як доброчесний дар імператриці для Цариці Небесної й, подібно до таких дарів, уважатися також її проханням про захист і спасіння.

Сформулюємо висновки. Мотив посудини, який не входив до кола традиційного репертуару орнаментики українського іконостаса, привертав до себе більше уваги, ніж звична рослинна декорація. З огляду на це пов'язані з

посудинами смисли набували в символічній програмі іконостасів провідного значення, перетворюючи мотив на потужний інструмент візуальної проповіді. Водночас, оскільки мотив посудини не був традиційним, він уводився в декорацію іконостасів лише за необхідності, для візуалізації важливих на той момент богословських ідей і легко вилучався з програми іконостаса, коли актуальність цих ідей вичерпувалася.

### 4.2. Символіко-догматичні зображення орлів

Серед численних різьблених композицій, що прикрашають українські іконостаси, особливу увагу привертають зображення, яким, на перший погляд, не місце в опорядженні літургійного об'єкта. Ідеться про орлів — двоголових, рідше одноголових, які мають ознаки, характерні для геральдичних зображень: їх показано фронтально з піднятими або опущеними крилами, коронованими, із різними атрибутами в лапах.

В українських іконостасах таких орлів розміщували переважно на середній осі іконостаса, на лінії царські врата — Розп'яття. Таке розташування виявляє програмну значущість орлів і свідчить, що вони наділялися великим смисловим, а відтак і догматичним навантаженням. Водночас привертає увагу новизна такої програми в цілому, оскільки розміщення орлів в українських іконостасах фіксується лише з кінця XVII ст. Якщо врахувати, що орли, як двоголові, так і одноголові регулярно трапляються в декорації іконостасів XVIII ст., стає очевидним існування в той період традиції, в рамках якої розміщення таких орлів вважалося необхідним.

Дотепер ці зображення в іконостасах не були предметом спеціального вивчення, хоча не можна стверджувати, що дослідники обминули їх увагою: в літературі є спроби пояснити появу в декорі двоголових орлів. Ще на початку XIX ст. двоголових орлів у декорі українського іконостаса беззаперечно пов'язують із державною символікою Російської імперії й трактують як прояв лестощів із метою отримання мирських благ [85, с. 14]. У

наукових дослідженнях радянського часу висувалася думка про реалістичний характер релігійного мистецтва України епохи Бароко і значущість світських впливів [23, с. 66; 369, с. 66–98].

Ця точка зору дотепер визначала ставлення до гербової емблематики в іконостасі як до свідчення загальної тенденції до секуляризації церковного мистецтва того часу. Це змушувало авторів шукати відповідь на причину зображення геральдичних орлів у іконостасі в рамках державно-політичних ідей або вірнопідданства ктиторів. Відповідно, геральдичного двоголового орла в іконостасах Центральної України описували як царського, який з'являється там після приєднання до Росії [89, с. 85]. Його розміщення пояснювали демонстрацією вірності цареві української політичної еліти, яка була замовником іконостаса [225, с. 12], і навіть убачали в ньому апофеоз царської влади [220, с. 132]. Своєю чергою, двоголових орлів у іконостасах XVIII ст. на Закарпатті, яке на той час перебувало у складі Австрійської монархії Габсбургів, трактують як алюзію на державний австрійський герб [304, с. 127, 128].

Однак новітня література, присвячена символіці двоголового орла в католицькому, православному та іудейському мистецтві України XVII–XVIII ст., пропонує зовсім інший погляд на смисли цих зображень, пов'язуючи їх із небесним заступництвом. Зокрема, висловлено ідею, що такий орел в українському іконостасі позначав божественне провидіння, яке передавалося через духовний захист православної Росії [564, с. 123–126].

Незважаючи на різні публікації, у яких пропонуються тлумачення двоголових орлів у декорі українських іконостасів, розгорнутої аргументації ні за жодною із висловлених інтерпретацій досі не запропоновано. Водночас причини розміщення і семантика в іконостасах одноголових геральдичних орлів залишаються непоясненими. Тому варто повернутися до цього питання і, наводячи нові аргументи, спробувати реконструювати зміст геральдичних орлів у контексті символічної структури іконостаса.

Почати слід із того, що жодне з відомих зображень орлів у іконостасах не може вважатися гербом жодної з держав, до складу яких у XVII–XVIII ст. входили українські землі. Як відомо, герб визначається як такий завдяки постійності й незмінності його гербових фігур або символічного зображення, що й забезпечує виконання його головної функції — розпізнавальної [14, с. 121]. Однак всі варіанти зображення двоголового або одноголового орла в українських іконостасах не є точним відтворенням державного герба ні Московського царства (згодом Російської імперії), ні Речі Посполитої або Габсбурзької монархії. Це уточнення видається надзвичайно важливим для подальшої інтерпретації, тому наводимо докладніше пояснення.

Дослідники сходяться на думці, що способи зображення і атрибути двоголового орла на гербі Російської держави впродовж XVII–XVIII ст. неодноразово змінювалися [14, с. 360–367; 433, с. 32–52]. Проте однією із постійних ознак було розміщення на грудях орла гербового щитка з образом вершника, який вражає списом змія і який лише з кінця XVII ст. став ототожнюватися з образом Георгія Переможця [14, с. 367]. Але в жодній композиції з двоголовим орлом в українських іконостасах цей елемент не трапляється. Замість нього в медальйоні вміщено ікону. Найчастіше — це образ Богородиці Втілення (іл. 4.28, 4.29). Існує приклад розміщення там інших ікон: у іконостасі Миколаївської церкви Нового Ропська знаходився образ, поле якого було розділено на дев’ять ділянок (іл. 4.30). На жаль, якість світлини не дозволяє визначити сюжети цих зображень. Поза тим, за винятком медальйона з іконою св. Георгія, багато з таких орлів у іконостасах дійсно дуже схожі на орлів російської державної геральдики: вони увінчані імператорською короною, мають так само підняті крила, тримають скіпетр і державу.

При порівнянні двоголових орлів у іконостасах з австрійським гербом виявляється, що й тут головною відмінністю є заміщення на грудях орла щита з гербовими фігурами на медальйон з іконою. Наприклад, у іконостасі XVIII ст. церкви с. Підплеша на Закарпатті на цьому місці зображено

пророків [304, с. 126], хоча в інших деталях композиція з орлів близька до герба на реверсі дуката імператора Йосифа II.

Крім варіанта двоголового орла з іконою на грудях, який типологічно можна вважати найближчою версією до гербів російської або австрійської монархії, існувало і кілька інших композиційних схем. Наприклад, двоголовий орел міг виконуватися без будь-якого зображення на грудях, хоча мав підняті крила, був коронованим і тримав в лапах регалії влади (іл. 4.31).

Інший тип двоголового орла відомий на стулках царських врат. Там його зображення поділялося на половини, кожна з яких містилася на окремій стулці. Водночас віссю цієї композиції був стовпчик царських врат, увінчаний митрою, і принциповою відмінністю від описаних вище зображень орлів було те, що орли на стулках не коронові, відрізнялися у них також і положення крил — вони були опущені. Із атрибутів у їх лапах відомі мечі (іл. 4.32) або сфера без хреста (зерцало?) (іл. 4.33). Зображення такого ж орла, але в значно зменшеному варіанті, могло увінчувати стовпчик царських врат (іл. 4.34).

Одноголовий орел в українських іконостасах зображувався зверненим головою вправо (іл. 4.35) або вліво (іл. 4.36), мав підняті крила, на грудях — медальйон із іконним зображенням і супроводжувався всіма атрибутами влади, характерними для герба: він був коронований, тримав скіпетр і державу. Водночас, так само, як і у випадку двоголових орлів, зображення одноголового орла не були точним відтворенням герба Речі Посполитої, оскільки птах на гербі не має в лапах атрибутів і медальйона із зображенням на грудях.

Появу двоголового орла в іконостасі співвідносять із другою половиною XVII ст. Спочатку він з’являється на верхівці царських врат, принаймні у відомих зараз збережених пам’ятках. Про таке завершення згадує М. Драґан, описуючи врата з Волині цього часу з колекції Макогона (США) [89, с. 69]. На тому ж місці бачимо двоголового орла і в іконостасі кінця XVII ст. Михайлівської церкви с. Бездрик на Сумщині. Утрата пам’яток

не дозволяє визначити, наскільки поширеними були такі орли в опорядженні іконостасів кінця XVII ст., проте вже з початку XVIII ст. існує достатньо прикладів уміщення в іконостас двоголових і одноголових орлів. Найчастіше вони розміщуються вгорі іконостаса, під Розп'яттям або на стулках царських врат. Показовим прикладом, що свідчить про поширення практики прикрашати українські іконостаси такими орлами, є ікона «Покров Богоматері» 1730-х років із НХМУ, де на задньому плані зображено іконостас із двоголовим орлом у наверші царських врат (іл. 4.37). Поодинокими випадками слід вважати розміщення двоголового орла на арці царських врат і в пророчому ярусі, як у іконостасі церкви с. Підплеша на Закарпатті, де симетрично зображено пару таких орлів.

Отже, наведені приклади дозволяють не відносити зображення орлів у іконостасах до державних гербів. Тому залишимо осторонь інтерпретації про їх державну символіку і звернемося до символічних сенсів орла, які утвердилися в християнській культурі. Передусім зауважимо, що орел належить до істот, які найчастіше обожнювалися, і є найдавнішим міфологічним символом. Він розглядався міфопоетичною свідомістю як найвеличніший із птахів, із чим пов'язано цілу низку символічних значень орла, головними з яких є репрезентація Бога і небесної сили [116, с. 258, 260]. Ці глибоко вкорінені в традиції значення були перенесені в старозавітні тексти, де Бог метафорично представлений в образі орла, що захищає і оберігає народ Ізраїлю: «Я носив вас [як би] на крилах орлиних, і привів вас до Себе» (Вих. 19:4), «Як орел прикликає гніздо своє, ширяє над пташенятами своїми, простягає крила свої, бере їх і носить на крилах своїх» (Втор. 32:11).

Як полісемантичний символ, орел був адаптований і християнством. У патристичній екзегетиці орел уособлює містичного посланця, ангела чи самого Христа [555, с. 669], також він є символом євангеліста Йоана, божественного заступництва і одночасно Божої волі (Одкр. 12:14), а в середньовіччі він стає символом хрещення і воскресіння, а також піднесено-

полум'яної релігійної любові [116, с. 260; 432, с. 405–406]. Маючи такий широкий спектр значень, орли постійно наявні в християнському мистецтві, прикрашаючи храми, іконостаси, літургійне шитво, манускрипти (іл. 4.38, 5,39).

Водночас орел у стародавньому світі був символом величі, сили і влади й у такому значенні був задіяний у світській емблематиці. Зокрема, він добре відомий як бойова інсигнія в античному Римі. У Візантії орел також мав світські смисли, вже з початку VI ст. використовуючись у імператорській символіці [555, с. 669].

Крім одноголових орлів, у Візантії були поширені зображення двоголових ор-лів, хоча час їх появи в системі символів залишається дискусійним. Однак уже в пізньовізантійський період орли активно використовувалися в емблематиці світською і духовною владою [433, с. 22], паралельно вони задіяні в релігійному мистецтві. Як знак світської влади, двоголові орли були імператорською емблемою династій Комнінів і Палеологів. Також вважають, що дві голови орла, які дивляться на Схід і Захід, символізували саму Візантійську імперію [473, с. 21–22; 555, с. 472, 669]. Поширення двоголового орла в емблематиці церковних ієрархів пов'язують із наслідуванням урочистих елементів імператорського церемоніалу: в пізньовізантійський період вбрання, яке використовувалося на імператорських церемоніях, зокрема декороване орлами, було адаптоване для літургійної практики [586, с. 133–177]. Відтоді двоголові орли прикрашають облачення, митри єпископів Константинопольської патріархії, розміщуються на штандартах монастирів [477, с. 63; 433, с. 22].

Окрім функції емблеми, зображення двоголових орлів на той час мало і сакральний сенс. Про це свідчить практика їх використання в оздобленні храмів і храмового начиння. Зокрема, такі орли збереглися в стінопису початку XIV ст. в нартексі церкви Богородиці Левішки в м. Прізрен у Косово (іл. 4.40). Відомим прикладом використання цього символу на літургійних предметах є гаптований двоголовий орел із музею Метрополітен (США),

датований 1366–1384 роками, який первинно прикрашав тканину, що слугувала одягом престолу (іл. 4.41) [477, с. 62]. Двоголові орли прикрашають обрамлення константинопольської мозаїчної ікони св. Димитрія XIV–XV ст. (іл. 4.42, 4.42а). Відомо чимало прикладів декорування двоголовими орлами хоросів XIII–XV ст., які походять із Балкан [297]. Зображення двоголових орлів у на хоросі в головному храмі Великої Лаври на Афоні, а також на спинці архієрейського крісла описує київський мандрівник-прочанин Василь Григорович-Барський [72, с. 258, 473]. Цей перелік можна продовжити.

Отже, як полісемантичний символ, двоголовий орел у Візантії мав кілька напрямків використання, проте він ніколи не був державним гербом імперії [184, с. 1, 43], тобто не мав того значення, з яким він, власне, і став відомим у Європі. Перша поява двоголового орла в Європі датується кінцем XII ст., коли він утверджується як один із символів верховної світської влади. Його поява в Європі пов’язана з хрестовими походами: запозичене на Сході зображення двоголового орла стає поширеною формою демонстрації причетності власника до вищої ієрархії правителів. Таким чином, двоголовий орел встановлюється як емблема, яку використовують королі Священної Римської імперії та інших держав Західної Європи в XII–XIV ст. Одночасно двоголовий орел затверджується як герб у країнах православного світу, церква яких підпорядковувалася Константинопольському патріарху: Болгарії, Сербії, Чорногорії, Албанії та Румунії [433, с. 21, 22].

Після падіння Візантії в 1453 р. новообраний з волі султана Мехмета II патріарх Геннадій II Схоларій став не тільки главою Церкви, але йому передавалася право управління християнською громадою в Османській імперії [315, с. 105, 106]. Саме із цим розширенням повноважень патріарха і пов’язане встановлення традиції використання двоголового орла як емблеми Константинопольського патріарха і символу архієрейської влади [557, с. 7–10].

Водночас двоголовий орел використовується в релігійному мистецтві, регулярно з'являючись у храмовому опорядженні, церковному начинні, літургійних предметах. Про сакральний сенс двоголового орла в таких випадках виразно свідчать енколпіони. Згадаймо, наприклад, енколпіони XVII ст. у вигляді двоголового орла з монастиря Ватопед на Афоні та музею Бенаки в Афінах, де на тулубі орла зображений Христос, а на крилах — зображені предстоячі в молитві ангели, голови орла короновані, але жодних атрибутів у лапах немає (іл. 4.43) [478, с. 514, 515].

Промовистим прикладом сакрального сенсу двоголового орла, яким його наділяє Вселенська патріархія, є введення його в оздоблення іконостасів. Зокрема, таким орлом увінчаний стовпчик царських врат іконостаса XVIII ст. у кафедральному соборі Св. Георгія в Стамбулі (іл. 4.44), де над головами орла розміщено корону, а в лапах він тримає хрест і державу. Слід зазначити, що вміщення двоголових орлів у іконостаси XVIII–XIX ст. набуває поширення на Балканах, а також він часто спостерігається в храмах Кіпру. Таких орлів у іконостасах могло бути декілька, водночас вони розрізнялися наявністю або відсутністю медальйона на грудях і атрибутами в лапах (іл. 4.45).

Повертаючись до України, зауважимо, що Київська митрополія до кінця XVII ст. перебувала під управлінням Константинопольського патріарха, тому її ієреї, безперечно, були знайомі з традицією використання двоголового орла в системі символів Вселенської патріархії. І хоча свідчень про поширення цього зображення в церковній декорації, на літургійних предметах або одязі до кінця XVII ст. не маємо, очевидно, що на семантику двоголового орла в Україні, поки вона була частиною Речі Посполитої, смисли, пов'язані з державною емблематикою, не проєктувалися, оскільки гербом країни був одноголовий орел. Однак після Переяславської ради, а пізніше Андрусівського миру (1667 р.), який юридично закріпив перебування Києва та Лівобережної України під владою Московського царства, ситуація починає змінюватися.

До того часу для Московського царства семантика двоголового орла насамперед була пов’язана із світськими смислами, оскільки він ще з кінця XV ст. був прийнятий як державний герб [433, с. 23]. Крім того, російська церква 1589 р. відокремилася від Константинопольського патріархату, проголосивши власну патріархію. Обидва ці фактори визначили відмінність у розумінні семантики двоголового орла в українській і російській культурній традиції другої половини XVII ст., про що свідчать такі історичні факти.

Українські церковні письменники, готуючи частину тиражу своїх видань у дар сім’ї московського царя, додавали до таких примірників форти, що містили зображення царського герба або складні алегоричні композиції з двоголовими орлами і красномовні посвяти цареві, в яких пояснювали зміст оформлення титульного аркуша. Водночас та частина тиражу, яка призначалася для внутрішнього користування, таких композицій на титульному аркуші не мала.

Прикладом, що поклав початок цієї практики, став Патерик Печерський, виданий у Києво-Печерській лаврі 1661 р. Застосування цього підходу надалі яскраво демонструють видання творів Йоаникія Ґалятовського [465, с. 62–73]. Мабуть, українські книжники, враховуючи поширене в російському середовищі світське значення двоголового орла як державного герба Московського царства, користувалися нагодою підкреслити духовні смисли цього символу, традиційні для Вселенської патріархії, а отже, і для України. Розглянемо кілька таких текстів.

На гравюрі з книги Лазаря Барановича «Меч духовный», виданої в Києві в 1666 р., зображено двоголового орла, коронованого трьома коронами, на його грудях уміщено медальйон із вершником, проте в лапах немає скіпетра і держави. Натомість під ногами орла — перекинутий ріжками вгору місяць (іл. 4.46). Коментуючи значення цього зображення, Л. Баранович описує двоголового орла як символ, належний до царя Олексія Михайловича, а місяць біля його ніг — знак варварів, які будуть повалені хресною силою від орла. Значення трьох корон над головою орла за його тлумаченням:

«Вѣнчає[т] двоєма вѣ[н]цы Ц[а]рь Н[є]б[єс] ны двѣ Главѣ Орлїи, Полагає[т] Трєтїй вѣнє[ц] посрєдѣ, вѣнчающѣ добродѣтєли… Собраны суть двѣ Главы Орла В[а]шего Прєсвѣтлаго Ц[а]рского Вєличєс[т]ва, въ Имя Хр[ис]та двѣ в Сєбѣ Єст[єс]тва, Бж[єс]твєнноє и Ч[є]ловѣчєскоє имущаго; Х[ристо]с єстѣ посрєдѣ Сих двои[х] Гла[в] в Вѣнцу Трєтємъ, Вышшая Глава Ц[е]ркви Нєвидимая…» [589, арк. 3, зв].

У книзі Інокентія Ґізеля «Миръ съ Богомъ человѣку» (Київ, 1669) зображено двоголового орла, який також відрізняється від офіційного герба Московського царства: на грудях замість вершника — Богоматір Втілення, у лапах орел тримає не скіпетр із державою, а стрілу й пальмову гілку (іл. 4.47). У розгорнутому поясненні, Ґізель зазначав: «Орел Твоего Ц[а]рського Пресветлаго Величе[ст]ва Двоеглавный, аще за Первую Главу има Свою Царскую над всеми Область: обаче за Вторую Себе Главу равно почитает Благочестие. Крыла Орла Твоего Ц[а]рського Пресве[благо] Величества, что нам познаменуют токмо Твое Двойственное Житїє, Б[о]гомысленное и Трудолюбное… Состовляюжеся Крыла Сїя, не инными коими Перами, токмо Различными твоїми Добродетелями… Венчает в первых Двоеглавна[го] Твоего Орла Венцем Славы и Венцем Чести, Прилагает же посредь и Третий Радости Венец… Укрепляет той же М[и]р и С[ы]н Б[о]жїй, егда Десница Его Благ[о]словляе[т] Миром Орла Твое[го]. Идеже и Сам в Сер[д] цу твого Орла, лучшеже речем, в Сердце Твоем: Купно с Всепетою Своею М[а] т[е]рею Пр[и]сно Д[е]вою М[а]ріею вмещается ибо Сія Таможде Себе за Твое к ней Благочестие, угодное селениїе избравши». Водночас у тексті особливо наголошується, що патронат Богоматери пов’язаний із тим, що «Орел с Воином Обитель ея С[вя]тую Печерскую Покрывает и Защищает» [592, арк. 12(зв.)–17].

У 1674 р. Лазар Баранович публікує книгу «Трубы словесъ проповѣдних», де подано ще складнішу композицію, на якій одночасно вміщено трьох двоголових орлів, із яких жоден у всіх деталях не відповідає офіційному варіанту герба Московського царства (іл. 4.48). У коментарях до

цієї композиції, яка також прославляє царя Олексія Михайловича, зазначено, що один орел є царським символом: «Ц[а]рская Птица», три корони над його головами — духовні гнізда «Б[о]г славимый в Тро[и]ци гніздо себъ в трїех венцах твоих обрете. Сотворит плод д[у]ховный: Любы, Радос[ти], Мира». Другий двоголовий орел, коронований трьома коронами, вміщений як символ євангеліста Йоана. Третій орел також пов'язаний із царем. Він знову під трьома коронами, але з образом Духа Святого на грудях. На обидві голови орла Богородиця покладає руки, що інтерпретується як її особливе заступництво земному володарю: «Покрыю ег[о], яко позна имя мое» [590, с. 13–18].

Як бачимо, двоголовий орел у цих коментарях співвідноситься з особою московського царя Олексія Михайловича, вводиться як його символ, однак інтерпретується як образ небесного посередника, що перебуває в містичному зв'язку з Богом, приймає від Нього благословення і заступництво. Отже, незважаючи на різноманітність тлумачень, основною темою, пов'язаною з двоголовим орлом, залишається тема божественного патронату, реалізована через образ орла.

Тут важливо зазначити, що автори чітко розрізняли символіку орла в подібних алегоричних композиціях від символіки орла, коли він точно повторює всі елементи російської державної емблеми. Зображення останнього той-таки Лазар Баранович у своєму польскомовному поетичному збірнику «Аполлон християнський» (1670 р.) недвозначно підписує: «HERB IEGO PRZESWIETNEGO CARSKIEGO WELICZESTWA» (іл. 4.49) [602, арк. 2]. Із цього зрозуміло, що різноманітні відхилення від державного герба в зображеннях двоголового орла, які ми бачимо на фортах, не є випадковістю, а покликані вказувати на те, що це образи з іншим змістом, у цьому випадку — небесного заступництва.

Артикуляція українськими книжниками патрональних смислів двоголового орла, очевидно, була сприйнята в родині московського царя схвально, оскільки ця тема з варіаціями продовжується в передмовах

церковних письменників і на початку XVIII ст. Наприклад, у Новому Завіті 1703 р., надрукованому в Києво-Печерській лаврі, Йоасаф Кроковський, знову коментуючи композицію з орлом, описує його вже як небесного патрона царя Петра Олексійовича [597, арк. 8–17].

Численні твори українських церковних письменників та інші видання (патерики 1661, 1702 років, Мінея загальна 1680 р., книга Нового Завіту 1703 р.), оформлені гравюрами з двоголовими орлами, що мали патрональний сенс, і які відправлялися в Москву в другій половині XVII — на початку XVIII ст., мабуть, справили вплив на зростання значення цього символу в тогочасній російській культурі. Дослідники зауважували, що вже з кінця XVII ст. двоголові орли поширюються в російському іконопису з появою ікон «Богоматір Азовська» і «Богоматір Іллінсько-Чернігівська», де введені такі орли [381, с. 358–360; 35, с. 337]. Походження обох ікон також пов’язане з Україною: іконографія Богоматері Азовської є наслідуванням гравюри, виконаної «зусиллям» родини охтирського полковника Івана Перехреста і гравером Леонтієм Тарасевичем у 1688–1689 роках на замовлення думного дяка Федора Шакловитого. Богоматір Іллінсько-Чернігівську (1696) підніс цареві Петру I архімандрит чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Лаврентій Крщанович [35]. Свідченням особливої уваги до семантики орла, зокрема й патрональної, що актуалізувалася в цей період, також є відомий портрет царівни Софії Олексіївни, де вона зображена в медальйоні на тлі двоголового орла.

Можливість подвійного тлумачення таких орлів у російському середовищі як символу державного і духовного природно зумовлювала необхідність в уточненні їх сенсу, і подібні пояснення існували. Про це свідчить складений у Росії в середині XIX ст. невідомим автором документ, фрагменти з якого наводить О. Тарасов. У ньому викладено тлумачення, яке доводить можливість шанування ікон із гербовою емблематикою, яка навіть у XIX ст. викликала збентеження релігійних почуттів вірян. Аргументом у цьому документі була «давність походження емблеми, яка ‘‘прислана від

благочестивих царів грецьких’’. Тому ‘‘цей орел і на самому зображенні на давніх святих іконах знаходиться’’» [381, с. 360].

Згідно із сучасними інтерпретаціями, поява в російському іконопису XVII–XVIII ст. двоголового орла поєднувала ідею «Третього Риму» з ідеологією абсолютизму, що надавало іконі панегіристичний сенс і одночасно слугувало завданням глорифікації російської держави [381, с. 357–360]. Тобто двоголовий орел як частина імперської емблематики був чинником ідеологізації сакрального образу.

На нашу думку, геральдичні орли (одноголові, двоголові) в українському релігійному мистецтві й у іконостасі зокрема мали зовсім інші сенс і причини появи. Висловимо гіпотезу, що в український іконостас орли потрапляють не з арсеналу державної геральдики будь-якої держави, а із системи символів православної церкви, і з тими духовними смислами, які їм там були притаманні.

Повернімося до патрональних сенсів двоголового орла, про які читаємо в українських церковних письменників. Розуміння орла як небесного патрона, які вони так докладно пояснюють у наведених фрагментах, були суголосні загальним духовним запитам українців того часу. У літературі неодноразово зазначалося, що питання небесного покровителя і божественного провидіння були особливо актуальними для України від середини XVII ст., що відбилося на надзвичайній популярності ікони «Покрова» типу Мізерикордія, яку часто називають «Козацька Покрова» [513; 372, с. 65, 66]. Тоді ж іще один образ стає втіленням прагнення українського народу здобути божественне заступництво — образ двоголового орла [564, с. 105].

Про те, що в українському середовищі вже наприкінці XVII ст. двоголовий орел розглядається не тільки як царський патрональний символ, але як небесний покровитель представників духовної та політичної еліти, свідчать наступні приклади.

На гравюрі невідомого автора «Розп'яття Господа Ісуса Христа» кінця XVII ст. [314, с. 119] двоголовий орел вінчає гербову фігуру сімейного герба Мазеп «Курч» (іл. 4.50, 4.50а), представлену в композиції як Животворящий Хрест. Уведення до композиції орла, на грудях якого зображений Христос, що повстав із гробу (докладніше про цього орла далі), обігрування теми гербової фігури як хреста Господнього — символу всепоглинальної любові Бога до людей дозволяють убачати в цьому зображенні візуалізацію молитви про божественне заступництво.

Прохання про небесний патронат, але вже для цілком конкретної особи, бачимо в панегірику 1703 р., виконаному київським гравером, архідияконом Іваном (Іларіоном) Мигурою. Він створює композицію на честь Конона Микитовича Зотова, стольника царя Петра І, над портретом якого зображений двоголовий орел із іконою «Богоматір Втілення» на грудях, стрілами в лапах.

У ще одній панегіричній гравюрі, яку виконав І. Мигура в 1709 р. для Стефана Яворського, на той час уже митрополита Рязанського і Муромського і місцеблюстителя патріаршого престолу, також з'являється двоголовий орел. Цей панегірик, який Мигура створив на день ангела С. Яворського [319, стб. 285], містив зображення коронованого трьома коронами двоголового орла, який тримає хрест і архієрейський посох, а на його грудях розміщено поясний образ архідиякона Стефана — небесного патрона митрополита (іл. 4.51).

До середини XVIII ст. апотропеїчні смисли орла в Україні значно поширюються і його використання із цим значенням спускається до широких народних мас. Показовим прикладом цього є описана М. Петровим двостороння іконка, з колекції церковно-археологічного музею, увінчана двоголовим орлом, яка слугувала підвіскою до панікадила (іл. 4.52). Вона була створена в 1757 р. на замовлення якогось Афанасія Петрова з дружиною Іуліяною «за відпущення гріхів» і з одного її боку були зображені патрональні святі, а з іншого — розп'яття [286, с. 503].

На думку І. Родова, трансформацію біблійного орла в Україні XVII ст. в орла двоголового зумовлено адаптацією цього зображення з мистецтва Австрійської монархії Габсбургів і Московського царства — двох країн, що із заходу і сходу фланкували українські землі [564, с. 105]. Водночас перенесення мотиву двоголового орла до культурного простору України, що відбувалося за активного сприяння політичної та церковної еліти, було підготовлено тим, що в цих суміжних із Україною державах він сприймався не тільки як державна емблема, а і як символ божественного протекторату [564, с. 111, 114]. Однак, на нашу думку, «трансплантація» двоголового орла в культурний простір України XVII ст. відбувалася не як запозичення з мистецтва сусідніх імперій. Актуалізація цього здавна відомого в Україні символу і його широке впровадження в її церковне мистецтво з кінця XVII ст., імовірно, пов’язані з тими концепціями, які в той період викликали розширення сфери використання двоголового орла й у Константинопольській патріархії. Зокрема, можна відзначити синхронність у поширенні двоголових орлів у балканських і українських іконостасах. Такий збіг свідчить, що, хоча на той час Київська митрополія вже була виведена Москвою з-під юрисдикції Константинопольського патріарха [127, с. 110–111], вона ще зберігала з нею міцний зв’язок на рівні запозичення богословських ідей.

Про те, що в Україні зображення двоголового орла в іконостасі поширилося під впливом Балкан, свідчить не тільки синхронність цього процесу в обох регіонах. Показово, що у формуванні іконографічних програм українських іконостасів із двоголовим орлом відбувалося із врахуванням грецьких традицій розміщення там цього зображення і, передусім, практику увінчання таким орлом верхівки царських врат.

Водночас іконографія більшості таких орлів у іконостасі, передусім їхні піднесені крила вказували, що найчастіше адаптувалися зображення орла з державної геральдики, що, мабуть, продовжувало традицію, сформовану в алегоричних гравюрах другої половини XVII ст. Проте приклади двоголових орлів на царських вратах із опущеними крилами, як у візантійського орла,

цілком чітко вказують, що запозичення цього символу йшло безпосередньо з грецьких джерел.

Уміщення орлів до українського іконостаса, навіть за орієнтації на грецькі зразки, не могло обійтися без попередньо сформульованого теоретичного обґрунтування, оскільки, за можливості двоякого тлумачення, духовні смисли двоголового орла вже необхідно було спеціально пояснювати. Тексти, в яких би церковні ієрархи авторитетно обґрунтовували це нововведення, сьогодні невідомі. Але, за непрямими свідченнями, можемо припустити, що аргументація такого нововведення засновувалася на уявленні про двоголового орла як христологічний символ.

Звернімося насамперед до схеми розміщення цього мотиву в іконостасі. Як уже зазначалося, найпоширеніший варіант — це розташування орла вздовж центральної вертикалі, найважливішої семантичної осі, на якій зосереджено головні іконні образи Спасителя (Нерукотворний образ, Деісус, Розп’яття). Очевидно, що поява на цій осі двоголового орла з будь-яким із світських значень (державної емблеми, глорифікації Російської або Австрійської монархії або царської особи), наприклад, під Розп’яттям, а отже, над Деісусом — не узгоджується з ієрархічною системою іконографії іконостаса, оскільки розміщення емблеми царства земного вище образу Царя Небесного — очевидно неприйнятне рішення. Тому найімовірніша інтерпретація в цьому контексті — трактувати образ двоголового орла як символ належить самому Христу.

На можливість такого сприйняття двоголового орла в українському церковному середовищі того часу вказують кілька важливих свідчень. Насамперед про це прямо висловлюється Варлаам Ясинський «…покланяяся тридневному воскресенію …господа нашего Ісуса Христа, Бога и человека, в двох єстествах, яко двоглавнаго орла, обновившаго востанієм своим от мертвых иность плоти своєя и нашея человеческія и носящаго венець тройственный милости, истинны и премудрости…» [601].

Ще один значущий приклад — зображення двоголового орла на вже згаданій гравюрі «Розп'яття Господа Ісуса Христа» з гербом «Курч» роду Мазеп. Орел, що вінчає композицію, містить на грудях медальйон із зображенням Христа, що повстав із гробу в сяйві та з хоругвою в руках, а біля лап птаха розгорнуто стрічку, на якій процитовано слова пророка Авакума: «Роги в руках Його» — фрагмент пророцтва, яке репрезентує величне явлення Господа. Слово «Роги» у переносному значенні в цьому контексті перекладається, як промені [347, с. 64].

Додатковим аргументом інтерпретації в Україні двоголового орла як христологічного символу можуть бути композиції, що в них він репрезентований серед образів святих, наприклад, двоголовий орел на гравюрі з книги «Канони Пресвятої Богородиці» (Київ, 1716), вміщений на обрамленні під зображенням Спаса Пантократора (іл. 4.53, 4.53а). Хрест у сяйві між головами орла і зображення Святого Духа на верхній частині обрамлення дозволяють вбачати в цьому орлі символ Христа.

Окрім двоголового орла, в українському іконостасі зображувався, як вказувалося, і одноголовий орел. Це зображення також слід інтерпретувати як христологічний символ, оскільки багато письмових та іконографічних свідчень фіксують, що в українському церковному середовищі XVII ст. орел, як символ Бога, міцно пов'язувався з образом Христа. Прикладом того можуть бути гравюри з Патерика Печерського (1661), збірки «Труби словес проповѣдніх» (1674) або «Апостола» (1695) (іл. 4.54), на яких фігуру Христа наділено орлиними крилами, а на стрічках поблизу процитовано вірш 32:11 із Второзаконня «Як орел прикликає гніздо своє…».

Маючи таке значення, зображення орлів не вступають у ієрархічний конфлікт з іконними образами Христа, розміщеними на тій самій осі. Про важливість духовного змісту цього зображення свідчить «топографія орла» в українських іконостасах: він знаходиться на царських вратах, на їх арці й в центрі пророчого ярусу, під Розп'яттям. Смисловий контекст кожного із цих місць розташування орла дозволяє пов'язувати з ним ідею Божого

заступництва, патронату Христа над світом, обожнення якого відбулося з утіленням Спасителя. Особливо виразно тему Божого заступництва виявлено в зображеннях орла з іконою Богородиці Втілення на грудях, який посідав місце в центрі пророчого ярусу (іноді помітно висувався вгору, фактично опиняючись під Розп'яттям).

Уже розміщення ікони Богородиці Втілення в цьому ярусі вказує на неї як на «вершину приготовлень і пророцтв» старозавітного періоду Священної історії, зримо розкриваючи ідею про Боговтілення Спасителя і виявляючи «безпосередній зв'язок між Старим і Новим Завітом» [412, с. 319]. Залучення ж орла як своєрідного обрамлення для цієї ікони створює символічну структуру, в якій прочитується думка про безперервність Божественного заступництва і захисту створеного світу з моменту Боговтілення. Той самий символічний задум простежується і при увінчанні двоголовим орлом царських врат. Тут значення композиції вибудовується через поєднання двоголового орла з іконами «Благовіщення» і євангелістів, оскільки тільки врата з такими іконними зображеннями могли завершуватися двоголовим орлом. Іконографія врат, що складається із цих ікон, найчастіше осмислюється як ілюстрація теми спасіння людства, де «Благовіщення» є уособленням звістки, що відкриває вхід у Царство Небесне, про яку сповістили євангелісти [412, с. 322].

Ця програма, візуалізуючи тісний зв'язок між утіленням Слова і сповіщенням світу Слова Божого, своєю чергою, відсилає до провідної теми святоотцівського богослов'я — створення Словом. Це дозволяє трактувати царські врата з «Благовіщенням» і євангелістами як метафору образу світу вже в новозавітній історії. Якщо таке прочитання іконографічної схеми врат вважати можливим, то в цьому смисловому контексті їх увінчання двоголовим орлом цілком могло описувати ідею патронату Бога над оновленим світом.

У рамках загального патронального задуму трактується смисл двоголового орла, розміщеного на арці царських врат, хоча його зображення

там, напевно, не було поширеним (у відомих нам архівних документах зафіксовано тільки один зразок). Обране для орла місце цілком очевидно співвідносить його із зображеннями охоронного характеру. Захисний знак над входом — один із традиційних архетипів культури [429, т. 2, с. 83, 230, 232]. Хрестоматійний приклад християнської охоронної святині — Нерукотворний образ над вратами Едесси, з яким пов'язано комплекс уявлень про захист і благословення Спасителя. Зауважимо, що цей образ не тільки породив стійкий символізм надбрамної ікони-палладіума, а й визначив традицію розташування Мандиліона над аркою проходу до вівтаря [173, с. 135–159]. Спираючись на міфологічну парадигму розміщення охоронного символу над входом, зокрема над входом у вівтар християнського храму, можемо припустити, що двоголовий орел на арці царських врат іконостаса відображав сподівання на божественний захист і заступництво для набуття Царства Небесного.

Із двоголовим орлом в українському іконостасі, коли його розміщено не на центральній осі, напевно, також пов'язувалася ідея Одкровення Божого. Свідченням, що вказує на можливість такого його розуміння в церковному середовищі XVII–XVIII ст., є використання двоголового орла як символу євангеліста Йоана на описаній гравюрі з книги Л. Барановича «Трубы словесъ проповѣдних». Це дозволяє в такому ключі витлумачити вміщених у пророчому ярусі в іконостасі церкви с. Підплеша на Закарпатті пару орлів, на грудях яких знаходяться медальйони з іконами пророків.

Отже, запропоновані інтерпретації орлів у іконостасі орієнтовано на духовні смисли, які, на нашу думку, відповідали усталеним поглядам українців на семантику двоголового орла. Важливо зазначити, що протягом перших десятиліть XVIII ст. вихідці з України і далі поширюють зображення двоголового орла в російському сакральному мистецтві. Тут слід згадати іконостас 1717–1719 років, виконаний Іваном Зарудним у Преображенській церкві Ревеля (Талліна, Естонія), центр якого увінчує монументальна

скульптура двоголового орла, водночас чотири, вже одноголових орли розміщені з боків від нього.

Однак світські смисли двоголового орла, який функціонує як державний герб у Російській імперії, згодом відтісняють на другий план і пригнічують його духовні смисли, і до XIX ст. двоголовий орел у російському середовищі сприймається, передусім, емблемою з державної геральдики. Тому наявність його в церковному мистецтві України викликала збентеження, нерозуміння, а з ним і негативне сприйняття. Одним із таких прикладів є коментар згаданого вище князя Івана Долгорукого, який відвідав Київ у 1817 р. У щоденнику він докладно описав враження від двоголового орла, якого побачив на створених у 1750 р. срібних царських вратах іконостаса Софійського собору: «Тут пребагаті царські двері й на них комусь захотілося вирізати двоголового орла. Дивна ідея! Герб Російський на вратах вівтарних: чим тільки лестощі підлі не скористаються для отримання благ мирських? Якщо духовні такі, то чого чекати від світських?» [85, с. 114].

Для України ж протягом XVIII ст. духовні смисли орла зберігали актуальність. Важливо наголосити, що зображення двоголових орлів у цей час нерідко прикрашає атрибути вбрання вищих архієреїв, як це було поширено у константинопольських єпископів. Так, на портреті митрополита Київського Самуїла Мислављського зображено двоголового орла на патерисній хустці, якою він тримав патерицю (посох) під час святкового виходу (іл. 4.55, 4.55а).

В українському церковному мистецтві зображення двоголових орлів могли вміщували певною мірою демонстративно, як, наприклад, у оформленні дзвіниці Софії Київської, відновленої в 1748 р. і тоді ж щедро прикрашеної двоголовими орлами. Оскільки таке оформлення не викликало протидії російських церковних ієрархів, які ще з кінця XVII ст. прагнули ліквідувати місцеву своєрідність у церковному житті України [101, с. 345], то, мабуть, вміщення двоголових орлів не сприймалося як знак релігійного

псування. Не виключено, що терпимість до значного поширення зображень двоголового орла в Україні пов’язана саме з можливістю подвійного його тлумачення, яке дозволяло сприймати такого орла саме як знак підпорядкування і вірності України російському самодержавству.

### 4.3. Герби фундаторів — знак іконічний і конвенціальний

Середньовічна латинська традиція розміщення гербів ктиторів у храмовій декорації в православному середовищі Речі Посполитої поширюється з початку XVII ст., а з другої чверті XVII ст. герби відомі в програмі іконостаса. Найраніший зафіксований приклад уміщення герба замовника в оздобленні іконостаса пов’язано з ім’ям митрополита Петра Могили. Вважають, що фрагменти двох його ліпних гербів, знайдених під час розкопок 1940 р. у вівтарній частині Софійського собору в Києві, знаходилися в цоколі іконостаса (іл. 4.56) [133, с. 149]. Цей іконостас споруджено коштом П. Могили наприкінці 1630-х років [237]. Невідомо, чи було поширеним розміщувати герби в іконостасі в першій половині XVII ст., оскільки інших свідчень не збереглося, проте в другій половині XVII–XVIII ст. таких прикладів уже багато. У цей період гетьмани і козацька старшина — основні жертводавці при спорудженні іконостасів — регулярно вміщують там свої герби. Ці зображення також мають свої місця в цоколі, зазвичай їх було кілька й вони могли належати різним членам родини. Серед прикладів, що належать до XVII ст., — згадані А. Шафонським герби гетьмана Івана Брюховецького, встановлені під намісними іконами Спасителя і Божої Матері в іконостасі церкви Богоявлення в Гадячі. Церква була споруджена 1748 р., але її іконостас походив із старої церкви, побудованої гетьманом у 1669 р. [495, с. 627]. У літературі згадується, що в цоколі іконостаса 1677 р. у Введенській церкві Троїцького чернігівського монастиря було вміщено герб гетьмана Івана Мазепи [96, с. 49]. Однак на збереженій світлині цього іконостаса можна бачити, що гербів Мазепи було

два і їх також розміщено під намісними іконами Спасителя і Богоматері (іл. 4.57). Герб Мазепи згадується і в іконостасі 1692 р. Покровської церкви с. Мохнатин на Чернігівщині [417, с. 107] (за іншими джерелами — там містився герб Івана Скоропадського) [135, с. 158, 159].

У XVIII ст. замовники підтримують цю практику до 1770-х років. Зокрема, є згадки, що в іконостасі 1715 р. Катеринінської церкви Чернігова, створеному на кошти родини Лизогубів, їхні різьблені герби розміщалися на тумбах [45, с. 66]. Чотири родові герби Апостолів [225, с. 12] досі збереглися в цоколі іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці на Полтавщині (іл. 4.58–4.61). Два з них належать гетьманові Данилові Апостолу, на що вказує літерна абревіатура навколо щита — ЄИВВЗΩСДГиДА, тобто: «Єя Императорского Величества Войска Запорожского Обеих Сторон Днепра Гетман (и?) Даніил Апостол». Два інші — синові гетьмана, Павлу Апостолу, що засвідчується абревіатурою ЄИВВЗПМПА — «Єя Императорского Величества Войска Запорожского Полковник Миргородский Павел Апостол». Герби Скоропадських були в цоколі іконостаса 1735 р. церкви Різдва Богородиці в Гамаліївському монастирі, який будувався як фамільний на кошти гетьмана Івана Скоропадського [190, с. 216]. Герб Павла Полуботка був у цоколі іконостаса Вознесенської церкви Чернігова [417, с. 71], герб Івана Гамалії — в іконостасі Воскресенської церкви с. Борщів Стародубського повіту (нині РФ), збудованої ним у 1763 р. [198, с. 31].

Церковні ієрархи, фінансуючи створення іконостасів, також дотримувалися цієї традиції. Наприклад, іконостаси 1696 р. приділів Микільського Військового собору в Києві містили в нижньому ярусі герби Йоасафа Кроковського, на той час лаврського архімандрита [79, с. 7].

Місця в цоколі іконостаса, на яких розміщували герби ктиторів, також, очевидно, були закріплені традицією — вони розподілялися справа і зліва від царських врат або герб стояв під храмовою іконою (це могла бути також

ікона патронального святого). Рідкісним варіантом розміщення ктиторського герба було його монтування над верхнім ярусом іконостаса, як це було в іконостасі 1663 р. Микільського Військового собору в Києві. Там панель із гербом належала до композиції з ангелом-живописцем, який стояв на карнизі над північним крилом іконостаса (іл. 4.62) [79]. Ще один приклад рідкісного розміщення герба — на стовпчику царських врат, як на виконаних коштом Івана Мазепи срібних вратах початку XVIII ст., що експонуються в чернігівському Борисоглібському соборі (іл. 4.63).

У іконостасах Західної України XVII–XVIII ст. розміщення гербів, судячи з усього, не було поширене. Причини цього залишаються нез'ясованими. Єдиним відомим прикладом тут є іконостас 1784 р. в церкві Зіслання Св. Духа в с. Гукливий на Закарпатті. У ньому над намісними іконами по обидва боки від царських врат симетрично вміщено два герби: з одного боку Австрійської імперії, з іншого — єпископа Андрія Бачинського [304, с. 130, 131]. Однак місце розташування цих гербів, розміщення державного герба одночасно з особистим, відсутність попередньої традиції розміщувати герби в іконостасах цього регіону змушують розглядати цей випадок як не пов'язаний з практикою, що поширилася в Києві та Лівобережній Україні. Тим більше, що герби в іконостасі церкви Зіслання Святого Духа в с. Гукливий з'явилися тоді, коли на Лівобережжі ця традиція вже згасла.

Зауважимо, що в той час, коли перші інсигнії ктиторів з'являються в іконостасах, герби були вже дуже поширені в декорації вівтарів Речі Посполитої. Водночас їх розташування там могло мати суттєві відмінності. Емблеми вводилися на антаблемент, як, наприклад, у головному вівтарі першої половини XVI ст. в костелі Успіння Діви Марії в місті Бодзентин (Польща). Герби також могли розміщувати з боків від центрального зображення, як у головному вівтарі (близько 1630 р.) в костелі Святого Станіслава в селі Пйотрковіце Свентокшиського воєводства (Польща). Однак відомо набагато більше прикладів, коли емблеми розміщено на пределлі

вівтаря. У цьому випадку там міг бути лише один герб, як у вівтарі 1612 р. в базиліці Святого Якова і Святої Агнеси в Нисі (Польща) або два різні герби, як у головному вівтарі костелу Святої Діви Марії в м. Тучно (Польща) початку 1620-х років.

Менш поширений варіант розміщення гербів у оздобленні вівтаря відомий за головним вівтарем костелу Святого Йоана Хрестителя в місті Волпі Гродненської області (Білорусь). Вівтар був створений в 1634 р. і на його пределлі є дві пари емблем. Водночас кожна пара емблем однакова. Цей приклад фіксує ту саму модель композиції з гербів, яка згодом вкоренилася в іконостасі. Для декорування вівтарів ця схема була однією з багатьох, але для іконостаса стала загальним правилом.

Імовірно, схема розподілу гербів на пределлі вівтарів слугувала взірцем для розташування герба в іконостасі. Але, на відміну від вівтарів, нижній ярус іконостаса — не найкраще місце для гербів ктиторів, адже зображення в цьому ярусі можуть бути приховані за аналоями, огорожею солеї, вазами з квітами. Тим не менш, герби, як правило, були розміщені саме там, і це вимагає пояснення.

Поширення практики розміщення ктиторського герба в структурі українського іконостаса, на перший погляд, не переслідувало іншої мети, окрім марнославного бажання зберегти в пам’яті нащадків доброчесні справи дарувальника, який жертвував кошти на його спорудження. Однак стабільна розстановка гербів у цокольному ряді іконостаса дає підстави припускати існування певного задуму, реконструкція якого, ймовірно, безпосередньо пов’язана з логікою їх розміщення. В іншому випадку герби постійно змінювали б місце свого розташування, щоразу підкоряючись конкретним художнім завданням. Видається малоймовірним, що поява ктиторської емблематики в цоколі стала наслідком природного заповнення незайнятих іконними зображеннями поверхонь або відсутності закріпленої традицією іконографії цього ярусу [104, с. 92]. Це дозволяло вільно поводитися з його символічним змістом, коли загальна мода на розміщення ктиторського герба

на об’єкті дарування поширилася на іконостас. Цьому суперечать дві важливі обставини. По-перше, в цоколі іконостаса часто розміщували кілька гербів, що належали ктитору і його родині. Для фіксації в іконостасі доброчесної справи дарувальника цілком вистачило б його власного герба, тим більше, що саме так діяли ктитори, коли відзначали своїм гербом збудовані ними храми або пожертвувані церкві літургійні предмети. По-друге, двічі повторені герби однієї особи, що, наприклад, спостерігається в Сорочинському іконостасі та іконостасі Введенської церкви Троїцького чернігівського монастиря — прийом, що так само виходить за межі усталеної традиції маркувати власним гербом предмет дарування. Отже, за вміщенням у іконостас групи гербів припустимо вбачати спеціальний задум, який прочитувався тільки в смисловому полі іконостаса.

Спроби пояснення причин, за якими гербова емблематика зображувалася в іконостасах України XVII–XVIII ст., фіксуються вже в другому десятилітті XIX ст. Тоді висловлювалася думка, що ктиторські герби на об’єктах релігійного мистецтва, зокрема й у іконостасі, є свідченням марнославства замовників [25, с. 98, 99]. Таке осмислення ктиторських гербів залишається актуальним на початку XX ст. [269, с. 395, 396] Пізніше, в роботах радянського часу дотримувалися думки про реалістичний характер релігійного мистецтва України доби Бароко і значущість світських впливів [23, с. 66; 369, с. 66–98]. Ця точка зору на довгий час визначила ставлення до різного роду інсигній в іконостасі як до свідоцтва загальної тенденції до секуляризації церковного мистецтва цього часу. У цю концепцію цілком вкладалася наявність у іконостасі особистого герба, а тому не потребувала пояснень. Унаслідок цього до теперішнього часу тема сенсу ктиторської емблематики в іконостасах не привертала уваги дослідників, а значення таких гербів хрестоматійно пов’язувалося лише з бажанням замовника зафіксувати факт ктиторського внеску.

Проте інтерпретація, що ствердилася в літературі, не враховує символічної природи іконостаса, який, за визначенням православних

богословів, є образом горнього світу. Водночас «шляхи Божої ікономії» розкриваються в іконостасі через його іконографічну програму [412, с. 322–330], яка є картиною християнського космосу [423, с. 61–62]. Немає жодних підстав вважати, що в українській релігійній свідомості XVII–XVIII ст. сприймання іконостаса було іншим: візантійська у своїй основі іконографічна програма українських іконостасів зберігалася впродовж усього панування стилю бароко. Більше того, відданість візантійським канонам була не тільки традицією, а й головною ідеологічною опорою православної церкви України того часу [105, с. 9–12]. Ці обставини дають підставу для інших тлумачень сенсу гербової емблематики в іконостасі — з урахуванням його функції головного літургійного об'єкта в церковному інтер'єрі.

Зазначене вище спонукає розглядати ктиторські герби як частину іконографічної програми іконостаса в цілому. Отже, розуміння значення гербів у іконостасі можливе тільки в контексті його символічного задуму і з урахуванням принципу розподілу іконних образів. Учений-богослов Леонід Успенський, осмислюючи духовний зміст, іконний склад і порядок ярусів іконостаса, зазначав, що: «Якщо Літургія здійснює і творить Тіло Христове, то іконостас його показує, ставлячи перед очима вірян образне втілення того, у що вони входять як члени, показує Тіло Церкви…» [412, с. 326]. Розвиваючи цю думку, він уточнює: «Іконостас показує наростання в часі того, що відбувається у співпраці (синергії) Бога і людини: люди та події, які осмислюють і освячують історію, а разом з тим і місце в ній кожної людини і той час, який для неї є справжнім» [412, с. 327]. Таким чином, головну ідею іконостаса можна описати як витлумачення таїнства Євхаристії, а його багатоскладова композиція є систематизованим образом усієї Церкви Христової, в якій розподіл ікон відбувався за чинами святості [174, с. 356–401].

Ґрунтуючись на тому, що весь комплекс зображень у іконостасі об'єднано літургійним смислом, логічно припустити, що значення ктиторських гербів, залучених до його іконографічної програми,

узгоджується із загальною концепцією. Своєю чергою, щоб герби могли знаходитися в тому самому ідейному просторі, що і священні образи, сенс гербів повинен змінитися або розширитися, адже літургійні аспекти символіки їм у принципі не властиві. Тут ми пропонуємо подивитися на проблему світської символіки в релігійному мистецтві з іншої точки зору.

При зверненні до інсигній, уміщених в храмі, сакральному образі чи на священних предметах, увага дослідників фокусувалася на суті впливу, який геральдичні знаки справляли на їхню семантику. Однак, на нашу думку, не меншої уваги заслуговує питання про те, як церковний простір, своєю чергою, змінював сенс регалій влади й гідності. У тому, що такий вплив існував, сумніву немає, оскільки, наприклад, візантійська традиція розміщення в іконах портретів «живих сущих» правителів-ктиторів, яка мала на меті сакралізацію царствених осіб, продовжує виконувати ті самі завдання й у іконопису XVII–XVIII ст. [531, с. 167–263; 381, с. 361–367]. Засновуючись на цьому, висловимо гіпотезу, що геральдичні зображення і знаки сану, вміщені в іконостас, втрачали значення, властиве їм у просторі світської культури: інтегруючись у програму іконостаса, їхня семантика трансформувалася і узгоджувалася з новим смисловим контекстом. Іншими словами, сенс інсигній у іконостасі й поза ним істотно різнився.

Документальних підтверджень богословського обґрунтування, що змінювало суть гербів у іконостасі й тим самим допускало їх розміщення в його іконографічній програмі, поки не знайдено, але численні приклади вміщення в іконостаси гербових емблем, зокрема тих, що належать церковним ієрархам, свідчать, що воно існувало і схвалювалося церквою. Суть цього обґрунтування, на наш погляд, можна осмислити через розуміння функції вміщених у іконостас зображень.

Тут слід згадати, що ікони святих у іконостасі мали «подобіє», яке, відповідно до візантійської теорії образу, забезпечує іконі магічну ідентичність із першообразом [82, с. 17–25]. Саме тому в християнській свідомості зібрання ікон у іконостасі відповідає дійсному предстоянню там

сонму святих. Водночас характерне для християнського мистецтва підпорядкування принципам історизму та умовно-описовому підходу до відтворення образів святих дозволяє називати їх ікони портретами [302, с. 4].

На відміну від ікони, герб — це емблема, тобто точно фіксований, конвенціальний знак, який, не зважаючи на його умовність, є загальновизнаним [193, с. 122]. Як такий, герб є відмітним і правовим знаком [14, с. 122], однак, як уже зазначалося вище, з такою його функцією в контексті іконостаса погодитися складно. Тому висловимо припущення, що в системі іконних (портретних) зображень іконостаса герби розумілися як своєрідні коди, які відсилали до конкретної особи, стаючи вже не її правовим знаком, а зображенням, що заміщує цю особу. За такого тлумачення герб у своєму значенні зближується з портретом: за своєю суттю герб настільки ж унікальний, як і портрет. Крім того, хоча герб і не зображує обличчя, він точно вказує на замовника і описує його соціальний статус не менш ефективно, ніж костюм і регалії.

Аргументом на користь осмислення герба в контексті іконостаса як своєрідного «портрета» конкретної особистості може бути візантійська традиція виконання ктиторських зображень, уведених у храмову декорацію або молитовний образ. Найчастіше образ ктитора не був його портретом, а умовним відтворенням людського обличчя, що не виходило за рамки принципів, характерних для візантійського живопису [302, с. 19–23]. Водночас «символічний реалізм» цих портретів не робив неможливим їх упізнання сучасниками [302, с. 23]. Дослідження середньовічних ктиторських портретів Московської Русі, яке здійснив О. Преображенський, показало, що в релігійному мистецтві аж до XVII ст. зберігалася візантійська портретна концепція. Також того часу був поширений прийом підміни зображення ктитора на напис, що його заміщує, патронального святого чи іншого персонажа, показаного в тій ситуації, в якій замовник міг бачити себе [302, с. 442].

Отже, оскільки в середньовічному мистецтві східних слов'ян існувала модель сприйняття образу ктитора не тільки через його умовно-портретне зображення, а й через інших персонажів або напис, то не можна виключати, що в XVII ст. вона починає застосовуватися і до герба — символу, що однозначно співвідноситься з особою ктитора. Введення герба до кола символічних зображень, які заміщають портрет замовника, видається цілком припустимим для України XVII–XVIII ст., оскільки в цей час гербова емблематика набуває надзвичайної популярності в українському культурному просторі.

Таке розуміння герба в Україні було цілком очевидним, оскільки в католицьких храмах Речі Посполитої існувало безліч візуальних схем, що пропонували зображення уклінних ктиторів і поруч їхні герби. Коли така композиція розміщувалася в цокольній частині огорожі капели, то при фронтальному огляді вона проєктувалася на цоколь вівтаря, що знаходиться за огорожею, тобто, в разі вміщення герба в іконостас, із цієї схеми вилучалася фігура ктитора і залишався тільки його герб. Приклад такої просторової композиції зберігся, зокрема, в оформленні капели Св. Кінги в костелі Святої Трійці (Св. Клари) у Старому Сончі (Польща).

Якщо погодитися з розумінням ролі гербів у іконостасах як символічних ктиторських «портретів», стає можливим пояснити ідею їх залучення до іконографічної програми. Розміщений у іконостасі герб, так само як і портрет, був наділений «магічною ідентичністю» з першообразом, тобто з особистістю людини, і в цьому його сенс був подібний до іконічних зображень. У такому значенні герби формально не входили в конфлікт з іншими персональними зображеннями в іконостасі й могли залучатися в його сакральний простір. Принципово важливим було те, що завдяки своїй знаковій формі герб не ставав у один ряд із іконами, отже, хоча й знаходився в іконостасі, вилучався з кола зображень, призначених для поклоніння.

Розміщення в іконостасі герба як символічного зображення самого ктитора повертає до питання про порядок розподілу ікон. Оскільки місце

кожного персонажа в структурі іконостаса визначене відповідно до ієрархії, слід вважати, що ктиторські герби розставлені в цоколі згідно із загальною схемою у порядку значущості, тобто посідають відповідний їм ієрархічний щабель, а не з'явилися там випадково, завдяки вільним місцям або відсутності сюжетів, закріплених традицією для цього ярусу. Звичайно, з погляду ієрархії, топографія гербів у іконостасі цілком логічна: цоколь — найменш значущий у системі іконостасних рядів ярус, що узгоджується з концепцією розподілу в ньому зображень за чинами святості.

Однак тут слід звернути увагу на важливу обставину: в якому б місці іконостаса, відповідно до його символічного задуму, не знаходились герби, ктитор і члени його сім'ї в будь-якому випадку опинялися серед сонму небожителів. Водночас, за богословським тлумаченням, тільки через Суд Божий «людина може долучитися до того, що показує іконостас, і що відповідає євхаристичній молитві про всіх, з'єднаних в одне ціле таїнством Тіла і Крові: *про спочилих у вірі праотцях, отцях, патріархах, пророках*… — у Вітхому Завіті, п*ро авпостолів, мучеників, сповідників*… — у Новому, і, нарешті, про всіх живих, разом з вірянами, що знаходяться в храмі» [412, с. 329], отже було б помилковим вважати, що герби в цьому контексті позначали зображення «живих сущих» ктиторів. Імовірніше припустити, що герб осмислювали як знак, який назавжди належить людині і є її позачасовим символом, відповідно, в іконостасі виконує функцію ктиторського портрета з меморіальним значенням.

Цей смисловий контекст свідчить, що функція герба в іконостасі виходила за межі лише одного завдання вказувати на особистість або рід, який здійснив доброчесний внесок. Принагідно згадаймо, що цокольні ікони в центральній частині іконостаса могли бути прихованими від погляду через традицію приставляти під намісні ікони аналої, то зрозуміло, що й це завдання не завжди виконувалося. У чому ж було інше значення герба й чому замовники так наполегливо прагнули розмістити свої «герби-портрети» в іконостасі?

Виявити інше призначення гербової емблематики в іконостасі та пояснити бажання замовника доповнити його структуру гербами, на нашу думку, можливо, якщо покликатися на комплекс смислів, притаманних ктиторським портретам у християнській традиції. Цьому питанню присвячено численну літературу, у якій стверджується, що вміщення ктиторських зображень до храмової декорації передусім мало на меті молитовне звернення до представників небесного світу і набуття вічного життя у возз'єднанні з Богом. Водночас ктиторський портрет просив молитву в інших людей, насамперед у церковного або монастирського кліру [302, с. 15; 531, с. 25, 29–30], і така молитва регулярно здійснювалася. Зрозуміло, що обов'язкова молитва за жертводавців і благодійників під час церковного служіння пояснює поширеність ктиторських портретів у інтер'єрі українських храмів XVII–XVIII ст. Найбільш вражаючий приклад цього — галерея портретних зображень у розписах Успенського собору Києво-Печерської лаври [285]. Прикметно, що в українському церковному середовищі в XVIII–XIX ст. виконання цього обряду не скасовувалось, навіть якщо благодійника храму чи монастиря піддавали анафемі, як у випадку з гетьманом І. Мазепою [363, с. 658–660].

У ктиторських зображень у храмі відомі й інші аспекти смислів. Так, у тогочасній російській церковній традиції існувала практика розміщувати ктиторські портрети поряд зі святинею, де вони повинні були замістити особисте предстояння жертводавця. Такого самого значення набували внески дарувальника, зроблені в різні храми, що розумілося як «мислене паломництво» [59, с. 688, 689]. Усе це дозволяє припустити, що введення ктиторського герба в іконостас також могло трактуватися як безперервне предстояння і молитовне звернення його власника до Бога.

Для розуміння змісту ктиторських гербів у іконостасі також важливий той факт, що в православній традиції саме в нижньому ярусі іконостаса могли розміщувати зображення, пов'язані з долею душі людини після смерті. Прикладом того слугує ряд ікон-синодиків початку XVIII ст., який

знаходився в цоколі іконостаса новгородської Петропавлівської церкви [439, с. 670–688]. Відомі згадки про запалювання свічок за померлих поблизу нижнього ряду іконостаса в сербських храмах [439, с. 671]. Вважають, що розвиток теми поминання померлих на цоколі іконостаса відповідає розташуванню часточок на проскомідії [439, с. 671], а молитви за померлих містяться в усіх чинопослідуваннях Божественної Літургії [65, с. 65, 67]. Із цього зрозуміло, що в зображеннях цоколя іконостаса, коли вони співвідносилися з конкретною людиною, слід убачати радше поминальний сенс, і саме таке значення, судячи з усього, мали герби ктитора і членів його сім'ї в іконостасі.

Підсумовуючи, зазначимо, що, оскільки пам'ятки, які вміщали зображення ктиторських гербів, не збереглися (за винятком іконостаса у Великих Сорочинцях), складно наполягати на будь-якій послідовності у виникненні значень гербів у іконостасах. Цілком можливо, що історично первинною функцією герба ктитора в іконостасі дійсно було зафіксувати факт зробленого внеску. Але типологічно, у контексті іконостаса, первинною стає інша функція: вміщений там герб — образ ктитора, що в молитві предстоїть перед Богом. Розуміння цієї нової функції герба під час його розміщення в іконостасі могло, на наше переконання, зумовити поширення традиції вміщувати туди групу родинних гербів. Водночас практику двічі вставляти герб однієї особи в іконостасі можна розуміти як бажання підсилити повторенням символів дію молитовного звернення і прохання. Це припущення пояснює логіку розміщення герба замовника і під іконою Божої Матері, і під іконою Христа, що прочитується як молитовне звернення ктитора персонально і до Спасителя, і до Богородиці.

Судячи з усього, завдяки такому розумінню функцій герба в іконостасі, для ктитора не було принципово важливим, щоб його емблему всі добре бачили. Тому можливе загородження гербів аналоями нічого не змінювало — головне, щоб їх бачив Бог. Усе вищезазначене дає підстави для висновку, що гербова емблематика в іконостасі мала есхатологічну спрямованість і

поминальний характер. У системі іконостаса герб набував значення ктиторського портрета з меморіальним сенсом і символізував особисте предстояння його власника. Окрім того, розміщуючи в цоколі іконостаса свої герби, ктитор і його рід отримували можливість посісти візуально позначене місце в послідовно вибудованій моделі Церкви Христової, яку показує іконостас, і водночас цим вони містично залучалися до акту молитовного предстояння у Божественній Літургії, сподіваючись на спасіння душі.

Така інтерпретація сенсу гербів пояснює також їх відсутність у іконостасах тих бічних приділів, у яких було змінено іконографію і вилучено деісусний-апостольський ярус. Програма іконостаса без ярусу моління не мала необхідної есхатологічної семантики й у цьому випадку герби залишалися лише світськими емблемами, що, мабуть, не влаштовувало ктитора.

### 4.4. Різьблені ангели в опорядженні іконостасів

У добу Бароко в опорядженні українських храмів набуває першорядного значення обрамлення сакрального образу. Властиве бароковій поетиці й риториці осмислення обрамлення як метафори, що виявляла приховані смисли зображення, тлумачила та розширювала його контекст [382, с. 45, 46], було сприйняте українською культурою XVII ст. і стало імпульсом для розвитку іконної рами. Відтоді рама, окрім свого безпосереднього призначення визначати межі твору та відділяти його від навколишнього простору, стає важливим інструментом пізнання істини, закладеної в сакральне зображення. Пишне різьблене обрамлення, ефектно оздоблюючи ікону, водночас містить систему символів, що складаються в текст, у якому акцентовано найважливіші аспекти значень образу, і в такий спосіб рама стає елементом проповіді. Від цього моменту іконостас, який із середньовіччя виконував функцію лише багатоярусної опори для комплексу ікон, починає сприйматися як складна єдина рама. Його різьблене

опорядження збагачується завдяки розширенню репертуару орнаментальних мотивів, із їх зіставлення формуються композиції, які в сукупності репрезентують певну символічну програму, перетворюючи іконостас на унікальний твір православного візуального богослов'я.

Окреслені зміни зумовили інше ставлення до оформлення конструкції іконостаса, і в його опорядженні з'явилися скульптурні зображення ангелів. Їх репертуар складався з двокрилих голів ангелів, які традиційно іменуються херувимами, цілофігурних ангелів, одягнених у довге вбрання або драпірованих тільки гіматієм, а також крилатих фігурок напівоголених немовлят, у інтерпретації яких автори розходяться. Найчастіше їх визначають як путто [270; 287, с. 49; 189, с. 326; 42, с. 368; 579], рідше — як ангелів [67, с. 169; 206, с. 5] або херувимів [457, с. 74].

Скульптурні ангели не були обов'язковою частиною програми іконостасів, їхні кількість і місце розташування варіювалися, часто вони взагалі відсутні. Ця обставина, а також їх об'ємне виконання та репертуар, характерні для барокової декорації, сформували хрестоматійний погляд на скульптури ангелів у іконостасі як частину його художнього оформлення, тож вони аналізуються в контексті стилістичних концепцій [89, с. 119, 121, 154; 7, с. 387; 154, с. 133]. Таким чином, підхід до вивчення скульптурного опорядження іконостасів традиційно обмежується сферою позитивістських описів іконографічних деталей і зовнішніх ознак. Однак, незважаючи на очевидність стилістичного запозичення цих форм і значущість у створенні пластичного образу барокового іконостаса, фокусування уваги лише на художніх особливостях скульптур ангелів не може дати цілісного уявлення про суть цього явища, позаяк залишає за межами дослідження інші важливі аспекти їх значень.

Необхідність проаналізувати ці образи з іншого погляду виявляється цілком наочною вже при спробі осмислити їх не ізольовано, а як частину образотворчої концепції іконостаса в цілому. Так, при уважному розгляді схем розподілу ангельських образів у декорі стає зрозуміло, що іноді їх

розташування складно обґрунтувати лише завданням художнього оформлення. Крім того, скульптури, що вводилися в іконостас, тільки умовно можна вважати частиною орнаментальних композицій, адже вони не є їх елементами, а існують на їхньому фоні або обрамлюються ними.

Привертають увагу розбіжності в кількісному співвідношенні різних груп скульптурних образів і часі їх появи в іконостасах. Зокрема, об'ємні голови ангелів з'являються раніше за інші подібні мотиви. Вони відомі з другої чверті XVII ст. і незмінно наявні в декорі іконостасів упродовж досліджуваного періоду, залишаючись найчисленнішою групою. Ростові ж фігури ангелів у оздобленні українських іконостасів — явище рідкісніше й, судячи з усього, пізніше. До середини XVIII ст. їхні тіла прикриває довге вбрання і лише з другої половини XVIII ст. іконостаси починають заповнюватися фігурами напівоголених крилатих немовлят, а також ангелів, огорнутих тільки гіматієм, що є характерним прийомом для барокової стилістики. Зазначені особливості оздоблення іконостасів ангельськими скульптурами неможливо пояснити просто стилістичним запозиченням і декоративними завданнями. Отже, причини, репертуар і логіка розміщення ангелів могли мати інші ідейні засади, пов'язані, напевно, з їх символічним змістом.

Той факт, що ця група зображень мала смислове навантаження в програмі декору іконостаса, навряд чи можна ставити під сумнів. Аргументом на користь цього є те, що частина з них (якщо не брати поки що до уваги фігури, які можуть бути названі путто) — це образи сил небесних. Властиве ангелам коло символічних значень не скасовується декоративними функціями, особливо, якщо йдеться про різьблених ангелів у іконостасі — найважливішому літургійному об'єкті в інтер'єрі храму, концепція образного втілення якого глибоко символічна [423; 412, с. 317–330]. З огляду на це, не тільки логічно вбачати в розміщених у ньому скульптурах ангелів смисловий бік, а й поставити питання про те, яке саме із властивих їм значень домінувало в цьому випадку. Докладно це питання, наскільки нам відомо,

поки не розглядалося, але й без того зрозуміло, що осмислення суті ангельських скульптур у декорації іконостаса можливе тільки в контексті його іконографії та структури. З ідеєю іконостаса пов'язано, ймовірно, і логіку розміщення ангелів, підпорядковану загальному задуму.

Для розуміння функції скульптурних образів ангелів, які заповнили іконостаси доби Бароко, необхідно згадати про набагато давнішу традицію, що є за межею художніх стилів, але є засадничою в концепції іконостасного оформлення. Ідеться про старозавітну практику вміщувати образи херувимів у декорацію Святая Святих.

Як відомо, херувими в текстах пророчих видінь згадуються неодноразово, але відомості про них вкрай скупі. У них вони постають крилатими небесними істотами, найбільш наближеними до Бога. Серед їхніх функцій найчастіше згадується про призначення служити Йому сидінням (епітет Бога — «Той, що сидить на херувимах») і засобом пересування: «сів на херувимів і полетів» (Єз. 10; 43:2–5; 1 Царів 4:4; 2 Царів 22:11; Пс. 17:11 та ін.). У контексті дослідження надзвичайно важливо наголосити на існуванні містичного зв'язку між явленням Бога і херувимами. Найважливішою вказівкою на цей зв'язок є опис Скинії Завіту, в якому Бог встановлює місце Богоявлення над золотою покришкою Ковчега між двома скульптурними зображеннями херувимів (Вих. 25:18–22; Чис. 7:89).

Текст, який сповіщає про облаштування Скинії, має ключове значення для розуміння іконографічного та просторового задуму Святая Святих. У ньому описано старозавітне правило оформлення сакрального локусу, в якому чільне місце відведено образам херувимів. Їхні зображення на покришці Ковчега Завіту і на Завісі Святая Святих (Вих. 26:31; 36:35) постають як зримий символ присутності невидимого Бога, слугують своєрідним обрамленням місця Теофанії, яке вони охороняють (3 Царів 8:6–7), і водночас є маркерами, що вказують на це місце. Про те, що в програмі оформлення сакрального простору за херувимами незмінно закріплюється першорядна роль, оповідає опис храму Соломона. Згідно з ним, у

Єрусалимському храмі їх зображення розміщувалися вже не тільки в Святая Святих і на Завісі, а й на внутрішніх і зовнішніх стінах, а також на дверях храму (3 Царів 6:23–35).

Сформоване в старозавітній історії уявлення про принцип оформлення сакрального локусу фактично перетворюється на образ-парадигму, зберігається в духовній культурі та здобуває своє продовження в християнстві. Свідченням цього є візантійська традиція вводити образи херувимів у оформлення вівтарних огорож [91, с. 421; 328, с. 328]. Збережені пам'ятки показують, що в XI–XIV ст. зображення херувимів розміщували у верхній частині темплона, іноді завершуючи ними ряд ікон, що знаходився там. (іл. 4.64, 4.65) [174, с. 343–347]. Херувимами могли фланкувати і сам темплон, розміщуючи їх на зовнішніх гранях передвівтарних стовпів [328, с. 328]. Питання про те, чи ці зображення належали до іконографії вівтарних огорож, залишається відкритим, але те, що їх могли сприймати як програмний іконний образ, уже зауважено в літературі [174, с. 346].

Проблему сенсу херувимів на вівтарних огорожах XI–XIV ст. порушив О. Лідов. Коментуючи слова св. Германа Константинопольського (VIII ст.), який символічно уподібнював косміт (архітрав) вівтарної огорожі до покришки Ковчега Завіту, Лідов зробив висновок, що розміщені на косміті херувими повинні були «акцентувати сенс вівтаря як Святая Святих і Ковчега, що зберігає святиню» [174, с. 345–346].

Із розвитком у східнохристиянському світі багатоярусного іконостаса херувимам й далі відводять місце в його структурі. Із їхніх різьблених або карбованих зображень формується окремий завершальний ярус, там вони можуть чергуватися із зображеннями праотців [106, с. 491; 91, с. 427]. Збереженими прикладами такого опорядження є іконостас Софійського собору в Новгороді 1528 р., іконостас Троїцького собору Троїце-Сергієвої лаври (РФ) XV–XVII ст. (іл. 4.66, 4.67). Формування із херувимів горішнього безперервного ряду викликає асоціацію з балкою архітрава і відсилає до візантійських композиційних зразків. Водночас поєднання шестикрилих

ангелів з іконами праотців вказує, що старозавітний контекст, судячи з усього, позначився на осмисленні ярусу із херувимів. Це дозволяє зробити припущення, що херувими були перенесені до середньовічного іконостаса із старозавітним сенсом вказувати на Святая Святих храму.

Водночас у тогочасних іконостасах за допомогою зображень херувимів вирішуються також завдання художнього оформлення, що вже відзначено в літературі [106, с. 492]. Зауважимо, що сама ідея тісної взаємодії смислової та оздоблювальної ролі херувимів не була принципово новою, вона прочитується ще в опису храму Соломона: «І на всіх стінах храму навколо зробив різьблені зображення херувимів із пальмових дерев і квітів, що розпускаються, всередині і ззовні» (3 Царів 6:29), проте тут спостерігаємо впровадження особливої образотворчої формули. Формування з великої кількості повторюваних елементів (шестикрилих ангелів) довгого ряду створювало ефект орнаментального оздоблення, чим наголошувалася важливість декоративної ролі херувимів у іконостасах.

В Україні не збереглися іконостаси, які б увінчували ряди з різьблених херувимів. Однак спільність організації середньовічних іконостасів східнохристиянського світу на основі візантійського прототипу дає підстави для припущення про існування подібних пам’яток і в українських землях раніше XVII ст. На підтвердження цієї думки свідчить розпис 1648(?) р. привівтарної стіни в церкві Св. Параскеви в Радружі (Польща), сюжети якої є продовженням програми іконостаса. Завершальний регістр розпису складається з низки ликів ангелів і орнаментальних пальмет (іл. 4.68) [343, с. 467]. Цілком імовірно, що відлунням цієї ж традиції є низка крилатих голів ангелів у молитовному ярусі іконостаса 1629–1638 років Успенської церкви Львова, який зараз знаходиться у Великих Грибовичах (іл. 4.69, 569а). Водночас взірцем для схеми розміщення херувимів, вставлених у проміжках між аркатурним обрамленням ікон у цьому іконостасі, могли бути візантійські епістилії XIV–XV ст., на яких сили небесні містилися на аркатурі, що обрамлювала сюжети.

Наведені приклади свідчать, що структура українського іконостаса першої половини XVII ст. ще могла містити лінійний ряд із образів херувимів, що походить від візантійської композиційної схеми. Однак іконографічний контекст, у який вміщено ряди херувимів у збережених українських пам'ятках, відрізняється від відомого за північноросійськими іконостасами.

Зупинімося тут на реконструкції значення цих ангельських образів із огляду на те, що, хоча дотримування ними лінійного ряду відсилає до візантійської традиції й старозавітних сенсів, однак херувими опинилися в новому програмному оточенні, що повинно було істотно доповнити їх зміст. З'ясування значень цих образів важливе також тому, що, хоча херувими тут ще не скульптурні, якими вони стануть до середини XVII ст., їхня смислова функція не зразу проглядається за декоративною роллю — тенденція, яка досягла своєї кульмінації в наступному столітті. Достатньо зазначити, що в Радружі лики ангелів чергуються не з іконами, а з пальметами, в Успенському іконостасі херувими введено не як самостійний ангельський ряд, а як допоміжний мотив у обрамленні — вони заповнюють ті ділянки конструкції, які в інших іконостасах того ж часу декоровано різьбленими розетками. Також херувимів зображено не шестикрилими, відповідно до візантійської традиції, а двокрилими, якими вони постають у мистецтві Ренесансу, ставши трансформацією античного мотиву путто [532, с. 118, 119]. Отже, ще не здобувши об'ємних барокових форм, херувими в цих пам'ятках цілком можуть трактуватися як декоративний мотив, незважаючи на те, що залучені в систему іконних зображень іконостаса і мають символічний сенс.

Для виявлення значення херувимів у цих композиціях звернімося передусім до іконостаса Успенської церкви Львова. Тут спостерігаємо приклад переміщення херувимів із горішнього регістра в середній — молитовний — ярус іконостаса. Зображення ангельських голів формально лише декорують трикутної форми проміжки між іконами апостолів,

Богородиці та Йоана Предтечі, а також кутові ділянки над аркою, що обрамлює центральну ікону «Спаса у славі». Фактично ж — оскільки херувими розміщені в молитовному ярусі — вони є частиною сцени небесного моління. Зауважимо, що подібна композиційна схема відома в Деісусі другої половини XIII ст., створеному Меліоре ді Якопо, який зберігається в галереї Уффіци.

Осмисленню іконографії Деісуса із центральним образом Христа у «славі» («Спас у славі») присвячено низку досліджень, які тлумачать зміст цієї програми як зображення Останньої Теофанії, що нагадує про прийдешнє пришестя Христа-Судді з предстоячим йому сонмом святих — свідків Його слави і прохачів — молільників за людство [151; 451; 91; 174, с. 356–401]. У іконостасі Успенської церкви Львова образи безтілесних сил наявні не тільки в межах живописного поля центральної ікони, а й винесені за її межі, охоплюючи весь молитовний ряд. Таким чином, херувими візуально об’єднують розміщені в цьому ярусі ікони в одну композицію, наголошуючи, що всі образи перебувають у єдиному смисловому просторі з іконою «Спас у славі». Оскільки створена система образів, репрезентуючи одну з версій іконографічної програми молитовного чину зі «Спасом у славі», розкриває ту саму тему Другого Пришестя, образи херувимів у цій програмі (не тільки ті, що оточують образ Спасителя на центральній іконі, а й ті, що розміщені між іконами ярусу) — теофанічні за своєю природою, позаяк у своїй сукупності становлять славу божественного явлення.

У церкві Св. Параскеви в Радружі ряд ангельських ликів, скомпонований у вигляді орнаментальної стрічки, посідає традиційний горішній регістр. Він слугує підґрунтям для двох ангелів, що стоять вище, розгорнувши плат із зображенням Нерукотворного образу Христа (Мандиліоном), а по обидва боки від них зображено світила. Зміст цієї композиції заслуговує на докладний аналіз, що не є завданням цієї роботи, однак висловлю припущення, що її задум також був пов’язаний із темою Майбутнього віку і Останньою Теофанією. На можливість такої інтерпретації

вказує те, що Мандиліон, який у візантійській традиції осмислювався як образ Втілення [521, с. 24–32] та Євхаристичної Жертви [58], окрім того, мав теофанічний сенс [173, с. 125; 174, с. 382]. Водночас символічні аспекти образу містили есхатологічні асоціації, що пов'язують земний лик Спасителя з ликом Христа Другого Пришестя [92, с. 650; 173, с. 147]. Тема Останньої Теофанії також відігравала помітну роль у гімнографії Мандиліона [235, с. 159–166]. Усе це дозволяє робити припущення про теофанічну природу херувимів у цій композиції.

У спробі в обох розглянутих випадках пов'язати з херувимами теофанічний сенс беремо до уваги також те, що в XVII ст. в українському церковному середовищі тема настання Останніх Часів і прийдешньої Останньої Теофанії набуває особливого значення. Драматичне для українського православ'я проголошення в 1596 р. Берестейської унії, яка осмислювалася як знак наближення кінця світу, активізувало есхатологічні переживання і знайшло відображення в полемічних трактатах Стефана Зизанія, Івана Вишенського, Захарії Копистенського і текстах церковних проповідей [156; 113; 253, с. 290–293]. Передбачуваний кінець світу пов'язували з 1666 роком і приходом Антихриста, про що пророкував ієромонах, а пізніше архімандрит Києво-Печерської лаври Захарія Копистенський в передмові до «Палінодії» (1621 р.) [253, с. 290–292].

Цей текст, залишаючись рукописним, набув значного авторитету в науковому середовищі того часу [156, с. 711] і згодом був використаний в компіляторній «Книзі про віру», укладеній, можливо, ігуменом Києво-Михайлівського монастиря Нафанаїлом і опублікованій в Москві в 1648 р. [131, с. 4].

Питання про те, як відбилися есхатологічні очікування першої половини XVII ст. на програмі українського іконостаса, до теперішнього часу спеціально не досліджувалося. Проте в тому, що такі очікування мали вплив на його іконографію, навряд чи доводиться сумніватися, оскільки очікування кінця світу і невідворотність Страшного суду, що є центральною ідеєю

християнського світогляду, нерозривно пов’язані з надією здобуття Царства Небесного, шлях до якого, згідно з богословським тлумаченням, вказує і відкриває іконостас [423, с. 61–62]. Слід зазначити, що тема Майбутнього віку, що мала найважливіше значення для духовної культури православного світу, на кілька століть раніше вже була визначальною у формуванні структури й іконографії візантійського іконостаса. Мається на увазі передбачуване настання Останніх Часів у 7000 р. (1492 р.), яке породило в XIV–XV ст. у Візантії та країнах східнохристиянського ареалу есхатологічні настрої й позначилося на розвитку іконографічних програмах вівтарних огорож [91].

Про значущість теми Останньої Теофанії для програмного складу середньовічних іконостасів також свідчить іконографія візантійських антепендіумів [172; 91], які, очевидно, слугували зразком у формуванні структури багатоярусного іконостаса, що з’явився в такому вигляді на межі XIV–XV ст. [172; 174, с. 356–401]. Крім того, характерне для того часу есхатологічне розуміння Літургії було поширене в східнохристиянському світі й у XVII ст. [503, с. 43–44].

Викладене вище дозволяє вбачати в композиціях із херувимами з іконостаса Успенської церкви Львова та розпису в Радружі не маргінальні варіанти програм, а збережені свідчення іконографічної відповіді на хвилю есхатологічних ідей. Тому, визнаючи за херувимами тут теофанічний сенс, їх також слід вважати програмними образами, оскільки їм відведено ключове значення в розумінні суті композицій, до яких вони залучені. Хоча й чітко позначена, декоративна ж функція цих ангельських голів є тільки вторинною. Разом з тим стає зрозуміло, що старозавітну символічну конструкцію, яка акцентує за допомогою херувимів на вівтарних огорожах тему вівтаря як Святая Святих, в українських іконостасах першої половини XVII ст. істотно доповнено новозавітним есхатологічним змістом.

До середини XVII ст. у сформованій системі зображень херувимів у українських іконостасах відбуваються важливі зміни: лінійний ряд зникає, а

виконання стає скульптурним. Набуття ангелами об’ємних форм цілком пояснюється впливом бароко. Проникнення його художньої мови в трактування херувимів не тільки додало їм об’єму, але також позбавило німба. Однак зумовлені стилем зміни в зображенні ангелів нітрохи не змінили їхньої суті. Цікавим підтвердженням розуміння двокрилих голів ангелів саме як херувимів є гравюра з Тлумачного псалтиря 1697 р., повторювана в пізніших лаврських виданнях. На ній в одному з медальйонів, розміщених довкола образу Богородиці Одигітрії, репрезентовано Ковчег Завіту, на покришці якого херувимів зображено так само, як і в іконостасах, з тією лише відмінністю, що вони мають німби (іл. 4.70, 70а). Ілюстрація із Псалтиря переконує, що образи голів ангелів із двома крилами в українських іконостасах XVII–XVIII ст. слід розуміти як зображення херувимів, а не інших чинів небесних сил, які могли бути вміщені в іконостасах.

Зауважимо, що поряд із херувимами в іконостасах зрідка з’являлися і серафими. Наприклад, серафима і херувима вміщували на стовпчиках обабіч царських врат у російських іконостасах XVI–XVII ст. Ангельські зображення в оздобленні іконостаса слугували додатковим елементом, що полегшував розуміння іконографічної програми, акцентуючи літургійні та есхатологічні аспекти загального символічного задуму іконостасах XVI–XVII ст. [108, с. 165]. Для їх розрізнення використовувався колір: херувим зображувався синім, серафим — червоним. Утім, іноді обидва шестикрили були червоними. Висловлено думку, що в цьому випадку колір херувима повинен був нагадувати про вогняного херувима, поставленого Богом біля воріт Раю [108, с. 167].

Ряд із серафимів вміщено в іконостасі XVII–XVIII ст. в церкві Благовіщення монастиря Молдовіца (Румунія) [567]. Там вони розміщені у верхньому регістрі, фланкуючи центральний образ Богоматері Втілення. Прикметно, що в усіх цих випадках зображення серафимів були живописними і зберігали традиційну іконографію — мали шість крил. Водночас у Молдовіці на порталі царських врат написано голови ангели в

обрамленні тільки пари крил, як це було прийнято в XVII–XVIII ст. у зображенні херувимів.

Ці приклади показують, що для зображень серафимів у іконостасах XVII–XVIII ст. характерним було живописне виконання і традиційна іконографія, тоді як для херувимів — це виняток. Мабуть, використання різної іконографії небесних сил було свідомим, це дозволяло легко, без текстових або колористичних пояснень, зрозуміти, який саме чин безтілесних духів зображено. Слід зауважити, що в українському мистецтві цього періоду є приклади, коли описаний прийом неоднакового зображення сил небесних для їх розрізнення застосовувався навіть у межах однієї композиції, однією із них є «Св. Трійця Новозавітна» в скуфії купола Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Тут шестикрилі вогняні серафими фланкують підніжжя престолів і одночасно поруч зображені двокрилі херувими [227, с. 66].

Стосовно того, що до середини XVII ст. відбулася трансформація схеми розподілу херувимів у іконостасі, то навряд чи воно було зумовлене стилістичним впливом. Зникнення лінійного ряду і перерозподіл ангельських зображень розриває початковий зв’язок із візантійською композиційною формулою, наявний в першій половині XVII ст., проте цей факт сам по собі не дає підстав стверджувати, що одночасно відбувається розрив смислових зв’язків із старозавітними символічними конструкціями або теофанічним змістом цих образів.

Про збереження старозавітних асоціацій свідчить, наприклад, те, що в українському середовищі того часу було актуальним уподібнення іконостаса Завісі (Катапетасмі), на що вказує заголовок чину освячення з Требника митрополита Петра Могили: «Чинъ бл[агосло]венїя или ос[вя]щенїя Катапетазмы, или Дєисуса, сі[е] естъ, всехъ Иконъ въ Ц[е]ркви на своемъ месте поставлених» [600, с. 128]. Крім того, в тексті цього чину освячення згадується про особливу роль херувимів у облаштуванні Святая Святих Скинії та храму Соломона, як дарованого Богом знака: «твое съ людми

пребыванїе, и славы твоея величества знаменїя…» [600, с. 130]. Отже, за херувимами, розміщеними в іконостасі, зберігався старозавітний сенс обрамлювати й указувати місце Богоявлення, бути «знаменням слави». Водночас нові схеми розміщення ангельських образів указують на прагнення привернути увагу до інших смислових акцентів у їх значенні.

Зміни, що відбулися в схемі розміщення херувимів у іконостасі, проявилися в зосередженні цих зображень на царських вратах і поблизу них. Крім самих врат, із 1640-х років ангелів починають розміщувати на їхньому одвірку, антаблементі над ними, замку та антревольті арки, в цоколі та обрамленні найближчих до врат намісних ікон.

Спосіб розміщення і композиції з ними вказують на прагнення наголосити як теофанічний їх зміст, так і нову для ангельських зображень у іконостасі тему літургійного служіння. Артикуляцію літургійного аспекту їх значень спостерігаємо в поширюваних тогочасних композиціях, які об’єднують виноградні грона і херувимів. Такі зображення мали очевидну євхаристичну символіку, а їх розміщення на царських вратах вказувало на важливість розуміння літургійних смислів ангельських образів. Ранній приклад херувимів серед виноградних грон відомий на вратах іконостаса 1643 р. Благовіщенської церкви в Супраслі в Польщі [579].

В українському іконостасі пізніше встановлюється практика вміщувати трьох херувимів із виноградними гронами на стовпчику царських врат. Наприклад, так було оформлено врата в іконостасі 1663 р. Микільського Військового собору в Києві (іл. 4.71), іконостасі 1701 р. Георгіївського собору Видубицького монастиря (іл. 4.72, 5,72а), іконостасі 1760-х років Спаської церкви в Лохвиці на Полтавщині. Відомі й інші композиції з ангелами, що розкривають цю тему: херувими з виноградними гронами і євхаристичними чашами, розміщені на колонах, що фланкували царські врата й намісні образи Спасителя і Богоматері з немовлям (іл. 4.73, 4.73а, 4.74), або цілофігурні ангели на царських вратах, що тримають євхаристичну чашу (іл. 4.75).

Слід зазначити, що до теми ангельського служіння в Євхаристії в Україні XVII–XVIII ст. була особлива увага. Достатньо згадати про поширений у тогочасному іконопису сюжет «Христос — лоза виноградна». Залучення в композицію цих ікон ангелів, які тримають потир і збирають у нього кров Христову, наочно вказувало на осмислення їх ролі в цьому Таїнстві. Про необхідність розуміння того, що під час євхаристичного служіння і пересуществлення хліба і вина в Тіло і Кров Христову навколо престолу Господнього незримо присутні ангели, говорить і Петро Могила у коментарі до Літургії [599, с. 234]. Візуальним нагадуванням про причетність ангельських сил до містичного дійства, що відбувається у вівтарі, мабуть, і є ангельські образи з виноградними гронами і потирами на царських вратах або поблизу них.

Водночас практика обрамлення ангелами входу до вівтаря розкривала їхню теофанічну природу і візуалізувала важливі аспекти євхаристичного богослов'я того часу. Ідеться про активно обговорюване в період греко-латинських суперечок XVI–XVII ст. учення отців давньої Церкви про те, що в момент освячення Святих Дарів сам Христос таємниче присутній на престолі в своїх Дарах. Саме про таке розуміння чуда пересуществлення неодноразово висловлювався Петро Могила, наголошуючи, що «под видом хлеба и вина сам истинный Хр[ис]тос Б[о]гоч[е]л[о]век воистину есть» [599, с. 266].

Як відомо, полеміка навколо цього питання привела до прийняття на Єрусалимському Соборі 1672 р. тексту «Сповідання православної віри», складеного Єрусалимським патріархом Досифеєм II, в якому було остаточно сформульовано позицію Східної Церкви: «у кожній частині… перетвореного хліба і вина… Господь Христос присутній по суті Своїй, тобто з душею і Божеством, або довершений Бог і довершена людина» [298, с. 179]. Ця теза догматично пов'язувала з пересуществленням Святих Дарів ідею про дійсну присутність усього Христа в Євхаристії, а самий текст «Сповідання…» в XVIII ст. був офіційно затверджений усіма грецькими патріархами, а також

Синодом Руської Церкви як істинний виклад православного вчення [93, с. 645].

Закріплений рішеннями Східної Церкви XVII–XVIII ст. сенс пересуществлення Святих Дарів накладався на візантійську традицію розуміння чину Божественної Літургії як символічного відтворення найважливіших моментів земного життя Христа [152; 484; 383] та осмислення освячених Дарів, що виносяться з вівтаря для причастя, як явлення Спасителя після Воскресіння [238, с. 138].

Мабуть, прагнення наочно роз'яснити в іконостасі позицію Східної Церкви щодо цього питання виникає в Україні вже в перших десятиліттях XVII ст., оскільки в 40-х роках воно вже реалізується у зображенні на склепінні арки царських врат (інтрадосі) Христа, який благословляє, з'явившись у хмарах і супроводжуваний шестикрилими ангелами (іл. 4.76). Ця композиція виразно ілюструвала ідею Богоявлення з вівтаря, однак місце, обране для неї, дозволяло бачити її без перешкод лише духівництву, тоді як присутнім у храмі мирянам доступ був обмежений. Імовірно, усвідомлення цього і прагнення адресувати зміст послання ширшому колу вірян уже тоді заклали практику зосередження біля входу до вівтаря не живописних, а скульптурних ангелів. Таку спробу було здійснено ще в іконостасі 1643 р. Благовіщенської церкви в Супраслі, портал і царські врата якого були багато прикрашені не тільки об'ємно вирізаними голівками ангелів, але й поясними фігурками.

Згодом об'ємні образи небесних сил регулярно з'являються поблизу царських врат і на самих вратах (іл. 4.77, 4.77а). Тлумачення православною Церквою сенсу пересуществлення Святих Дарів і їх поява із врат вівтаря моделювали в свідомості вірян безпосередньо поблизу центрального аркового прорізу містичний простір, де відбувається диво. У цьому літургійному контексті отвір царських врат сприймався як місце, звідки очікувалося теофанічне видіння — рятівне явлення Христа в Святих Дарах. Таким чином, обрамлення отвору царських врат численними об'ємними

херувимами вказувало на місце очікуваного Богоявлення, яке доступно бачити мирянам у процесі літургії.

У оздобленні царських врат і їх порталу середини — другої половини XVIII ст. теофанічний аспект сенсу херувимів прочитується ще виразніше. До цього часу над вратами або у верхній частині їх стулок починають поміщати різьблену «Славу Господню», як, наприклад, у Андріївській церкві в Києві (іл. 4.78) або в іконостасі с. Стольне на Чернігівщині (іл. 4.79). Наявність у отворі царських врат великої композиції, яка зображує херувимів серед купчастих хмар, прямо вказує на Богоявлення.

У XVII ст. і в перших десятиліттях XVIII ст. розміщення ангелів не поблизу центрального входу до вівтаря, а в обрамленні окремих ікон іконостаса — поодиноке явище. Зокрема, в іконостасі наприкінці XVII ст. Михайлівської церкви с. Бездрик на Сумщині херувимом увінчувалася ікона Богоматері в пророчому ярусі.

В іншому відомому іконостасі того часу — в Кирилівській церкві Києва — херувими були розміщені в цоколі колон, які фланкували ікону «Деісус». Відсутність інших подібних прикладів не дозволяє розглядати їх як усталене явище, проте програмний контекст, у який залучено херувимів за такого розташування, не суперечить загальній для того часу концепції акцентувати їхню теофанічну роль у іконостасі.

До середини XVIII ст. формується практика розосередження херувимів по фасаду іконостаса і зростання загальної кількості ангелів завдяки цілофігурним зображенням. Скласти уявлення про те, наскільки численними могли бути ці скульптури, можна на прикладі спорудженого 1754 р. іконостаса Софійського собору в Києві. Загальний його вигляд до зниження і переробок зберігся на виконаному в середині XIX ст. малюнку Ф. Солнцева (іл. 4.80) [237, с. 44], на якому видно, що голови та фігури ангелів розміщено по всій поверхні іконостаса. Зразками подібного оформлення є іконостаси собору Різдва Богородиці в Козельці 1763 р. (іл. 4.81) і Покровської церкви в Ромнах 1764–1770 років.

Ці приклади показують, що голови ангелів посідають місця на антаблементі, карнизах, кронштейнах, замку арці, в цоколі, на царських вратах під медальйона ми, увінчують обрамлення ікон. У цей час з'являються нові композиції із ангельськими зображеннями. Наприклад, замість Розп'яття з предстоячими на вершині іконостаса зображується Саваоф серед херувимів (іл. 4.82), трапляються зображення ангелів, які підтримують ікону, картуш або трикутник у сяйві з ім'ям Першої або Другої особи Святої Трійці (іл. 4.83).

Численна ангельська скульптура в іконостасах своїм розміщенням і композиційними схемами і далі репрезентує ідею про сили небесні як про славу, що супроводжує Теофанію. Безпосередньою вказівкою тут є композиції із Саваофом або ім'ям осіб Святої Трійці. Водночас небачена раніше кількість таких образів у іконостасі свідчить про прагнення донести ідею про вічну присутність і служіння безтілесних сил у позачасовому акті Небесної Літургії та прийдешньої Останньої Теофанії.

До такої інтерпретації схиляє поширене тоді заміщення в Деісусі есхатологічного образу тронного Христа-Судді на іконі «Христос Великий Архієрей», або «Цар Царів». Ці образи також мали есхатологічний сенс [308, с. 59–80], але разом з тим артикулювали думку про те, що Спаситель є Першосвященником і Царем одночасно [308, с. 79], який вічно здійснює Таїнство Євхаристії, в якому Він одночасно є Небесним Владикою, Великим Архієреєм і Жертвою. Залучення до оздоблення іконостаса численних ангельських образів візуалізувало ідею про те, що Небесна Літургія відбувається в оточенні сонму ангельських сил. Крім того, їх розміщення в обрамленнях ікон святих або сюжетних композицій додатково повинно було наголосити, що перед очима вірян відкривається образ горнього світу і Церкви Небесної, де події священної історії, згідно із сакральним часом, мисляться вічно сущими.

У розподілі херувимів на фасаді іконостасів XVII–XVIII ст. прочитується ще один важливий аспект їх значення, пов'язаний із їхньою

роллю хранителів. Ідеться про розміщення голів ангелів над проходами до вівтаря, а також на вузлових елементах конструкції іконостаса: виступаючих ділянках розкрепованого архітрава, консолях, базах колон.

Християнське розуміння вівтарної частини храму як небесного світу, раю, а також осмислення іконостаса як катапетасми створювало до зображень ангелів над проходами та на інших ділянках конструкції іконостаса кілька смислових алюзій, які актуалізували ідею про ангелів-вартівників, приставлених охороняти священний простір від опоганення. Голова ангела на замку арки в поєднанні з іншими ангельськими образами, які обрамлюють царські врата, може прочитуватися як один із теофанічних херувимів.

Водночас композиційна схема із херувимом на арці відсилала до старозавітної теми вогненного херувима, поставленого на варті біля врат Едему після Гріхопадіння (іл. 4.84, 4.85). Таке тлумачення видається імовірним, оскільки центральні двері іконостаса іменувалися також райськими вратами [89, с. 16]. Херувими, вміщені на антаблементі/ архітраві, базах чи п’єдесталах колон, консолях, стулках царських врат іконостаса (іл. 4.86, 4.87, 4.88), за своєю функцією подібні до херувимів на Завісі старозавітного храму: і ті, й ті можуть інтерпретуватися як вартові перед Святая Святих. Ідея парності й пов’язана з нею симетричність розподілу ангелів по обидва боки від проходу до вівтаря нагадують про старозавітну символіку херувимів-охоронців. У окремих випадках цей задум прочитується особливо чітко.

Асоціацію із херувимами на Завісі викликає також традиція парного розміщення ангелів безпосередньо на порталі царських врат. Ранні подібні приклади пов’язано із живописними ангельськими образами. Наприклад, вони часто вміщувалися на інтрадосі арки вхідного порталу, а про їхні функції охороняти вівтар недвозначно свідчать мечі, які вони тримають. Саме такими ангелами-охоронцями, вірогідно, слід вважати і пару ангелів на

антревольті арки над царськими вратами (іл. 4.89), які в пізніших пам'ятках заміщуються об'ємними зображеннями (іл. 4.90).

У описаному символічному контексті становить інтерес роль путто, які не тільки залучаються в композиції з ангельськими зображеннями, але можуть заміщати їх. Поширеність подібної практики пов'язана з традицією використання путто в мистецтві Латинського Заходу. Згідно з дослідженням Е. Панофського, в період Високого Середньовіччя античні мотиви не використовувалися для відображення античних тем і, навпаки, античні теми не отримували втілення в античних мотивах, що призводило, зокрема, до використання фігури Орфея для зображення царя Давида, Геркулеса для образу Христа, а Дідону і Енея зображували вдягненою за середньовічною модою подружньою парою, і тільки Ренесанс возз'єднав античні теми й мотиви [275, с. 57–60, 65].

Однак, на відміну від інших класичних мотивів, у добу Ренесансу звернення до путто не обмежувалося рамками античних тем. Слід згадати, що сприйнятий Проторенесансом у XII ст. цей образ у наступних двох століттях поширювався в християнській іконографії в кілька етапів, оприявлений спочатку в обрамленнях, а згодом і в самому священному зображенні [276, с. 235–238]. Тому путто, які від XV ст. і аж до пізніх барокових традицій XIX ст. були улюбленим мотивом у світському мистецтві, одночасно міцно вкоренилися в християнській іконографії. Подібна універсальність образу крилатого немовляти пояснюється його полісемантичністю. Смисловий зміст цього античного мотиву в мистецтві Ренесансу, інтерес до якого активізувався останнім часом, розкрито в низці публікацій, автори яких одностайні в думці, що залежно від контексту зображення путто мали світський або релігійний сенс, витлумачуючись як духи повітря і вакхічні фігури (spiritelli, amorini) або ангельські сили чи людські душі [276; 495; 534; 532; 518; 551].

Надання путто християнської символіки, звісно, не заперечувало їх художньої форми (вигляд крилатих купідонів), проте знімало протиріччя в

розміщенні таких образів серед ангелів чи святих, тобто невідповідність між класичним утіленням і некласичним змістом путто в релігійному мистецтві було закладено Ренесансом. Прикметно, що тоді ж у мистецтві країн Північної Європи спостерігалася розбіжність між класичними типами та їх виконанням у некласичних фігурах або некласичному середовищі [276, с. 312–315].

Подібна ситуація спостерігалася й у мистецтві України XVII ст., до чого привертали увагу дослідники [221, с. 45; 369, с. 66–97; 105, с. 9–44]. Сформована культурна парадигма сприяла адаптації зображень античних путто в православному середовищі. Перенесені в іконостас, путто, як і в релігійному мистецтві Заходу, трактувалися як ангельські образи. Виразний приклад цього — зображення архангела Гавриїла як крилатого немовляти в сцені «Благовіщення» на царських вратах Михайлівської церкви в Бучачі (іл. 4.91). Безперечно, не можна стверджувати, що в осмисленні путто як ангелів часто заходили так далеко — це унікальний приклад. Наголосимо на ще одній особливості інтерпретації путто в оздобленні іконостаса: найчастіше вони репрезентують образ небесних сил у цілому, аніж певний їх чин.

Наприклад, коли вони тримають у руках картуші з монограмою імені Бога, сурмлять у сурми або оточують образ Спасителя — це ангели, що становлять Його славу і залучені з іншими ангельськими образами в загальний теофанічний контекст. Водночас відомі композиції, в яких виконані як путто ангели можуть асоціюватися з херувимами, зокрема зображення розсунутої над царськими вратами завіси, що підтримується двома крилатими фігурками, викликає в пам’яті херувимів на Завісі старозавітного храму (іл. 4.92).

Сформулюємо висновки в таких тезах: Візантійська практика розміщення образів небесних сил на вівтарних огорожах і середньовічних іконостасах була продовжена в українських іконостасах XVII–XVIII ст.

образами різьблених ангелів, які під впливом стилю бароко набули об’ємної форми, замінивши традиційні площинні зображення.

Скульптури ангелів в українському іконостасі не належали до іконографічної програми (не були молитовними образами), проте становили важливу частину загального символічного задуму. Їх зміст складався з декількох шарів значень, які взаємодіяли і прочитувалися залежно від композицій, до яких їх було вміщено, та від місця, яке вони посідали в структурі іконостаса.

Зображення ангельських сил у іконостасі XVII–XVIII ст. зберігали свій давній смисл вказувати на вівтар як Святая Святих храму і охороняти цей сакральний простір від опоганення. Одночасно їх залученням у структуру іконостаса підносилася ідея про літургійне служіння ангелів, наголошувалося, що вони є небесною славою божественного явлення.

# ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

1. Мотив посудини, який не входив до кола традиційного репертуару орнаментики українського іконостаса, привертав до себе більше уваги, ніж звична рослинна декорація. З огляду на це пов’язані з посудинами смисли набували в символічній програмі іконостасів провідного значення, перетворюючи мотив на потужний інструмент візуальної проповіді. Водночас, оскільки мотив посудини не був традиційним, він уводився в декорацію іконостасів лише за необхідності, для візуалізації важливих на той момент богословських ідей і легко вилучався з програми іконостаса, коли актуальність цих ідей вичерпувалася.
2. Причиною появи на царських вратах українських іконостасів наприкінці XVII ст. композицій з потирами були не тільки богословські аргументи але й церковно-політична ситуація. Окрім очевидних смислів потирів з виноградними лозами, як євхаристичного та христологічного символу, що зосереджував увагу на містичному характері пересуществлення та важливості його звершення, і які, одночасно, вказували на вівтар як на місце, де відбувається пересуществлення Святих Дарів, потири мали й додатковий рівень смислу. Необхідність у розміщенні потирів на вратах була відповіддю Української церкви Московському патріархату, під юрисдикцією якого вона вже перебувала, на тиск в питанні про момент пересуществлення, навколо якого тоді точилися дискурсі в Москві. Розміщені на стулках царських врат саму у той період великих й добре помітних потирів набувало значення візуального маніфесту, що мав свідчити про вірності Української церкви грецькому вченню, а відтак бути знаком підтримки московського патріарха в євхаристичній полеміці.
3. Розширення в середині XVIII ст. в орнаментиці іконостасів репертуару мотиву посудини з марійною і райською символікою, відбувається в період, коли в ужитку православної церкви Російської імперії

спостерігається розгортання культу імператриці. В контексті розгорнутого в церковному дискурсі уславлення цариці, у якому вона презентується матір'ю Вітчизни й земною захисницею своїх підданих, зростає увага до прославляння Богоматері — вищої покровительки й заступниці християнського люду, що візуально фіксується в збагаченні орнаментики іконостасів марійними символами.

4. Мотив посудини, який не входив до кола традиційного репертуару орнаментики українського іконостаса, привертав до себе більше уваги, ніж звична рослинна декорація. З огляду на це пов'язані з посудинами смисли набували в символічній програмі іконостасів провідного значення, перетворюючи мотив на потужний інструмент візуальної проповіді. Водночас, оскільки мотив посудини не був традиційним, він уводився в декорацію іконостасів лише за необхідності, для візуалізації важливих на той момент богословських ідей і легко вилучався з програми іконостаса, коли актуальність цих ідей вичерпувалася.
5. Двоголові та одноголові орли в українському іконостасі були христологічним символом. Зображення двоголового орла з'являється там під впливом поширення цього символу в іконостасах Балкан. Семантика орлів може бути описана як молитовне звернення до Бога про порятунок і патронат. Христологічні смисли двоголового орла, вкорінені в Україні, до кінця XVIII ст. витісняються семантикою такого орла як державного герба.
6. Геральдичні зображення при введенні в структуру іконостаса могли змінювати своє значення, властиве їм в просторі світської культури і набувати захисні та сотеріологічні смисли, особливо актуальні для українського суспільства XVII–XVIII ст.
7. Ктиторські герби в іконостасі мали есхатологічну спрямованість і поминальний характер. В системі іконостаса герб набував значення ктиторського портрета з меморіальним сенсом і символізував особисте предстояння його власника. Розміщуючи в цоколі іконостаса свої

герби, ктитор і його рід отримували можливість зайняти візуальне позначене місце в послідовно вибудуваній моделі Церкви Христової, яку показує іконостас, і одночасно, цим вони магічно залучалися до акту молитовного предстояння у Божественній Літургії, сподіваючись про спасіння душі.

8. Скульптурні зображення ангелів в оздобленні іконостасів, які з'явилися під впливом стилю бароко, легко інтегрувалися в його структуру, оскільки продовжили візантійську практику розміщення образів небесних сил на вівтарних огорожах і середньовічних іконостасах, замінивши собою площинні зображення, які вводилися раніше.
9. Скульптури ангелів в українському іконостасі XVII–XVIII ст. не входили до іконографічної програми (не були молитовними образами), проте становили важливу частину загального символічної задуму. Їхній зміст складався з декількох шарів значень, які взаємодіяли і прочитувалися залежно від композицій, до яких вони входили, та від місця, яке вони посідали в структурі іконостаса.
10. Зображення ангельських сил у іконостасі XVII–XVIII ст. зберігали свій давній смисл вказувати на вівтар як Святая Святих храму і охороняти цей сакральний простір від опоганення. Одночасно їх введенням у структуру іконостаса підносилася ідея про літургійне служіння ангелів, наголошувалося, що вони є небесною славою божественного явлення.
11. Ангельські зображення в оздобленні іконостаса слугували додатковим елементом, що полегшував розуміння іконографічної програми, акцентуючи літургійні та есхатологічні аспекти його загального символічного задуму.

# РОЗДІЛ 5. ІКОНОСТАС ЯК ОБРАЗ ГОРНЬОГО СВІТУ

## 5.1. Візія Небесного Єрусалима

Упродовж XVII–XVIII ст. архітектурна композиція і пластичне оформлення українських іконостасів зазнають значних змін. Принципові відмінності художніх засад їх формоутворення зазвичай пов'язують із зміною стилю. Характерна для іконостаса першої половини — середини XVII ст. чітка схема горизонтальних і вертикальних членувань інтерпретується як вплив естетики Ренесансу, що надала йому гармонію і врівноваженість пропорцій [234, с. 127; 341, с. 30]. Водночас домінування в описаній структурі горизонтальних напрямних розглядається як свідчення ще міцного зв'язку такої конструкції з традицією організації тяблового іконостаса періоду Середньовіччя.

Зміни в архітектоніці іконостасів проявляються з 1660-х років у Києві та на Північному Лівобережжі, а в Західній Україні фіксуються з 1680-х років, коли спостерігається підвищення ярусів ікон у центральній частині. Відхід від лінійності горизонтальних рядів і заміщення її енергійним ступінчастим або дугоподібним піднесенням архітектурних мас уздовж центральної осі трактують як свідчення впливу бароко [89, с. 78; 341, с. 31].

Не заперечуючи суті наведених думок, вважаємо, що це питання не має однозначного вирішення. Навіть полишаючи осторонь дискусію стосовно тези про існування «епохи Ренесансу» в українській художній культурі початку XVII ст. [187; 232, с. 16], проголошення художнього стилю як основного імпульсу для розвитку архітектоніки іконостаса залишає без відповіді кілька важливих питань. Імовірно, найбільш очевидним із них є таке: чому вплив стилю в одному випадку привів до формування конструкції іконостаса як архітектурної рами, в якій використовувалися елементи ордера, а в іншому навпаки — проявився у відступі від акцентування архітектурних форм і зумовив підвищення ярусів. Естетико-художні ідеали Ренесансу,

маньєризму або Бароко не пояснюють зазначеної трансформації. Із цього постає проблема меж суто художніх впливів на розвиток композиційно-пластичної організації іконостаса XVII–XVIII ст. і необхідність виявлення додаткових чинників, що позначились на його формоутворенні.

Проблема меж стилістичних впливів на іконостас набуває особливого значення, якщо згадати про неодностайність думок у вітчизняній науці в питанні щодо початку доби Бароко в українській культурі. У літературі вже неодноразово висловлювалося твердження, що залежно від регіону і виду мистецтва барокові впливи проявлялися в різний час і з різною інтенсивністю, водночас найбільш ранні його ознаки фіксують у пам'ятках наприкінці XVI ст., а найпізніші — належать до 1770–1780-х років [7, 62; 215; 245; 372; 373; 433].

Стилістичний аналіз іконостасів XVII ст. з метою виявлення ранніх барокових рис пов'язано зі значними труднощами через неоднорідність їхнього декоративно-пластичного оформлення. Згідно з хрестоматійною точкою зору, стиль бароко фіксується в декорі іконостасів із середини XVII ст. [89, с. 76, 79].

У новітніх дослідженнях прояв стилістики раннього бароко в середині XVII ст. пов'язується лише з принципом декорації іконостаса, що відбивається на пишноті різьблення, картушів, орнаментації пределл, яка імітує тканини, тоді як характер різьблення в цей час ще визначається як маньєристичний [224, с. 62].

Зауважимо, що в декорі іконостасів західних регіонів України маньєристичні мотиви зберігаються до кінця XVII — початку XVIII ст., співіснуючи з бароковою орнаментикою в межах однієї пам'ятки [259]. Водночас підвищення ярусів до центра, яке вважають однією з найхарактерніших ознак барокової композиції іконостасів, виникає пізніше, ніж прояви цього стилю в декоративному оздобленні. Цей прийом починають застосовувати в Києві з 1660-х, у Чернігові він фіксується в 1670-х роках, а в пам'ятках Західної України — у 1680 р. [150, с. 71].

Щодо часу поширення стилістики бароко в іконопису й декоративно-пластичному оздобленні іконостаса спостерігається хронологічна розбіжність. На відміну від декоративно-пластичного оформлення іконостасів середини XVII ст., яке ще не може вважатися бароковим, тогочасний іконопис вже має риси бароко.

Частина дослідників обстоює ідею, що перехід до стилістики бароко в іконопису тривав упродовж усієї першої половини XVII ст. [104, с. 18–29; 371; 373; 443]. Інші автори дотримуються думки, що барокова стилістика в українському іконопису проявляється лише із середини XVII ст., одним із ранніх прикладів чого є намісний ярус іконостаса 1650 р. церкви Св. Духа в Рогатині [340, с. 173; 224, с. 69].

Отже, якщо іконопис може визначатися як бароковий уже від середини XVII ст., то орнаментика й композиція іконостаса набувають барокових рис на одне-два десятиліття пізніше. Таке «запізнення» в переході на бароковий стиль декоративно-пластичного оформлення іконостасів не привертало уваги дослідників. Однак саме цей факт свідчить, що процес ствердження в українській культурі стилю бароко, який вступив у активну фазу близько середини XVII ст., збігся з іншим процесом, що відбувався паралельно, а саме: зі зміною символічної концепції художнього образу іконостаса в 1660-х роках. Барокова маніфестація зовнішня і до певної міри випадкова. Бароко дало лише зручну формальну матрицю для нового ідейного змісту, але не воно цей зміст визначало, принаймні стиль не був єдиним чинником, який трансформував іконостас.

Сформулюємо гіпотезу, яка, на нашу думку, пояснює трансформації, що відбулися в архітектоніці українських іконостасів. Два принципово різні типи композиції іконостасів — один переважає до середини XVII ст., інший змінює його в останній третині XVII ст. і актуальний до 70–80 років XVIII ст. — своїм походженням пов’язані з двома різними уявленнями про образ Царства Небесного: з есхатологічним Градом Небесним Єрусалимом і з

квітучим райським садом відповідно. Почнемо з парадигматичного образу Царства Небесного, що виник в атмосфері есхатологічних настроїв доби.

Тема святого міста Єрусалима посідає особливе місце в християнській традиції та історії спасіння. Його святість санкціоновано Біблією. У Старому Завіті Єрусалим ототожнюється з горою Сіон і описується як центр всесвіту, земна основа axis mundi, місце з'єднання неба і землі (Єз. 5:5; 38:12) [487; 540]. Статусу святого міста йому надає Храм — Богообране місце перебування Слави Божої. Святість Єрусалима закріплено і новозавітною традицією. У Єрусалимі проповідував Христос, там він установив Євхаристію, страждав і був розіп'ятий, воскрес, явився апостолам і вознісся на небо. У Єрусалимі був народжений Йоан Хреститель, пряла пряжу для Завіси Богоматір і звідти ж, згідно з Переказом, була взята на небо. Отже, історичний Єрусалим зосереджує в собі пам'ять про біблійні події, долучення до яких є сенсом традиції паломництва до святого міста.

Водночас у християнській свідомості Єрусалим — це місто-символ. Християнські письменники символічно витлумачують образ Єрусалима як Церкву і як душу; його руйнування пов'язується з карою за невизнання Христа, а відтворення має відбутися за образом Небесного Єрусалима [387, с. 410]. Усі ці різні аспекти Єрусалима злилися в релігійній свідомості в єдиний синкретичний образ — більшою мірою духовний образ-концепт, ніж образ реального міста [538; 566].

Не оминали своєю увагою цю тему й українські духовні письменники XVII ст. Зокрема у збірнику проповідей Йоаникія Ґалятовського «Ключ разумѣнія» 1659 р. наводиться коментар щодо чотирирівневого тлумачення біблійного образу Єрусалима. Згідно з літеральним (буквальним) тлумаченням, Єрусалим — це іудейська столиця, в якій було розіп'ято Ісуса Христа. За моральним тлумаченням, Єрусалимом називається побожна душа, бо як у Єрусалимі мешкали іудейські царі, так у побожній душі мешкає Христос — Цар слави. У алегоричному сенсі Єрусалим то є Церква воююча, що знаходиться на землі й бореться з трьома ворогами душі: світом, тілом і

дияволом, подібно до того, як давній Єрусалим воював із ідумеянами, агарянами та іншими ворожими народами. Згідно з анагогічним тлумаченням, Єрусалим — це Церква тріумфуюча, що знаходиться на небі [591, арк. 83, зворот].

У новозавітних текстах земний Єрусалим протиставляється горньому Єрусалиму, досягнення якого є метою християнського життя [387, с. 410]. Книга Одкровення змальовує Небесний Єрусалим як величезне сяюче Божественним Світлом місто у формі тривимірної фігури з однаковою довжиною, шириною і висотою (Одкр. 21:16), якою може бути або чотиригранна піраміда, або куб. Однак як іконографічний мотив Небесний Єрусалим найчастіше зображується кубічної форми, стіни якого прикрашено дорогоцінним камінням. У центрі міста — трон Агнця та джерело живої води.

Якщо земний Єрусалим був центром земної святості, локусом її найвищої напруги, то Єрусалим Небесний став фокусом есхатологічних очікувань і надії на спасіння. Характерно, що термін «Небесний Єрусалим» виник у богословській і науковій літературі для відмежування «міфологічного» міста від реального і не повністю передає сутність цього образу. Адже книга Одкровення розповідає не про Небесний Єрусалим — як місто, що знаходиться на небі та протиставляється земному, — а про «новий Єрусалим, що спускається з неба» (Одкр. 21:11). Небесний Єрусалим, що спустився з неба, опиняється на землі — там, де йому призначено. Тому образність і символізм Небесного та земного Святого Града зливаються в єдиному парадигматичному образі Єрусалима як міста-храму і осередку святості.

Оскільки християнство завжди прагнуло відірвати духовний погляд вірян від грішної землі й спрямувати його вгору, до Горнього світу, то не дивно, що образ Небесного Єрусалима став одним із центральних як у сфері індивідуальної доброчесності, так і в літургійному житті. Він конкретизував абстрактну ідею спасіння, надаючи їй чудові у своїй величі майже

матеріально відчутні форми. Символічна відповідність християнського храму Небесному Єрусалиму стала предметом численних досліджень.

Ганс Зедльмайр перший зауважив у архітектурі готичного собору образ Небесного Єрусалима [570]. Його праця викликала критику [559, с. 119]. Опоненти Зедльмайра вважали, що вираження ідей не є завданням архітектури. Інші нагадували, що католицький чин освячення Храму насичений алюзіями на Небесний Єрусалим, що беззаперечно вказує на актуальність зазначеного символізму в церковній практиці [577].

У контексті сучасних уявлень вирішення питання полягає в перенесенні акценту з архітектури у вузькому сенсі на цілісність сакрального простору, що об'єднує всю сукупність декорації разом із самим сакральним дійством. Літургія, як causa fi nalis сакрального простору, наділяє змістовним сенсом його окремі елементи й визначає їх роль і місце в єдиному ансамблі. Проблематика створення такої просторової цілісності перебуває в центрі уваги ієротопічного підходу, запропонованого О. Лідовим [173].

Згідно з ієротопічною літературою [173; 263; 572], образ Небесного Єрусалима актуалізований у будь-якій християнській церкві як образ-парадигма. Термін «образ-парадигма» означає, що суть образу не в його візуальній або іконографічній реалізації, а у відчутті перебування поруч або всередині Небесного Града. Це відчуття формується всією сукупністю внутрішньої й зовнішньої архітектури, іконопису, золоченням [1, с. 404–425], драматургією вогню і світла [117], а також самою службою, що її відправляє священник, який символізує Христа.

Роль іконостаса у формуванні образу Небесного Єрусалима не була дотепер предметом дослідження. Проте іконостас — принципово важлива частина опорядження православної церкви. Згідно з П. Флоренським [423, с. 62], іконостас — це вікно в Горній світ. Таке трактування іконостаса узгоджується з головним значенням вівтаря як Святая Святих церковного простору. У вівтарі розміщено престол (тобто трон), на якому перебуває Агнець. За всієї правомірності зіставлення будівлі церкви з Небесним

Єрусалимом неважко аргументувати особливо виражену присутність цього образу саме довкола іконостаса та вівтаря.

У зв'язку з викладеним доречно згадати про дискусію, пов'язану з утіленням образності Небесного Єрусалима в ранньохристиянському мистецтві. Візьмімо до прикладу відомі саркофаги: саркофаг Конкордія (або Конкордіуса) (іл. 5.1) у Арлі [489, іл. 4] або міланський саркофаг із базиліки Св. Амвросія (Сант-Амброджо) [489, іл. 10–12] (іл. 6.2), на яких зображено апостолів, що сидять на тлі стіни, схожої на стіну Храму. Аналогічну композицію спостерігаємо й на мозаїці кінця IV ст. у апсиді церкви Санта-Пуденціана в Римі (іл. 5.3).

У літературі подібна композиція зазвичай інтерпретується як алюзія на Небесний Єрусалим. Але водночас постає запитання: зовнішня це стіна чи внутрішня? Як повинен глядач мислити апостолів (і себе разом із ними): чи всередині Небесного Єрусалима, чи поруч із його зовнішньою стіною? Існують аргументи на заперечення або підтримку кожної із тез [539, с. 104–110; 489, с. 356, 358, 359]. Уподібнення вівтаря до Небесного Єрусалима надає його образу певної визначеності й проливає нове світло на цю дилему.

Сама по собі закритість вівтаря і його розташування за багато оздобленою стіною зближує його з Небесним Єрусалимом, біля входу до якого (тобто зовні) юрмляться віряни в очікуванні, коли відчиняться Врата Святого Града. Адже стосовно до вівтаря і іконостаса вживають саме слово «врата», хоча «двері» більше пасує як термін, що позначає вхід у відгороджене приміщення. Далі: майже квадратні пропорції ренесансних іконостасів нагадують кубічні контури Небесного Града, алюзію на які можна також зауважити в пропорціях білокам'яних храмів Північно-Східної Русі, де єрусалимську тему багато репрезентовано в кам'яному різьбленні володимирських соборів [174, с. 120–148].

У смисловому центрі вівтаря — на престолі-троні — ми бачимо Євхаристійного Агнця та його кров, яку часто порівнюють із живильною водою хрещення. Сам іконостас, у відповідності з духом метафори «вікна»

Флоренського, — це стіна Небесного Єрусалима, одночасно і тверда, і прозора, яка показує святих, що населяють Святий Град у їхньому «небесному селищі», у такий спосіб, що кожного з них наче видно в його вікні-іконі.

Питання про важливість теми Небесного Єрусалима для формування композиції іконостаса вперше поставила І. Шаліна, яка пов'язала традицію організації трьох дверних прорізів у іконостасі з його уподібненням до східної стіни Небесного Єрусалима, що, на думку дослідниці, додало іконостасу «традиційно-впізнаваних рис небесного Храму-Міста» [441, с. 66]. Таким чином, можна припустити, що втілення теми Небесного Єрусалима в українському релігійному мистецтві пов'язане з актуалізацією його образу в іконостасі, через що його фасад оформлювався елементами архітектурного декору, створюючи алюзію до фасадів тогочасних будинків. Наведемо характерні риси такого іконостаса.

Передусім його загальна композиція являла собою витягнутий по горизонталі прямокутник або квадрат, який завершувався рядом із картушів, що створювали вигляд ажурного аттика. Антаблемент і карнизи поділяли фасад на чіткі горизонтальні яруси. Ікони деісусно-апостольського ярусу обрамлялися аркатурою. Замість пілястр, на які раніше спиралася аркатура, з 1630-х років вводяться напівколони або колони, тоді ж вони з'являються в намісному ярусі. Поява колон надала іконам намісного ярусу вигляду вікон у розкішних архітектурних обрамленнях.

У іконостасі влаштовується зазвичай три проходи до вівтаря: центральний із царськими вратами, північний і південний із дияконськими дверима, водночас арки проходів мають напівциркульну форму і глибокі одвірки. Особливу увагу варто звернути на характер декоративного оформлення. Крім рослинних мотивів (виноградної лози, аканта, квітково-плодових композицій), іконостаси першої половини — середини XVII ст. рясно прикрашали зображеннями «дорогоцінного каміння». Цей мотив дуже важливий, тому зупинимося на ньому докладніше. Зображення «каменів»

з’являються в так званому окуттєвому орнаменті, що імітує металеві декоративні накладки, яким «обковувалися» нижні частини колон, антревольти, консолі й навіть обрамлення ікон (іл. 5.4–5.6).

Те, що окуттєвий орнамент прикрашено саме «дорогоцінними камінням», показували фарбуванням «самоцвітів» у різні кольори. Прикметно, що різними кольорами розфарбовували також іоніки, якими орнаментували карнизи, обрамлення арок ікон і проходів до вівтаря. Можливо, їхня яйцеподібна форма розглядалася як варіант «кабошонів», аналогічних до тих, що використовувалися в окуттєвому орнаменті.

До «інкрустацій камінням» поверхонь іконостаса, імовірно, слід віднести й бонії (буколи), що мають вигляд кабошонів або огранених каменів, якими оформляли рами ікон і антаблемент (іл. 5.7–5.10). Прикладом багатого оздоблення іконостаса таким декором є іконостас церкви Св. Духа в Рогатині, де «каменями» прикрашено навершя ікон пророків і декоративні вставки між ними, «обковані» цоколі колон, оздоблено антаблемент і навіть капітелі колон. Крім того, великі тригранні «камені» прикрашають антревольти ярусу апостолів (іл. 5.11). Крім описаного оформлення «каменями», іконостаси декорувалися зображеннями «перлин», якими прикрашали різні орнаментальні форми (іл. 5.12, 5.13), що посилювало ефект їх «коштовного» оздоблення.

Описану композицію, так само як і характер декоративного оздоблення іконостаса першої половини XVII ст., складно пов’язати з попереднім досвідом його організації. Поява елементів архітектурного ордера, а також декорування, що імітує інкрустацію дорогоцінним камінням, — беззаперечне нововведення в оформленні іконостасів. Водночас різноманітність використаних у іконостасі архітектурних, різьблених форм, обрамлень для ікон видається узгодженою між собою, а вся композиція демонструє пластичну цілісність і ритмічну єдність, характерні для системи елементів, упорядкованих згідно із певним задумом. Суть цього задуму можна описати як створення образу Небесного Єрусалима.

Формування такої образної концепції вочевидь пов’язане з актуальними на той час богословськими темами, серед яких помітне місце відводилося есхатологічним очікуванням. Поширені в протестантській духовній літературі апокаліптичні погляди, які передвіщали страшні події в 1666 р., були сприйняті й у грецькій традиції [253, с. 298–290].

Ця тема також здобула відображення в творах українських полемістів Івана Вишенського та Стефана Зизанія, забарвлених апокаліптичною тональністю, хоча ці автори не вказували конкретних дат. Проте вже Захарія Копистенський у «Палінодії» (1621) сформулював оригінальну есхатологічну концепцію, пов’язавши її з наближенням 1666 р. [253, с. 290–293]. Есхатологічне пророцтво З. Копистенського приймається за основу і ще більше актуалізується в написаній в Україні в 1630–1640-х роках «Книзі про віру», що приписується ігуменові Києво-Михайлівського монастиря Нафанаїлу [131, с. 4], в якій «всесвітня катастрофа сприймається не віддаленим у нескінченність підсумком світового розвитку, а реальною і близькою подією: “понеже вельми приближалисмо ся ко концу света”» [253, с. 295].

Есхатологічній темі присвячено й прозову частину збірки «Перло многоцѣнное» чернігівського архімандрита Кирила Транквіліона Ставровецького, яку було опубліковано у 1646 р. вже після його смерті, а написна вона за припущенням Івана Франко «далеко вчасніше, може ще на початку XVII в.» [12, с. XXIII]. Вміщений там трактат «О чтерох вратехъ» утворений низкою проповідей, в яких окрім питань «малої есхатології», що стосується суда Божого після смерті кожної людини, подано різні аспекти «великої есхатології», яка розповідає про другий прихід Христа, і зокрема чимало місця відведено «колоритній», за визначенням Тетяни Трофименко, оповіді про Антихриста. Дослідниця відзначає, що в проповідях Кирила Ставровецького повчальний аспект домінує над догматичним, а у цілому есхатологічна частина твору здобула популярності в суспільстві, на що, зокрема, вказує відомий список з неї поч. XVIII ст. [395].

Окрім праці К. Транквіліона Ставровецького відомі й інші тексти, в яких фіксується срах перед очікуваним приходом Антихриста які свідчать, що в другій чверті — середині XVII ст. хвиля есхатологічних очикувань зростала [465, с. 461–462].

Значимість впливу цієї теми на свідомість вірних вдається осягнути, якщо згадати про пріоритети тогочасного українського проповідництва. Як зазначає Ігор Ісіченко, в стратегії проповідницького дискурсу фіксується певне дистанціювання «від прагматики реальної дійсності. Актуальні мотиви суспільного служіння Церкви, міжконфесійних змагань тощо явно поступаються пріоритетом фундаментальним проблемам духовного життя особистості, співмірюваного з євангельським ідеалом і досвідом давніх праведників» [128, с. 446].

Есхатологічні настрої, що поширилися в українському богослов'ї першої половини XVII ст., актуалізували думку про невідворотність Суду Божого. Тема останнього Суду, природно, проєктувалася на іконостас, у якому центральною іконою деісусно-апостольського ярусу був есхатологічний образ Христа-Судді. Розміщені обабіч Христа апостоли інтерпретувалися не тільки як прохачі за людей, а і як судді на Страшному суді. На цій думці особливо наголошував, зокрема, Феодосій Софонович у опублікованій ним у Києві (вперше, мабуть, 1666 р., а згодом — 1667 р.) книзі «Виклад о Церкві святій» [43, с. 62–63].

Підтвердженням того, що тогочасні есхатологічні настрої позначилися на оформленні іконостаса і що тему Другого Пришестя прагнули розкрити в іконографії молитовного ярусу, є поява на іконах апостолів апокаліптичного пейзажу замість традиційного поземy. Зупинимося на цьому докладніше.

Зауважимо, що на іконах з іконостасів XV–XVI ст. позем у той період зображали гранично умовно. Найчастіше показано, що святі йдуть по площині локального зеленого або темно-коричневого (земляного) кольору. У рідкісних випадках позем під ногами святих розділявся на різнокольорові смуги неоднакової тональності, водночас лінія горизонту позначалася

темнішим кольором, ніж перший план, як на іконах деісусного чину з Успенської церкви с. Наконечне на Львівщині 1570-х років (іл. 5.15). Іноді підкреслена умовність такого ґрунту пожвавлювалася введенням рослинних мотивів, здебільшого трави, рідше — квітів. Темним кольором позначений і заповнений квітучими рослинами ґрунт і далі зображується на іконах деісусно-апостольського ярусу й у іконостасах XVII ст., що бачимо, наприклад, в іконостасі церкви Св. Духа в Рогатині.

Зображення квітучої землі в молитовному ярусі пов'язане з богословським тлумаченням іконостаса як образу горнього світу. У цьому контексті рослинне багатство землі символізує райське цвітіння, а самі апостоли, відповідно, представлені як такі, що перебувають у Царстві Небесному. Однак у XVII ст., паралельно з такою іконографією, з'являються спроби зобразити ґрунт під ногами апостолів як пейзаж. Наприклад, на іконах із іконостаса церкви с. Зарудці на Львівщині показано горбисту місцевість, хоча лінія горизонту залишається рівною. Водночас землю на першому плані зображено спустошеною, темно-коричневого кольору, без квітучих рослин. Тільки далекі пагорби залишаються зеленими.

Настільки ж незвичайне трактування пейзажу, але із наочніше вираженою ідеєю катастрофи, постає на іконах апостолів із іконостаса XVII–XVIII ст. Вознесенської церкви с. Березна на Чернігівщині. Ідеться про ікони, які колись знаходилися в іконостасі другої половини XVII ст., фрагменти якого були приєднані до іконостаса першої третини XVIII ст. [254]. На цих іконах зображено апостолів, що йдуть по випаленій землі, на якій подекуди помітні залишки зламаних і обгорілих дерев і лише ближче до горизонту ще видно не зачеплену вогнем землю із зеленими пагорбами і далекими фортецями в блакитних горах (іл. 5.14).

Зображення випаленої землі на іконах апостолів із с. Березна свідчить, що перед нами не небесний райський пейзаж, а все ще земний світ, який переживає свої останні часи. Випалена земля в цьому випадку недвозначно відсилає до тексту Апокаліпсиса: «І засурмив перший Ангел, і вчинилися

град та огонь, перемішані з кров'ю, і впали на землю. І спалилась третина землі, і згоріла третина дерев, і всіляка зелена трава погоріла...» (Одкр. 8:7).

Усе це дозволяє вбачати в заміщенні райського землі під ногами апостолів на апокаліптичний пейзаж прагнення наголосити на їхній ролі суддів у майбутніх подіях кінця світу — ролі, про яку нагадував Феодосій Софонович, витлумачуючи сенс молитовного ярусу [43, с. 62–63]. Тема кінця часів, Страшного суду невіддільна від теми Царства Небесного, апокаліптичний образ якого пов'язується з баченням Небесного Єрусалима — Града Божого, що повинен зійти з небес наприкінці часів і стати місцем вічного перебування праведників після Страшного суду. Описане Йоаном Богословом містичне бачення Небесного Єрусалима стало джерелом для виникнення найрізноманітніших варіантів його зображень.

Якщо врахувати, що готових іконографічних схем для зображення Небесного Єрусалима не існувало [174, с. 95], то творцям концепції «іконостас — образ Небесного Єрусалима» необхідно було конструювати його художню форму з комплексу традиційних декоративних і архітектурних мотивів. Оскільки основним джерелом для формування композиції іконостаса того часу була книга одкровень Йоана Богослова, з наведеного там опису Небесного Града запозичено багато мотивів. У цьому контексті запропонована І. Шаліною ідея про побудову в іконостасі трьох проходів до вівтаря як відтворення східної стіни Небесного Єрусалима [441, с. 66] — найімовірніша.

Додамо ще один аргумент на її підтвердження — це напівциркульна арка для дверних прорізів, яка стає загальноприйнятою в українських іконостасах першої половини XVII ст. Така форма арки традиційно використовувалася для зображень стін Небесного Єрусалима як у візантійській, так і в латинській традиції (іл. 5.16, 5.17). В українському сакральному мистецтві в стінах Святого Града також зображуються прорізи у формі напівциркульної арки. Зокрема, на іконі Страшного суду XVI ст., що

походить із с. Мала Горожанка на Львівщині, вхід у рай оформлено як арку, увінчану вогненним херувимом.

З розумінням іконостаса як візії Небесного Єрусалима, нашу думку, слід пов'язувати поширення напівциркульних арок для оформлення проходів до вівтаря, які витіснили інші варіанти оформлення і серед них — щипцеву форму, що використовувалася в XVI ст. Така форма арки царських врат відома за фрагментами іконостаса кінця XVI ст. з церкви Собору Пресвятої Богородиці с. Либохора Львівської обл., що зберігається в Національному музеї у Львові, ще один відомий приклад такої арки експонується в Острозькому краєзнавчому музеї (іл. 5.18).

Про втілення образу Небесного Єрусалима в оформленні українського іконостаса свідчить описана вище інкрустація «коштовним камінням». Відповідно до опису Йоана Богослова, Небесний Єрусалим є містом із золота, стіни якого прикрашено дванадцятьма видами дорогоцінних каменів: ясписом, сапфірами, смарагдами і т. ін., а кожні з дванадцяти воріт, що ведуть до міста, «подібні до перлини» (Одкр. 21:19–21). Зауважимо, що тенденція до подібного оздоблення іконостасів зростає до середини XVII ст. Це стає очевидним, якщо порівняти іконостас Успенської церкви Львова 1629–1638 років та іконостас церкви Св. Духа в Рогатині 1650 р. У першому з них «дорогоцінне каміння» декорує тільки деякі елементи конструкції, наприклад, арки над царськими вратами та дияконськими дверима, в другому — імітаціями каменів рясно прикрашено всі частини іконостаса.

Оздоблення українського іконостаса «самоцвітами» невіддільне від ідеї його золочення. Найімовірніше, цю практику можна розглядати як продовження давніх традицій — зокрема, золотого тла мозаїк [1, с. 404–425]. Традицію суцільного золочення іконостасів ще мало досліджено. Одним із його джерел може бути практика виготовлення коштовних передвівтарних ікон (антепендіумів), що, як вважається, вплинули на формування багатоярусної композиції іконостаса. Якщо пристати на цю думку, то іконостас можна розглядати як значно збільшений у розмірах антепендіум, а

візантійські антепендіуми виготовляли з різних матеріалів. Найпоширенішими були тканинні, гаптовані золотом і перлами, однак найбагатші храми володіли золотими або срібними передвівтарними іконами, прикрашеними емалями і дорог оцінним камінням [174, с. 368].

Можливо, уславлені приклади золотих антепендіумів обирали за зразок не тільки для розробки іконографічної програми іконостасів, а вони також вплинули на становлення традиції їх золочення. Утім, існували й інші джерела для поширення цієї практики, зокрема окуття золотом або сріблом ікон, кіотів і вівтарних огорож, яке фіксується ще в домонгольський період [374].

У цьому контексті цілком природно, що, тільки-но з'явившись, обрамлення і декор іконостаса також золотяться. Однак, на нашу думку, одним із вагомих аргументів на користь золочення елементів іконостаса в першій половині XVII ст. стає створення завдяки цьому смислових паралелей із образом Небесного Єрусалима. Золочення всіх елементів іконостаса створювало алюзію на золоте місто і сприяло посиленню його сприйняття як візуального образу Небесного Єрусалима.

Крім тексту Апокаліпсиса, на оформлення українського іконостаса як образу Небесного Града також могли вплинути усталені уявлення про прийдешнє Царство Небесне. Як зазначає Наталя Яковенко, таким уявленням у Київській митрополії в першій половині XVII ст. було уподібнення Царства Небесного «небесним палацам», яке на той час стає «тривіальним топосом», що постійно використовується в панегіриках і заповітах [465, с. 332, 333]. Використовується цей топос і в проповідницькій літературі, зокрема натрапляємо на нього в перекладі на «просту мову» Учительного Євангелія, виконаному Мелетієм Смотрицьким, та виданому 1616 р. (насправді М. Смотрицький значно трансформував оригінал, впровадивши у текст композиційні, текстуальні та інші зміни [437, с. 8–13]. Отже, в його тексті зазначено: «…абысмо в палацах неб(ес)ных жити годными сѧ стали…» [598, арк. 27, зворот]. Трапляється топос про палаци і в поезії: «О цару, в мирѣ

новорожденный, // Сыну божий благословенній. // Ты зъ небесных палацов // сам на стрѣтеніе наше исходиш…», — пише Кирило Транквіліон Ставровецький збірці «Перло многоцѣнное» [403, с. 248].

Це типове для тогочасної України уявлення принципово важливе для розуміння формування образу іконостаса. Якщо в латинській традиції зображення Небесного Єрусалима було фактично ілюстрацією тексту Апокаліпсиса, а в російській середньовічній іконографії утвердився образ міста-храму [174, с. 96, 115], то в Україні XVII ст. Небесний Єрусалим ототожнюють не тільки з храмом, а й з небесними палацами.

Поширеність подібних уявлень не могла не позначитися на задумі композиції і деталях іконостаса першої половини XVII ст. Його архітектоніка і в цілому, і в елементах має багато спільного з уявленнями про розкішний палац. Характерним прийомом, що створював аналогію до оформлення фасадів у світській архітектурі, було декорування іконостаса двома ярусами колон або напівколон. Водночас у декорації відсутні мотиви, які можна пов’язати з образом храму, зокрема, український іконостас не прикрашали маківками храмів — як у іконостасах Московської Русі. Ідеться про поширену там практику оформлення царських врат, їх стовпців і сінь над ними невеликими зображеннями маківок, а також накладними кіотами у вигляді моделей храмів, раннім прикладом чого є врата 1562 р. із Богоявленського собору Богоявленського Авраамового монастиря в Ростові [38, каталож. № 54].

Це дає підстави для припущення, що імпульсом до розвитку архітектурного образу українського іконостаса було прагнення втілити уявлення про нерукотворну архітектуру Небесного Єрусалима. Принагідно зауважимо, що, оскільки використання топосу «небесні палаци» в епоху Середньовіччя в Україні не спостерігається [465, с. 332], це може бути однією з причин того, чому в той час ідея архітектурного оформлення конструкції ранніх іконостасів не розвинулася.

Підсумовуючи, можемо констатувати, що архітектурна рама іконостаса з'являється і розвивається як спроба показати Царство Небесне в образі Небесного Єрусалима. Це відбувається в контексті есхатологічних настроїв, що посилилися в першій половині XVII ст. напередодні 1666 р. Під впливом текстів Апокаліпсиса іконостас того періоду набуває вигляду стіни з трьома проходами, декорованої зображеннями коштовних каменів, подібно до опису стін Небесного Єрусалима. Водночас його оформляють за аналогією до фасаду світської будівлі та покривають позолотою, що повинно було транслювати ідею про Небесний Єрусалим як золоте місто і про його небесні палаци.

### 5.2. Образ райського саду

Концепція іконостаса як образу Небесного Єрусалима починає втрачати актуальність від 1660-х років, оскільки визначений пророцтвами рік минув, а очікуваного кінця часів не відбулося. Протягом 60–80-х років XVII ст. в Україні зявляються організувати ступінчастий підйом ярусів у напрямку до центра. Архітектурна форма іконостаса віддаляється від суворої герметичності, чіткості й лаконічності композиції, тяжіючи до вигнутих ліній, ускладнення форми. Фасад іконостаса тепер мислиться як пластична маса, утворена складною взаємодією виступів і заглиблень. Карнизи ярусів послідовно вигинаються дугами до самого верху іконостаса, де горішній карниз, який увінчує картуші та фронтон, розривається на фрагменти. Арка царських врат перетворюється на значно піднесений портал. Поверхні іконостаса покривають рослинним декором: він повністю витісняє мотиви «окуття» та інкрустації «камінням», заміщуючи їх квітковими та плодовими гірляндами.

Одночасно принципово змінюється значення колон/ півколон у архітектоніці іконостаса. Тепер вони хоча й присутні, але вже не сприймаються як колонада, що створює розмірений ритм вертикальних членувань (іл. 5.19). Це відбувається внаслідок заміщення повнотілих

стовбурів колон на ажурно прорізані, сформовані з переплетень об'ємно виконаних виноградних лоз, листя аканта і квітів. Такі колони зливаються з навколишнім різьбленим рослинним декором. У окремих випадках колони трансформуються в подобу пальм: фусти, щільно обкручені гілкою аканта, перетворюються на стовбури, а капітелі, що мають вигляд жмута з довгого листя, — на пишні крони.

Найвиразніший приклад таких колон був у головному іконостасі Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, виконаному в 1718 р. Зауважимо, що для створення ефекту ряду з пальм, що прикрашали нижню частину цього іконостаса, його колони розпочиналися від підлоги, а не, як зазвичай, від рівня намісних ікон, також над ними не було карниза (іл. 5.20). Той самий прийом був застосований і в створеному трохи пізніше іконостасі Катеринінського приділу цього собору, але в ньому, однак, капітелі колон не мали такого пишного листя, як у головному іконостасі (іл. 5.21).

На відміну від нижньої частини иконостаса (намісний ярус), яку традиційно прикрашали подібними різьбленими колонами, у верхній частині вони перестають бути обов'язковими. Наприклад, у Сорочинському іконостасі апостольські ікони тільки в центрі перемежовують напівколонами, а в крилах — розділяють уже тільки обрамленням рам і вертикальними гірляндами. Про те, що колони в новій концепції іконостаса не так важливі, як раніше, свідчить іконостас Миколаївської церкви с. Свірж, у якому вони взагалі відсутні (іл. 5.22).

Таким чином, композиція іконостаса впродовж останніх десятиліть XVII ст. все більше віддаляється від структури фасаду світської будівлі, а сам іконостас уподібнюється до покритого пишною рослинністю пагорба, в якому рослини насаджені ярусами, а біля підніжжя ростуть високі пальми.

У літературі вже давно висловлено думку, що багатство рослинної орнаментики в іконостасі XVIII ст. прямо вказує на рай. Вона належить М. Троїцькому, який аналізував символіку різьбленого декору іконостаса в дослідженні, опублікованому в 1890 р. [394]. Про те, що українські

іконостаси XVIII ст. репрезентують небесний, майбутній рай, щоправда, без посилання на різьблення, зазначається в дослідженні останніх років [373, с. 525]. Також існує точка зору, що різьблення українського іконостаса передає ідею райського квітування, репрезентуючи дерево життя [220, с. 132; 225, с. 12].

Спільною рисою висловлених думок є залишена поза увагою композиція іконостасів, тоді як декорація й архітектоніка замислювалися як єдине ціле. Тож іконостас може бути адекватно інтерпретований лише за умови залучення до аналізу всіх його складових як аспектів єдиного ансамблю. У зв'язку із цим важливо звернути увагу на «ландшафтне» трактування фасаду іконостаса. Про те, що багато орнаментований рослинним декором іконостас презентує образ раю, свідчать не тільки мотиви його різьблення, а й загальна композиція, що нагадує гору/ пагорб.

Зауважимо, що вершина іконостаса й раніше була символічним еквівалентом гори, оскільки там встановлювалося Розп'яття з предстоячими, а біля підніжжя хреста часто зображувався череп Адама, як натяк на місце подій — гору Голгофу, де, за давнім християнським переказом, Адама було поховано. Можливо, саме тому в тябловому іконостасі XVI ст. ряди ікон звужувалися догори [533, с. 261, 262], чим моделювався образ гори Голгофи.

Однак у другій половині XVII ст. тема гори в художньому образі іконостаса набуває іншого звучання. Завдяки пишному різьбленому оздобленню іконостас трансформується в гору, вкриту буйною рослинністю, і уподібнюється квітучому саду-горі.

Гора, як один із архаїчних символів, посідає особливе місце в культурі. У багатьох міфологічних системах вона виступає як варіант трансформації світового дерева, наділеного тим самим сенсом образу світу і моделі всесвіту. Водночас образ світової гори та світового дерева могли поєднуватися, і тоді дерево знаходилося на горі або гора була вкрита лісом або садом [392, с. 307].

Міфологема гори відображена в найдавнішій традиції шанування священних гір, вершини яких осмислювалися як місця перебування богів. Тема «Святої гори» має надзвичайне значення і в християнській традиції, отримавши втілення в найрізноманітніших формах: літературі, мистецтві та ієротопічній творчості [334]. Водночас багато церковних письменників розвивали в своїх творах тему «Святої гори» як саду Едему. Ще Єфрем Сирин (IV ст.) у трактаті «Про рай» беззаперечно пов'язує рай із горою. Згідно з ним, Едем знаходився на вершині світової гори, увінчуючи світ, і води потопу досягли лише «п'яти» (підніжжя) земного раю. Підтримує його Никита Стифат (XI ст.), проголошуючи, що Господь зробив сад у Едемі «таким, що підноситься над усією землею для насолоди Адама» [365, с. 50, 214].

Грецькі отці Церкви описували гори як острови на суші та природні сади Едему. І сад, і гора, і особливо сад на горі являли собою природне вкраплення іншого, вищого або горішнього світу. Райський сад на горі був ідеальним поєднанням відокремленого самою природою замкнутого сакрального простору із чітко визначеною вертикаллю і відкритістю космосу і небесам [490, с. 171].

Однак не тільки рай земний, а й рай небесний як Царство Боже мислився в образі гори. Про це промовляють старозавітні пророцтва, зокрема Ісаї: «Ходіть та зберімось на гору Господню, до дому Бога Якового» (Іс. 2:3). Біблійні пророцтва знаходять продовження в Одкровенні Йоана Богослова, де Небесний Єрусалим може бути інтерпретований як чотиригранна піраміда, втілюючи собою образ гори. Алюзії на рай небесний у образі квітучого саду на горі виникають і завдяки тому, що Небесний Єрусалим містично наділений найсуттєвішими рисами початкового Едему, такими, як «річка води життя», що об'єднує в собі чотири райських ріки [365, с. 64], і древо життя, «що дванадцять разів приносить плоди, і дає на кожен місяць плід свій» (Одкр. 22:2).

Уявлення про рай як про гору, поступово розвиваючись у травелогах і візіонерській літературі, складалися в систему образів, подібних у православній, латинській, а пізніше й протестантській традиції. Характерною рисою таких описів була згадка про рай як про високе місце, осяяне світлом. Наприклад, німецький хроніст Ґотфрід із Вітербо (XII ст.) у творі «Пантеон» наводить розповідь про сотню ченців, які після тривалих морських мандрів побачили рай — духмяну золоту гору, прикрашену зображенням Богоматері з немовлям. У середньовічній пам'ятці російської писемності «Послання новгородського архієпископа Василія Каліка до Владики тверського Феодора» (XIV ст.) описується подорож новгородських мореплавців, «які нібито досягли меж раю у вигляді високих гір, осяяних небесним світлом і теж прикрашених іконічно (як і в Ґотфріда з Вітербо), на цей раз «деісусом», що був написаний «лазорем дивовижним» [365, с. 115].

Про те, що образ раю-гори був добре відомий в українському богослов'ї XVII ст. і використовувався в проповідях, свідчить, наприклад, опис раю у Йоаникія Ґалятовського, який у творі «Наука албо способ зложеня казаня» (1659) наче побіжно згадує, що це «висока гора небесна». Як вказує Наталя Яковенко, у збірнику проповідей «Небо нове» Ґалятовський також наводить переказ із Magnum speculum exemplorum, у якому йдеться про «навернення «єдного татарина», який, упавши в гарячку, утік голим «на пустыню» й блукав по ній три ночі, аж зауважив «на горе велику светлость», а піднявшись на гору, побачив на золотому троні Христа як царя і Матір Божу як царицю, оточених слугами, чиї обличчя «яко звезды полисковалися» [465, с. 329].

Отже, рай-гора — тема, поширена й у проповідницьких промовах, і в різних переказах. Однак із літературних джерел, що описують візії раю, не завжди зрозуміло, про який саме рай ідеться. Подібно до образу Святого Града Єрусалима, що поєднував як риси реального міста-святині, так і божественне видіння Божого Града на небесах, зливаючись в одне ціле в

релігійній свідомості [572], у християнській традиції образ раю поєднував риси чуттєвого земного раю і раю уявного, небесного.

Від початку XVI і до кінця XVII ст. католицькі та протестантські теологи наполегливо дискутували про «історичність» земного раю і розрізнення уявлень про небесний і земний рай, які у «візіонерських текстах… постійно змішувалися» [465, с. 328].

В українській полемічній літературі дискусія про проблему розрізнення небесного і земного раю фіксується наприкінці 1620-х років у текстах Мелетія Смотрицького (1629) і Сильвестра Косова (1635) [465, с. 328]. І хоча українські церковні письменники, висловлюючись на зазначену тему, наполягали на розмежуванні цих понять, залишається незрозумілим, який саме рай — небесний чи земний — мали на увазі ті, хто створював концепт пишного рослинного опорядження іконостаса.

Відповідь на це питання свого часу запропонував М. Троїцький, який вважав, що в іконостасі з'єднується рай земний із раєм небесним, а місцем їх розмежування є космітіс — брус, який розмежовує нижній (намісний) і верхні яруси іконостаса. Водночас поділ іконостаса на яруси відповідає поділу неба на сфери, а в цілому така структура відтворює союз земного світу з небесним [394, с. 95, 96]. Символіка вівтаря і іконостаса свідчить на користь цієї інтерпретації, але її можна уточнити. Для цього розглянемо іконографічні особливості в оформленні іконостаса та живопису ікон.

Про те, що український іконостас XVIII ст., принаймні у верхній його частині, втілював образ раю небесного свідчать різьблені зображення хмар у обрамленні ікон пророків, які було встановлено в іконостасі Троїцької церкви Жовкви (іл. 5.23). Про небесність раю свідчать також ікони апостолів, які того часу часто зображувалися на хмарах. Показовим прикладом тут є вже згадуваний іконостас із Вознесенської церкви в с. Березна. У його центральній частині, що належить до XVIII ст., апостолів зображено на хмарах, тоді як у крилах XVII ст. вони ідуть по випаленій землі.

Підсиленням ефекту «небесності» картини, що відкривається іконостасом, стає тенденція до зображення й інших персонажів, не тільки апостолів, на хмарах. Наприклад, у намісному ярусі на хмарах зображуються фігури Богоматері та Спасителя (іл. 5.24, 5.25), а також зображення архангелів на дияконських дверях. Окремо слід згадати про золоте тло іконостасних ікон, яке також є вказівкою на нематеріальність зображуваного світу. Практика використання золотого тла для ікон намісного ярусу також може розглядатися як свідчення співвіднесення і цього ярусу з небом.

Водночас розміщення в цоколі деяких сюжетів, наприклад, «Гріхопадіння» (іл. 5.26) із того-таки Березнянського іконостаса, дає підстави співвідносити цю його частину із земним Едемом. Так само неможливо однозначно зарахувати до земного або небесного раю пишну екзотичну флору розписних пределл іконостасів (іл. 5.27).

Тут слід згадати про ще один елемент, який поширюється серед мотивів різьблення у XVIII ст. — зображення корон т. зв. «відкритого» типу, що зображувалася як тонкий обідок з відігнутими пелюстками. На відміну від митри або митри-корони, які поширені на царських вратах іконостасів від початку XVII ст. і які є інсигніей Христа, як Царя Небесного і Великого Архієрея, зображення відкритої корони своєю формою відсилає до уявлень про вінець (вінок) — полісемантичного символа, значення якого, серед іншого, пов’язане з темою вічного спасіння і духовних чеснот, про які йдеться апостола Павла (1-е до коринтян 9: 24-25). Суголосне цьому тлумаченню й закріплене в християнській традиції уявлення про вінець, як атрибут мучеників, що перебувають у Цастві Небесному. З’язок вінця і Рая перетворився на стійку формулу, прояв чого фіксується й в оздобленні іконостасів. Це й прикрашення вінцями царських врат — дверей в Рай, дверей, що ведуть до спасіння. Яскравим прикладом тут є царські врата з с. Новосілки Лісні на Львівщині (НМЛ), середини XVIII ст., стулки яких прикрашені чотирма великоми вінцями, розфарбованими під інкрустацію дорогоцінними каменями. Або навіть оздоблення вінцями усієї поверхні

іконостаса, як це реалізовано в іконостасі собору Різдва Богородиці в Козельці, де вінці, також прикрашені імітацією каменів, «одягнуті» на колони всіх ярусів і закріплені на рівні початку високого цоколю.

Отже, чітке розмежування небесного і земного раю на рівні космітіса навряд чи мало місце в задумі іконостаса. Тут треба взяти до уваги й те, що іконостас як образ гори міг мати й інші алюзії, пов'язані не тільки з утіленням раю, а й з духовними смислами гори. Особливе значення в цьому контексті має символіка гори як сходів на небо. Святі гори — це образи духовного сходження як процесу християнського шляху до Бога, що відбилося в іконографії ліствиці Йоана Синайського [33]. Крім того, ідея гори як сходів на небо стала символом чернечого подвигу, втілившись у традиції влаштування монастирів на горах, найвідомішими прикладами яких є грецький Афон і монастирі Метеори, а в Україні — Києво-Печерська лавра.

Те, що смисли гори, раю і саду поєднувалися, нашаровуючись один на одного, і в усій цій символіці не було визначених меж, цілком наочно розкриває вислів ченця XV ст. Афанасія Метеорського, який наводить італійська дослідниця Вероніка Делла Дора. Цитата закінчується фразою: «Це як сад на даху, високо піднятий до небес, у якому дерева, кущі, квіти — все приємне очам — іншими словами, справжній рай» [490, с. 170]. Під цим враженням Афанасій і заснував на горі Метеора монастир, який він назвав Преображенським на честь Преображення, що відбулося на горі.

Узагальнюючи викладене, зазначимо, що всі описані алюзії належать до сфери метафоричних смислів, які цілком могли змішуватися, і ця їхня двоїстість відбивалася в художньому втіленні іконостаса як образу раю.

# ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

1. Архітектурна рама іконостаса першої-половини — середини XVII ст. розвивається як спроба втілити в матеріальній формі одне з двох уявлень про Царство Небесне: представити його в образі Небесного Єрусалима. Реалізація цього задуму в створенні художнього образу іконостаса відбувається в контексті есхатологічних настроїв, що посилилися в першій половині XVII ст. напередодні 1666 р. Під впливом текстів Апокаліпсиса іконостас того періоду набуває вигляду стіни з трьома проходами, декорованої зображеннями коштовних каменів, подібно до опису стін Небесного Єрусалима. Водночас його оформляють за аналогією до фасаду світської будівлі та покривають позолотою, що повинно було транслювати ідею про Небесний Єрусалим як золоте місто і про його небесні палаци.

2. Послідовне підвищення ярусів в центральній частині іконостасів другої половини XVII — першої половини XVIII ст., завдяки чому формувався трикутний силует їх завершення, запроваджується з метою надати іконостасам вигляду гори. Формування такої загальної композиції одночасно з багатим оздобленням скульптурно вирізаним рослинним декором дозволяло представити іконостас як образ квітучого саду на горі, що відображало поширене в християнській екзегетиці уявлення про рай. Водночас образ іконостаса як раю на горі створював символічні паралелі до ідеї гори, як духовного сходження у християнському шляху до Бога. Усі описані алюзії належать до сфери метафоричних смислів, які цілком могли змішуватися, і ця їх двоїстість відображалася в художньому втіленні іконостаса другої половини XVII — першої половини XVIII ст., як образу раю.

# ВИСНОВКИ

Проведене дослідження етапів трансформації символічної програми архітектурної композиції та пластичного опорядження українського іконостаса XVII–XVIII ст., дало підстави сформулювати теоретичні положення, що розкривають функціонування його архітектурно-різьбярської конструкції як об’єкта візуального богослов’я.

1. Аналіз досліджень українського іконостаса XVII–XVIII ст. виявив, що його архітектурно-пластична складова дотепер не була предметом ґрунтовного вивчення, а символічна програма різьбленого опорядження належить до найменш вивчених його аспектів. У літературі усталилася думка про суто декоративний характер орнаментального оздоблення іконостасів, відповідно до якої процес формування і трансформації архітектурної композиції та пластичного оформлення іконостаса пов’язується з впливами мистецьких стилів, а основним методом дослідження є стилістичний аналіз.

Обґрунтовано доцільність вивчення архітектурно-пластичної складової іконостаса XVII–XVIII ст. як архітектурної рами, подібної своїми функціями до рами візуального образу. Аргументами для цього є формальний устрій і символічний задум іконостаса. Як матеріальна конструкція він має всі зовнішні ознаки багатоскладової рами, оскільки організований як система обрамлень, об’єднаних у єдиний ансамбль загальним композиційним задумом. Подібними є символічні смисли архітектурно-декоративної рами іконостаса та рами творів мистецтва: і перша, і друга відділяють зображення від навколишнього простору, є матеріальною межею між реальним простором і художнім простором зображення. Збігаються також метафоричні смисли картинної рами й архітектурної рами іконостаса (оскільки вони розуміються як вікно), однак у випадку обрамлення картини — це вікно в умовний світ художнього твору, у випадку обрамлення ікони, згідно з богословським тлумаченням —

вікно у світ горній. Це доводить, що реконструкцію символічної програми різьбленого опорядження і семантики загального композиційного задуму іконостасу слід здійснювати, ґрунтуючись на аналізі його архітектурної основи як змістовної рами, історико-культурна семантика якої є контекстом семантики сюжетів облямованих нею іконних зображень.

2. Архітектурно-пластична рама українського іконостаса виникла і розвивалася як богословський проект, тому багато аспектів її декоративно-пластичного рішення неможливо пояснити окремо від символічного задуму іконостаса.

Ідея іконостаса-рами, що виникла з ренесансної концепції обрамлення релігійного образу, в Україні розвивалася на ґрунті грецької (візантійської) традиції, яка дала українському іконостасу обрамлення у вигляді аркатури. Крім того, принцип орнаментації грецьких іконостасів позначився на поширенні в Україні ідеї багатої орнаментації нових форм архітектурного іконостаса.

Формування іконостаса як багатоскладової рами свідчить, що форми обрамлень проєктувалися в ньому як необхідна вказівка для правильного порядку прочитання його богословської програми. Подібно до заголовків тексту, обрамлення структурувало зміст іконостаса і встановлювало в процесі осмислення додаткові смислові зв’язки між його елементами. Підстави для такого висновку вбачаємо у формі обрамлень деісусно-апостольського ярусу та його центральної ікони, а також проходів до вівтаря. Символіка аркових конструкцій у візантійській традиції пов’язана з уявленнями про Небесний Єрусалим. В українському іконостасі XVII в. створений аркатурою обрамлень ікон деісусно-апостольського ярусу візуальний образ стіни Небесного Града мав есхатологічний сенс.

У цілому зміст послання набував граничної визначеності: воно безпосередньо співвідносилося з ідеєю Спасіння і явлення Небесного Єрусалима. Водночас, акцентуючи есхатологічний зміст апостольського ярусу, обрамлення аркатурою слугувало своєрідним маркером, який

вказував на наявність цього ярусу в багаторівневій структурі іконостаса XVII ст. Оформлення такими самими півциркульними арками проходів до вівтаря встановлювало смислові паралелі між деісусно-апостольським ярусом і його центральною іконою, яка репрезентує есхатологічний образ Христа-Судді, та вівтарем — символічним Царством Небесним, Небесним Єрусалимом. Такі смислові зв'язки формувалися в українському іконостасі вже в XVIII ст., коли напівциркульну форму арки витісняє трилопатева, що обрамлювала центральний вхід у вівтар і центральну ікону деісусно-апостольського ярусу.

Форма обрамлення інших ікон була елементом упорядкування і ключем до розуміння системи розміщення образів. Розміщення ікон на поверхнях різної конфігурації, утворених вигинами карнизів, а також введення додаткових ярусів зображень — усе це разом ускладнювало сприйняття іконографічної програми в цілому та ідентифікацію сюжетів зокрема. Відтак варіації форм ікон мали додаткову функцію маркера, який дозволяв виокремити й розпізнати серед нагромадження вигнутих карнизів на пишно декорованому фасаді іконостаса сюжети однієї тематики: апостолів, празники, страсний цикл і т. ін. Водночас це розчленування колись єдиної іконографічної програми на складові переносило увагу із цілого на його елементи (яруси), семантику кожного з яких тепер необхідно було осмислювати відокремлено і послідовно. Наступним етапом стала поява різних форм ікон у межах одного сюжетного циклу (ярусу), що додатково наголошувало на важливості окремого сюжету і його сенсу. Унаслідок такої трансформації іконостас почали сприймати як текст, що його неможливо охопити одним поглядом, але необхідно читати від ікони до ікони.

Зміщення уваги в сприйнятті іконостаса із загального (іконографічна програма в цілому) на сюжети окремих ікон свідчить про зміни в розумінні іконної стіни, що розмежовує вівтар і наос. Введення різних форм ікон було результатом глибинного процесу переосмислення іконостаса, яке

відбувалося у XVII–XVIII ст. і зрештою привело до зміни його назви із середньовічного «деісус» на характерну для Нового часу — «іконостас», у якому акцент перенесено на окрему ікону.

3. Розвиток іконостаса як системи обрамлень відбувався одночасно з формуванням пластичного оздоблення рам. Основне його ядро становили рослинні мотиви. Отже, програмний склад декору іконостаса XVII–XVIII ст. формувався з урахуванням символіки флоральної орнаментики, яка слугувала інструментом дидактики. Формування композицій з орнаментальних мотивів і структурна організація декоративної програми іконостаса в цілому спиралися на риторичні прийоми. Пластичне оформлення виконувало в іконостасі функцію коментаря до основної теми, визначеної сюжетами ікон, що уподібнює обрамлення до вербальної проповіді, оформленої візуально на тотожній риторичній основі. Встановлено, що символічна програма орнаментації іконостасів ґрунтувалася на двох головних темах: христологічній і марійній. Христологічна тема домінувала в символіці рослинного декору впродовж першої половини XVII ст., але до кінця століття вона поступово відступає на другий план. У XVIII ст. рослинна орнаментика з христологічною символікою, разом із головним його мотивом — виноградною лозою, у програмах декору іконостасів практично зникає і заміщується мотивами з марійною символікою.

Окрім рослинних мотивів, програма іконостасного опорядження доповнюється зооморфними мотивами, які локалізуються тільки на царських вратах. Джерелом запозичення зооморфних зображень в українському іконостасі слугували афонські іконостаси. Вони були сприйняті як зразки програмного репертуару оздоблення, використання яких створювало стійку алюзію до грецького першоджерела. Водночас відсутність прямого копіювання композицій свідчить про те, що зразком для наслідування стала ідея трансляції через цю групу образів необхідного послання. Перенесений з Афону репертуар зооморфних образів став базою

для створення самостійних композиційних побудов. Амбівалентність значень деяких зооморфних зображень у різьбленому декорі царських врат XVII–XVIII ст. вказує, що вони не можуть розглядатися як окремі орнаментальні елементи, а є частиною композиційної схеми Світового дерева, образ якого реалізувався в оформленні стулок. Модель Світового дерева на царських вратах з'являється не в результаті стихійного впливу фольклорних традицій, її запозичено зі сфери міфопоетичної свідомості для розробки на її основі композиційної формули, в якій Світове дерево з інтегрованими в його структуру іконами «Благовіщення» і євангелістів репрезентувало образ справжньої картини світу, оновленого після Хресної Жертви Спасителя.

4. Крім зооморфних мотивів і зображень птахів, які в українському іконостасі традиційно розглядалися як маргінальні, схожу характеристику мали й інші подібні елементи. Дослідження показало, що геральдичні орли, герби ктиторів, зображення путто і різноманітних посудин, уміщені в іконостасі, набували або нового змісту, співвідносячись із семантикою іконостаса, або додаткового сенсу, важливого тільки в контексті іконостаса.

Двоголові та одноголові орли в українському іконостасі були христологічним символом. Зображення двоголового орла з'являється там під впливом поширення цього символу в іконостасах Балкан. Семантика орлів може бути описана як молитовне звернення до Бога про порятунок і патронат. Христологічні смисли двоголового орла, вкорінені в Україні, до кінця XVIII ст. затіняються семантикою такого орла як державного герба Російської імперії.

Мотив посудини не входив до кола традиційного репертуару орнаментики українського іконостаса, тож при появі в програмі різьбленого оздоблення привертав до себе більше уваги, ніж звична рослинна декорація. З огляду на це, пов'язані з посудинами смисли набували в символічній програмі іконостасів провідного значення, перетворюючи мотив на потужний інструмент візуальної проповіді. Водночас, оскільки

мотив посудини не був традиційним, він уводився в декорацію іконостасів лише за необхідності, для візуалізації важливих на той момент богословських ідей і легко вилучався з програми іконостаса, коли актуальність цих ідей вичерпувалася.

Причиною появи на царських вратах українських іконостасів наприкінці XVII ст. композицій із потирами були не тільки богословські аргументи, а й церковно-політична ситуація. Окрім очевидних смислів потирів із виноградними лозами як євхаристичного та христологічного символу, що зосереджував увагу на містичному характері пересуществлення та важливості його звершення, і які, одночасно, вказували на вівтар як на місце, де відбувається пересуществлення Святих Дарів, потири мали й додатковий рівень смислу. Необхідність у розміщенні потирів на вратах була відповіддю Української церкви Московському патріархату, під юрисдикцією якого вона вже перебувала, на тиск у питанні про момент пересуществлення, навколо якого тоді точилися дискусії в Москві. Розміщення на стулках царських врат саме в той період зображень великих й добре помітних потирів набувало значення візуального маніфесту, що мав свідчити про вірність Української церкви грецькому вченню, а відтак бути знаком підтримки московського патріарха Йоакима в євхаристичній полеміці. Зображення інших посудин у іконостасі, залежно від композицій, могли бути символами Христа, Богоматері або символом раю.

Герби ктиторів у іконостасі були вилучені з кола зображень, призначених для поклоніння. Однак як знак, пов’язаний із людиною і його сім’єю, герб набував значення, аналогічного портрету ктитора із його меморіальною функцією. Герб безпосередньо уособлював ктитора, що стоїть перед Небесними Дверима. Розміщуючи свої емблеми в цоколі іконостасів, ктитори та їхні сім’ї посідали окремі, візуально розмежовані місця в упорядковано структурованій моделі Церкви, втіленій в іконостасі

й, отже, містичним чином брали участь у спасительному акті молитовного предстояння у Божественній літургії, сподіваючись на спасіння душі.

Скульптури, які традиційно розглядаються як зображення путто, насправді були зображеннями ангелів, які в українському іконостасі XVII–XVIII ст. хоча й не належали до іконографічної програми (не були молитовними образами), однак становили важливу частину загального символічного задуму. Їхній зміст складався з декількох шарів значень, які взаємодіяли й зчитувалися залежно від композицій і місця, відведеного для них у структурі іконостаса. Зображення ангельських сил у іконостасі XVII–XVIII ст. зберігали свій давній сенс, вказуючи на вівтар як Святая Святих храму і охороняючи цей сакральний простір від опоганення. Одночасно наявність таких зображень у іконостасі була демонстрацією літургійного служіння ангелів, наголошувалося також, що вони є небесною славою божественного явлення.

5. Реконструкція полісемантичної структури архітектурно-декоративної рами іконостаса виявила функціонування цієї структури як об’єкта візуального богослов’я. Як такий, український іконостас транслював дві основні концепції, що формували його художній образ упродовж XVII–XVIII ст. Це були два різні уявлення про образ Царства Небесного: як есхатологічного Небесного Єрусалима і як райського саду. У контексті есхатологічних очікувань, що актуалізувалися в першій половині XVII ст. напередодні очікуваного 1666 р., відбувається трансформація архітектурно-декоративної рами іконостаса, яка в загальній композиції та елементах оформлення співвідноситься з описами Небесного Града в Одкровенні Йоана Богослова. Утілення концепції іконостаса як райського саду розпочинається з 1660-х років і відбувається через насичення його скульптурно виконаним рослинним декором і перетворенням загальної композиції на подобу гори / пагорба. Ці зміни відображали уявлення про рай як про гору, що на її вершині розміщено квітучий сад.

# СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ


1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 480 с.
2. Айналов Д., Редин Е. Древние памятники искусства Киева. Киево-Софийский собор: Исследование древней мозаической и фресковой живописи. Санкт-Петербург, 1899. 62 с.
3. Александрович В. С. Хронологія іконостаса Успенської церкви у Львові. *Українське барокко та європейський контекст*. Київ: Наукова думка, 1991. С. 141–148.
4. Александрович В. С. Іконостас П’ятницької церкви у Львові. *Львів: історичні нариси*. Львів: Ін-т українознав. ім. І. Крип’якевича, 1996. С. 103–144.
5. Александрович В. С. Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. Скульптура. *Історія української культури*. У 5 т. Київ: Наукова думка, 2003. Т. 3. С. 833–925.
6. Александрович В. С. Нововіднайдені джерельні матеріали до історії дерев’яного церковного будівництва другої половини XVII століття. *Записки НТШ. Праці Комісії архітектури та містобудування*. Т. 249. Львів, 2005. С. 535–560.
7. Александрович В. С. Скульптура. *Історія українського мистецтва*. У 5 т. Т. 3.: Мистецтво другої половини XVI–XVIII ст. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. С. 71–98; С. 377–424.
8. Альбом выставки XII археологического съезда в Харькове / под ред. Е. К. Редина. Москва: тип. Н. И. Гроссман, Г. А. Вендельштейн, 1903. 25 с., 56 л. ил.
9. Антонин, иеродьякон. Киево-Подольская Успенская соборная церковь. Историко-статистическое исследование студента 4-го курса Киевской Духовной Академии. Киев: тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1891. 113 с.

10. Антонов В. Г. Киево-Кирилловская Троицкая церковь. *Труды Третьего Археологического съезда в Киеве*. Киев: тип. университета Св. Владимира, 1878. Т. 2. Прил. С. 1–12.
11. Антонович Д. Українська скульптура. *Українська культура*: лекції за ред. Д. Антоновича /упоряд. С. Ульяновська. Київ: Либідь, 1993. С. 274–306.
12. Апокрифи і легенди з українських рукописів / зібрав, упорядкував і пояснив І. Франко. Львів: Наук. Т-во ім. Шевченка, 1906. Т4. Апокріфи есхатологічні. 524 с.
13. Арандаренко Н. Записки о Полтавской губернии, составленные в 1846 г. В 3-х частях. Ч. 3: Описание городов, местечек и селений. Полтава: Тип. Губернского правл., 1852. 434 с.
14. Арсеньев Ю. В. Геральдика. Лекции, читанные в Московском Археологическом институте в 1907–1908 годах. Москва: Терра, 2001. 384 с.
15. Архив Юго-Западной России. Ч. 1. Т. 5.: Акты, относящиеся к делу о подчинении Киевской митрополии Московскому патриархату (1620–1694 гг.). Киев: Губернская тип., 1873. 671 с.
16. Архив Юго-Западной России. Т. 11: [Акты, относящиеся к истории Львовского Ставропигиального братства]. Ч. 1. Киев: тип. Н. Т. Корчак-Новицкого, 1904. 772 с.
17. Бакович О. Композиційне вирішення іконостасів другої половини XVIII ст. церков Різдва Пресвятої Богородиці с. Новосілка (Підгаєцький р-н) та св. Миколая с. Кальне (Козівський р-н) Тернопільської області. *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 9. С. 233–240.
18. Бакович О. П. Іконостаси та вівтарі церков Західного Поділля другої половини XVIII ст. (національні традиції та західноєвропейські

впливи). Дисертація канд. мистецтвознавства: 17.00.05, Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2014. 180 с.

19. Бакович О. П. Іконостас церкви Введення в храм Пресвятої Богородиці с. Рекшин Бережанського р-ну Тернопільської обл.: художни та композиційні особливості. *Народознавчі зошити.* 2018. № 3 (141). С. 651–655.
20. Баталов А. Л. Моделирование сакрального пространства в позднесредневековой Руси: аспекты архитектурной программы. *Иеротопия: Исследование сакральных пространств*: Материалы международного симпозиума. Москва: Радуница, 2004. С. 156–159.
21. Батіг М. Йов Кондзелевич і Богородчанський іконостас. Львів: [s. n.], 1957. 64 с.
22. Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствознание [пер. с англ.]. *Вопросы искусствознания*. Москва, 1996. № IX, (2/96). С. 521–559.
23. Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1981. 256 с.
24. Белова О. В. Аспид. *Православная энциклопедия*. Том III. Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2001. С. 616.
25. Берлинский М. Краткое описание г. Киева. Санкт-Петербург: тип. департамента народного просвещения, 1820. 204 с.
26. Бернацкий М. Споры о времени преложения Даров и др. вопросы богословско-литургического характера в российском богословии XVII в. *Православное учение о церковных таинствах*: материалы V международной богословской конференции РПЦ. Москва, 2009. Т. 2. С. 239–252.
27. Бєлікова Г. Ікона «Собор преподобних печерських». *Пам'ятки України: історія та культура:* наук. часопис. 2007. № 1. С. 69–75.
28. Библейские комментарии отцов Церкви и других авторов I–VIII веков. Ветхий Завет. Т. 1: Книга Бытия 1–11 / пер. с англ., греч., лат., сир., под

ред. Эндрю Лаута в сотрудничестве с Марко Конти / Русское издание под ред. К. К. Гаврилкина. Тверь: Герменевтика, 2004. 304 с.

29. Білецький П. О. Коли будувалася Преображенська церква в Сорочинцях. *Українська академія мистецтва*: дослід. та наук.-метод. пр. Київ: УАМ, 1999. Вип. 7. С. 49–54.
30. Бондарко Н. А. Сад, рай, текст: аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья. *Образ рая: от мифа к утопии*. Вып. 31. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 11–30.
31. Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. Москва: Наука, 1979. 320 с.
32. Будилович А. С. Древняя св. Николая церковь в г. Замостье и находящийся в ней иконостас. *Памятники русской старины в Западных губерниях*, издаваемые с Высочайшего соизволения П. Н. Батюшковым. Санкт-Петербург: тип. Т-ва «Общественная польза», 1885. Вып. VII: Холмская Русь. С. 259–263.
33. Бузыкина Ю. Н. Святая гора Синай и монастырь Св. Екатерины: образы духовного восхождения и священного пространства в иконографии Лествицы. *Святые горы в иеротопии и иконографии христианского мира* / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Феория, 2017. С. 100–102.
34. Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции. *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика* / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 621–650.
35. Буренкова Е. В. Азовская икона Божьей Матери. *Православная энциклопедия*. Том I. Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000. С. 337.
36. Бычков В. В. Образ как категория византийской эстетики. *Византийский временник*. Москва: Наука, 1973. Т. 34. С. 151–168.

37. Васильева Т. М. Traditio legis и иконография алтарной преграды Св. Софии Константинопольской. *Восточнохристианский храм. Литургия и искусство* / ред.-сост. А. М. Лидов. Санкт-Петербург, 1994. С. 132–141.
38. Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого. Москва: Северный Паломник, 2006. 415 с.
39. Вечерський В. В. Пошукаймо дослідників? *Пам'ятки України: історія та культура:* наук. часопис. 1990. № 3. С. 20–21.
40. Вечерський В. В. Українська дерев'яна архітектура. Київ: Балтія-Друк, 2001. 120 с.
41. Вечерський В. В. Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України. Київ: НДІТІАМ, 2002. 592 с.
42. Вечерський В. В. Мистецтво середини XVII – середини XVIII ст. Образотворче мистецтво: Архітектура. *Історія українського мистецтва*. У 5 т. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3. С. 280–376.
43. Виклад о Церкві святій [Софонович, Феодосій, ієромонах] / упоряд. Ю. Мицик. Київ: КМ Академія, 2002. 111 с.
44. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. Москва: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
45. Віроцький В. Д. Храми Чернігова. Київ: Техніка, 1998. 206 с.
46. Віроцький В. Д., Карнабіда А. А., Киркевич В. Г. Монастирі та храми землі сіверської. Київ: Техніка, 1999. 232 с.
47. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. Т. 2. Санкт-Петербург: ЛИТА, 2001. 848 с.
48. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т. 7. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. 910 с.
49. Војводић Д., Живковић М. Деизисни чин из Пиве. Прилог проучавању иконостаса и иконописа у пивском манастиру. *Зограф*. 2014. № 38. С. 203–220.

50. Вуйцик В. Краснопущанський іконостас Василя Петрановича. *Записки НТШ. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 1998. Т. 236 (CCXXXVI). С. 408–416.
51. Вуйцик В. Скульптор Іван Щуровський. *Записки НТШ. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 1998. Т. 236 (CCXXXVI). С. 305–319.
52. Высоцкая Н. Ф. Пластыка Беларусі XII–XVIII стагоддзяў: альбом. Мінск: Беларусь, 1983. 231 с.
53. Геврик Т. Втрачені архітектурні пам'ятки Києва. *Б-ка журналу «Пам'ятки України». Сер. І. Українське відродження: історія й сучасність*. Нью-Йорк–Київ, 1992. №1. 64 с.
54. Гелитович М. Ікони молитовного ряду українських іконостасів XV–XVI ст. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. пр. Київ: Спалах, 2000. Вип. 1. 1999. С. 57–69.
55. Гелитович М. Іконостас 1653 р. церкви Івана Хрестителя у Дністрику Головецькому майстра Яцька з Вишні. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2009. Вип. 9. С. 167–172.
56. Гембарович М. Скульптура та різьблення. *Історія українського мистецтва*. В 6 т. Київ: УРЕ, 1968. Т. 3. С. 126–151.
57. Герій О. Орнамент на тлі й полях українських ікон XVI ст.: до проблеми становлення декоративної системи ренесансних іконостасів. *Народознавчі зошити*. Двомісячник Інституту народознавства НАНУ. Львів, 2009. № 3–4. С. 330–336.
58. Герстель Ш. Чудотворный Мандилион. Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах. *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси*. Москва: Мартис, 1996. С. 76–89.
59. Гнутова С. В., Щедрина К. А. Кийский крест, Крестный монастырь и преображение сакрального пространства в эпоху патриарха Никона. *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси* / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Индрик, 2006. С. 681–705.

60. Говденко М. М., Корнеєва В. І. Києво-Печерська лавра: варіації на тему реставрації. *З історії української реставрації*. Київ: Українознавство, 1996. С. 8–25.
61. Голованский Е., иеромонах. Киево-Златоверхо-Михайловский первоклассный монастырь и его скит Феофания. Киев: тип. В. И. Давиденко, 1878. 222 с.
62. Голод І. Дереворізьблення. Мистецтво другої половини – кінця XVIII ст. *Історія українського мистецтва*. У 5 т. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3. С. 924–930.
63. Голубець М. Українське малярство XVI–XVII ст. під покровом Ставропігії. *Збірник Львівської Ставропігії*. Львів: Друкарня Ставропігійського інституту, 1920. Т. 1. 87 с.
64. Голубець М. Начерк з історії українського мистецтва. Ч. 1. Львів: Накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1922. VIII, 262 с.
65. Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике: Литургика. Сергиев Посад, 1918. 290 с.
66. Горленко В. Старинные малороссийские портреты. *Киевская старина*. Киев: тип. Корчак-Новицкого, 1882. Т. 4. № 12. С. 602–606.
67. Горностаев Ф. Ф. Строительство графов Разумовских в Черниговщине. *Труды XIV археологического съезда в Чернигове*. Т. 2. 1908–1909. Москва: тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1911. С. 167–218.
68. Горностаев Ф. Ф. Дворцы и церкви Юга. Вып. 8. Москва: изд. Т-ва «Образование», 1914. 95 с. (Культурные сокровища России).
69. Государственная Третьяковская Галерея. Каталог. Древнерусское искусство X – начала XV века. Т. 1. Москва: Красная площадь, 1995. 272 с.
70. Грабар А. Император в византийском искусстве. Москва: Ладомир, 2000. 238 с., [20] л. ил.
71. Григория Богослова 16 слов с толкованиями Никиты Ираклийского, XIV в. *Словарь древнерусского языка XI–XIV веков*. В 10 т. / гл. ред.

Р. И. Аванесов. Москва: Русский язык, 1988. Т. 1: А – Възаконатиса. 526 с.

72. Григорович-Барський В. Г. Мандри по Святих Місцях Сходу з 1723 по 1747 рік; пер. з давньоукр. П. Білоус; за ред. М. Москаленка. Київ: Основи, 2000. 766 с.
73. Грушевський М. С. Історія української літератури. В 6 т., 9 кн. Т. 4, кн. 2. Київ: Либідь, 1994. 320 с.
74. Грушевський М. С. Історія української літератури: в 6 т., 9 кн. Т. 5. кн. 2. Київ: Либідь. 1995. 352 с.
75. Грушевський М. С. Історія української літератури. В 6 т., 9 кн. Т. 6. Київ: Обереги, 1995. 712 с.
76. Ґрешлик В. Патроциній та храмові ікони св. Великомучениці Параскеви П'ятниці церков Східної Словаччини. *Історія релігій в Україні*: наук. щорічник. 2012. Львів: Логос, 2012. С. 494–500.
77. Ґрешлик В. Патроцинії церков візантійського обряду в регіоні Карпат та їхні ікони. *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*: «Ерделівські читання» (Ужгород, 13–14 травня 2013 р.). Ужгород: Ґражда, 2013. С. 125–132.
78. Ґудзяк Б. Криза і реформа: Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії. Львів: Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії, 2000. XVI, 426 с.
79. Давыдов Б. Никольский Военный собор в Киеве (Отд. оттиск журн. «Военно-исторический вестник». 1910. № 7–8. Киев). Киев: тип. штаба Киевского военного округа, [s. a.]. 8 с.
80. Дамаскин Петр, священномученик. Творения. В 2 кн.: пер. с греч. Киев: тип. Киево-Печерской Успенской лавры. 1905. 342 с.
81. Дегтярьов М. Г., Корнєєва В. І. Андріївська церква. Київ: Техніка, 1999. 120 с.

82. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии: пер. с англ. Э. С. Смирновой. Москва: Индрик, 2001. 160 с.
83. Димитрій (Ярема, патріарх). Іконопис Західної України XII–XV ст. Львів: Друкарські куншти, 2005. 508 с.
84. Добровольский П. М. Черниговский Елецкий Успенский первоклассный монастырь: истор. описание. Чернигов: [s. n.], 1900. 149 с.
85. Долгорукий И. М., кн. Путешествие в Киев в 1817 году. [Дневник моего путешествия в Киев 1817 года]. Москва: Имп. О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1870. 208 с.
86. Доманицкий В. Н. Отчет об археологической экскурсии в Звенигородский уезд Киевской губ. летом 1901 г. *Чтения в историческом обществе Нестора Летописца*. 1903. Кн. XVII. Вып. 3. Отдел I. С. 86–112.
87. Доценко А. В., Шевчик І. С. Чернігівський Єлецький монастир: історія і діяльність. *Чернігівські старожитності*: наук. зб. Чернігів: Видавець Лозовий В. М., 2010. С. 4–72.
88. Драґан М., Свєнціцький І., Пещанський В. Скит Манявський і Богородчанський іконостас. Львів: Печатня о. Василіян, 1926. 28 с.
89. Драґан М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 203 с.
90. Друзюк Г., Скоп Л. Дрогобицький іконописець XVIII ст. о. Василь Глібкевич. *Бойки*. 1992. № 1. С. 10–12.
91. Евсеева Л. М. Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса. *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика*. Москва: Прогресс–Традиция, 2000. С. 411–430.
92. Евсеева Л. М. Аналойные иконы и литургические ткани в создании сакрального пространства древнерусского храма. *Иеротопия. Создание*

*сакральных пространств в Византии и Древней Руси* / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Индрик, 2006. С. 638–659.

93. Евхаристия. Часть II. *Православная энциклопедия*. Том XVII. Москва: Церк.-науч. центр «Православная энциклопедия», 2008. С. 615–696.
94. Ефимов А. Н. Черниговский Елецкий монастырь Успения Пресвятыя Богородицы со времени основания и до наших дней (1060–1903). Святыни и достопримечательности обители. Чернигов, 1903. 56 с.
95. Ефимов А. Н. Черниговские кафедральные соборы: Златоверхий Спасопреображенський и Борисоглебский. Священноисторические памятники – храмы XI века, их прошлое и современное состояние. Чернигов: Губернская тип., 1910. 198 с.
96. Ефимов А. Н. Свято-Троицкий-Ильинский монастирь, ныне Троицкий архиерейский дом, его прошлое и современное состояние: 1069–1911 г. Чернигов: Тип. Губернского правления, 1911. 67 с.
97. Єлісєєва Т. Декор та іконографія царських врат кінця XVI – початку XVII ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*: матеріали II міжн. наук. конф. (Луцьк, 29 лист. – 1 груд. 1995 р.). Луцьк: Ініціал, 1995. С. 17–18.
98. Єлісєєва Т. Пам’ятки декоративного різьблення Рожищенського району XVI–XVIII століть. *Минуле і сучасне Волині та Полісся: Рожище і рожищенці в історії Волині та України*: матеріали XXIII обл. наук.-практ. іст.-краєзн. конф. Луцьк, 2007. Вип. 23. С. 212–213.
99. Єлісєєва Т. Іконографічна програма одвірок царських і дияконських врат 1696 р. з с. Городище Луцького району. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*: наук. зб. Вип. 24 (Матеріали XXIV Міжнар. наук. конф., присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2014 року). Луцьк, 2017. С. 3–15.

100. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). Москва: Искусство, 1970. 124 с.

101. Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. Москва: ЯСК, 2002. 758 с.

102. Жишкович В. І. Рококові іконостаси-вівтарі західної України: особливості образно-пластичної побудови. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2008. № 7. С. 76–83.

103. Жолтовський П. Н. Іконопис. *Історія українського мистецтва*. В 6 т. Київ: УРЕ, 1968. Т. 3. С. 193–239.

104. Жолтовський П. Н. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 326 с.

105. Жолтовський П. Н. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 179 с.

106. Журавлева И. А. Праотеческий ряд и завершение символической структуры русского высокого иконостаса. *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика*. Москва: Прогресс–Традиция, 2000. С. 490–500.

107. Закревский Н. Описание Киева. Москва: тип. В. Грачева и комп., 1868. Т. 1–2. 950 с.

108. Западалова П. В. Иконография древнерусских царских врат XVI–XVII веков. Происхождение. Типология. Символика: дис. канд. искус.: 17.00.04: защищена 01.10.15. Санкт-Петербург: [s. n.], 2015. 275 с.

109. Захарченко М. М. Киев теперь и прежде. Киев: тип. С. В. Кульженко, 1888. 290 с.

110. Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: К проблеме прочтения символа. Москва: Наука, 1997. 151,[4] с., [32] л. ил.

111. Звездина Ю. Н. Растительный декор поздних иконостасов. *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика*. Москва: Прогресс–Традиция, 2000. С. 651–669.

112. Зедльмайер Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. Санкт-Петербург: Axioma, 2000. 276 с.

113. Зема В. Есхатологічні мотиви в проповідях на м'ясопуст (XVI – перша половина XVII ст.). *Соціум: альманах соціальної історії*. Київ, 2004. Вип. 4. С. 199–213.

114. Зілінко Р. Іконостас церкви Св. Івана Богослова в Суховолі (із збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького та приватної колекції о. Ростислава Гладяка). Львів, 2009. 167 с.

115. Зілінко Р. Додатковий ряд Жовківського іконостаса (1697–1699 рр.) Івана Рутковича: особливості богословсько-символічного та образно-тематичного змісту додаткового ряду в галицьких іконостасах XVII ст. *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. Львів, 2010. № 7 (12). С. 155–169.

116. Иванов В. В., Топоров В. Н. Орел. *Мифы народов мира*: энциклопедия. В 2 т. Москва: Сов. Энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 258–260.

117. Иеротопия огня и света / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Феория, 2013. 558 с.

118. Иконы XIII–XVI веков в собрании Музея имени Андрея Рублева: альбом / Центральный Музей древнерус. культуры и искусства им. Андрея Рублева; ред.-сост. Л. М. Евсеева. Москва: Северный паломник, 2007. 620 с.

119. Истомин М. П. Отчет о поездке в Межигорье и Киевское Полесье. *Чтения в историческом обществе Нестора Летописца*. Киев: тип. Р. К. Лубковского, 1903. Кн. 17, отд. 1, вып. 1. С. 18–24.

120. Івакін Г., Іоаннісян О. Мурована архітектура. *Історія українського мистецтва*. У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2010. Т. 2: Мистецтво середніх віків. С. 457–524.

121. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський : альбом-каталог. Львів : [s. n.], 2005. 512 с. : іл.

122. Ісаєвич Я. Д. Найдавніший історичний опис Львова. *Жовтень.* 1980. № 10. С. 104–114.

123. Ісаєвич Я. Д. «Альтана посеред раю»: Львів у 1582–1602 рр. *Львів: історичні нариси*. Львів: Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича, 1996. С. 29–44.

124. Ісаєвич Я. Д. Братства та їхні школи. Шкільництво уніатів. *Історія української культури*. Київ: Наукова думка, 2001. Т. 2. С. 549–563.

125. Ісаєвич Я. Д. Києво-Могилянський колегіум. *Історія української культури*. Київ: Наукова думка, 2001. Т. 2. С. 564–574.

126. Ісаєвич Я. Д. Українське суспільство доби Бароко. *Українське Бароко* : зб. наук. пр. У 2 т. Т. 1. Харків: Акта, 2004. С. 49–81.

127. Ісіченко (Ігор, архієпископ). Церковне життя України епохи Бароко. *Українське Бароко* : зб. наук. пр. У 2 т. Т. 1. Харків: Акта, 2004. С. 83–174.

128. Ісіченко (Ігор, архієпископ). Духовні виміри богословського тексту: літературознавчі дослідження. Харків: Акта, 2016. 592 с.

129. Історія православної церкви в Україні: зб. наук. пр. / Інститут філософії НАН України. Київ: Четверта хвиля, 1997. 292 с.

130. Історія українського мистецтва. У 5 т. Т. 3. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011.

131. Калужняцкий Э. И. Игумена Нафанаила «Книга о вере», ее источники и значение в истории южнорусской полемической литературы. *ЧОИДР*. 1886. Кн. IV. Отд. II. С. 1–36.

132. Канон Божией Матери св. Иосифа Песнописца. Песнь 7, тропарь 1. *Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках*. Кн. 3. Санкт-Петербург: Синодальная типография, 1856. 132 с.

133. Каргер М. К. Древний Киев. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 2. 661 с.

134. Картины церковной жизни Черниговской епархии из 9-вековой её истории. Киев: тип. С. В. Кульженко, 1911. 10, 207 с.

135. Каталог выставки XIV археологического съезда в Чернигове / под ред. П. М. Добровольского. Чернигов: тип. губ. правления, 1908. 180, 8 с.

136. Каталог выставки XII археологического съезда в г. Харьков. Отдел церковных древностей / под ред. Е. К. Редина. Харьков: тип. губерн. правления, 1902. 162, 28 с.

137. Катсон Н. Л. Симфония священства и царства. Неовизантийская алтарная преграда в духовной культуре Российской империи. *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика*. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 689–706.

138. Київ: провідник / за ред. Ф. Ернста. Київ: Н.К.О. У.С.Р.Р. Всеукраїнська Академія Наук, 1930. 800 с.

139. Києво-Печерська лавра – пам’ятка історії та культури України: моногр. / ред.-упорядник Ю. О. Іванченко. Київ: НКПІКЗ, 2006. 426 с.

140. Кирпичников А. И. Деисус на Востоке и на Западе и его литературные параллели. *Журнал Министерства народного просвещения. Санкт-Петербург*, 1893. Ноябрь. Ч. CCXC. С. 1–26 (див. у 2-й пагінації).

141. Киселева М. С. Интеллектуальный выбор России второй половины XVII – начала XVIII века: от древнерусской книжности к европейской учености. Москва: Прогресс-Традиция, 2011. 472 с.

142. Кислова Е. И. Мать в эпоху дочери: Екатерина I в церковных панегириках времен Елизаветы Петровны. *Вестник ПСТГУ, Серия “Филология”*. Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2014. Вып. 3 (38). С. 36–50.

143. Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник: Историч. и иконографич. очерк. Т. 1. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Санкт-Петербург: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1905. [2], 97 с., 143 л. ил.

144. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Санкт-Петербург: Тип. Имп. Академии наук, 1914. Т 1: 387 с.; 1915. Т. 2. Ч. 1, 2: 472 с.

145. Кондратюк А. Ю. Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: досвід каталогізації. *Могилянські читання 2006 року*: зб. наук. пр. Ч. 2 / Нац. Києво-Печерський іст.-культ. заповідник. Київ: Фенікс, 2007. С. 81–91.

146. Коренюк Ю. Успенський собор Києво-Печерської Лаври: тези до історії художнього ансамблю, стародавньої та новітньої. *Українська художня культура: пам'яткоохоронні проблеми*: зб. наук. пр. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2011. С. 104–193.

147. Косенко Н., Шепітько Н. Іконостас Спасо-Преображенського собору Мгарського монастиря. *З історії української реставрації*. Київ: Українознавство, 1996. С. 97–100.

148. Косенко Н. В., Кушлик О. М. Іконостас Спасо-Преображенського собору Мгарського монастиря: дослідження, проектування, відтворення. *Проблеми збереження, консервації та реставрації музейних пам'яток*. Київ, 1999. С. 108–110.

149. Косів Р. Структура та іконографія іконостасів стилістики майстрів з Риботич 1680–1740-х. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вип. 32. С. 30–141.

150. Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670 – 1760-х років. Львів: Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького, 2019. 528 с.

151. Кочетков И. А. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл. *Искусство древней Руси: проблемы иконографии*. Москва: НИИ теории и истории изобраз. искусств, 1994. С. 45–68.

152. Красносельцев Н. Ф. «Толковая служба» и другие сочинения, относящиеся к объяснению богослужения в Древней Руси до XVIII века (библиографический обзор). *Православный собеседник*. 1878. Ч. 2. С. 3–43.

153. Краткое историческое описание Киево-Печерской Лавры. Киев: тип. Академии Киевской при Лавре Печерской, 1795. С. [2], 140, [2], 12, [2], 8, [2], 6 с.[Самуил (Симеон Мислављский)]

154. Крвавич Д. Українська скульптура періоду рококо. *Записки НТШ. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва.* Львів, 1998. Т. 236. С. 127–154.

155. Крекотень В. Українська барокова проза. *Українське бароко* : зб. наук. пр. У 2 т. Т.1. Харків: Акта, 2004. С. 331–443.

156. Криса Б. С. Літературна творчість. *Історія української культури*. У 5 т. Т.2 : Українська культура XVI – першої половини XVII століть. Київ: Наукова думка, 2001. С. 701–721.

157. Крізь патину часу. Відроджене минуле: каталог виставки відреставрованих творів декоративно-ужиткового мистецтва з музейних колекцій України / упоряд. І. Мусатова. Київ: ННДРЦУ, 2005. 184 с.

158. Крман Д. Подорожній щоденник (Itinerarium 1708–1709). Київ: Вид. центр «Просвіта»; Вид-во ім. Олени Теліги, 1999. 160 с.

159. Кугутяк М. Історія Великого Скиту як наукова проблема. *Галичина*: наук. і культ.-просвіт. краєзн. часопис. Івано-Франківськ, 2013. Вип. 22–23. С. 455–471.

160. Кузьмин Е. М. От XVII к XVIII веку. О некоторых памятниках южно-русского искусства. *Старые годы*. 1909. Июль–Сент. С. 457–466.

161. Курилов И. А. Роменская старина: Историко-статистические и бытовые записки о г. Ромне и его обывателях от начала города до нашего времени: в 4-х частях, с прибавлением исторического и

статистического описания всех городских церквей г. Ромен, 1897 г. Ромны: тип. Б. Ционсона, 1898. 345 с.

162. Крыжановский Е. М. Киево-Кирилловский (упраздненный) монастир. *Киевские епархиальные ведомости*. 1863. № 22. С. 669–685.

163. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / пер. з нім. А. Онишко. Львів: Літопис, 2007. 752 с.

164. Лазарев В. Н. Живопись и скульптура Новгорода. *История русского искусства*: В 13 т. Т. 2. Москва: Изд-во АН СССР, 1954. С. 72–283.

165. Лазарев В. Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский. *Византийский временник*. 1967. № 52. С. 162–196.

166. Лазарев В. Н. История византийской живописи. Москва: Искусство, 1986. Т. 1. 332 с.

167. Лазаревский М. А. Методы ботанического описания и агробиологического изучения сортов винограда. *Ампелография СССР*. Т. 1. Общая ампелография. Москва: Пищепромиздат, 1946. С. 347–460.

168. Лебединцев П. Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843–1853 гг. Киев: тип. В. Давиденко, 1879. 72 с.

169. Лебединцев П. Г. Описание Киево-Софийского кафедрального собора. Киев: тип. Е. Т. Керер, 1882. 101 с.

170. Лебединцев П. Г. Киево-Михайловский Златоверхий монастырь в его прошедшем и настоящем состоянии. Киев: тип. С. В. Кульженко, 1884. 36 с.

171. Левицкий О. И. Отчет об осмотре старинных храмов в г. Полтаве и в мм. Багачке и Шишаках Миргородского уезда. *Чтения в историческом обществе Нестора Летописца*. Киев: тип. Р. К. Лубковского, 1903. Кн. XVII. Отд. V. С. 15–43.

172. Лидов А. М. Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса. *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика*. Москва: Прогресс–Традиция, 2000. С. 161–206.

173. Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2009. 352 с.

174. Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. Москва: Феория, 2014. 405 с.

175. Лидова М. А. Тема огня в иконографической программе капеллы Галлы Плацидии в Равенне. *Огонь и свет в сакральном пространстве*. Москва: Индрик, 2011. С. 254–281.

176. Лильо-Откович З. Структура іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський. *Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України*. Львів, 2006. № 1 (7). С. 17–22.

177. Литвиненко Я. Художественное воплощение программы «Всех святих» в иконостасе Всехсвятской церкви Киево-Печерской лавры. *Могилянські читання 2006 року*: зб. наук. пр. Ч. 2 / Нац. Києво-Печерський іст.-культ. заповідник. Київ: Фенікс, 2007. С. 96–101.

178. Литвиненко Я. Иконостасы церкви Спаса на Берестове в свете новых архивных находок. *Могилянські читання 2010 року*: зб. наук. пр. Київ: НКПІКЗ, 2011. С. 244–247.

179. Литвиненко Я. Іконостаси печерних церков. *Пам'ятки України: історія та культура:* наук. часопис. 2012. № 6. С. 46–57.

180. Литвиненко Я. Втрачені іконостаси лаврських церков. *Пам'ятки України: історія та культура:* наук. часопис. 2012. № 6. С. 58–75.

181. Литвинець Ю. Ікони 1739–1741 рр. з Покровської церкви с. Сулимівки. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво»*. Львів, 2002. Вип. 2. С. 148–160.

182. Лифшиц Л. И. К вопросу о реконструкции программ храмовых росписей Владимиро-Суздальской Руси XII в. *Дмитриевский собор во Владимире: к 800-летию создания* / РАН, Гос. ин-т искусствознания Министерства РФ. Москва: Модус граффити, 1997. С. 156–174.

183. Лихачев Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Ленинград: Наука, 1982. 341 с.

184. Лихачев Н. П. Некоторые старейшие типы печати византийских императоров. Москва: Синод. тип., 1911. 43 с.

185. Лобатынский С. М. Историко-статистическое описание церквей и приходов Брацлавского уезда. *Подольские епархиальные ведомости.* 1875. № 19. С. 561–570; № 20. С. 583–594; № 21. С. 614–618; № 22. С. 628–635; 1876, № 1, С. 13–17; № С. 33–41; № 3. С. 75–88; № 4. С. 99–106; № 5. С. 141–147.

186. Лобатынский С. М. Село Клебань Брацлавского уезда. Подольские епархиальные ведомости. 1890. № 52. С. 1157–1162.

187. Логвин Г. Н. Украинское искусство X–XVIII вв. Москва: Искусство, 1963. 288 с.

188. Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1965. 251 с.

189. Логвин Г. Н. По Україні: Стародавні мистецькі пам’ятки. Київ: Мистецтво; Эдицион, 1968. 462 с.

190. Логвин Г. Н. Чернигов, Новгород-Северский, Глухов, Путивль. Москва: Искусство, 1980. 287 с.

191. Логвин Г. Н. З глибин: Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. Київ: Дніпро, 1990. 406 с.

192. Лопухіна О. В. Намісний ряд іконостаса Хрестовоздвиженської церкви як пам’ятка лаврської художньої школи. *Могилянські читання 2006 року*: зб. наук. пр. Ч. 2 / НКПІКЗ. Київ: Фенікс, 2007. С. 102–106.

193. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. Москва: Искусство, 1995. 320 с.

194. Лосицький Ю. Відтворення церкви Різдва Христового на Подолі у Києві. *Пам’ятки України: історія та культура:* наук. часопис. 2003. № 4. С. 63–73.

195. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. 478 с.

196. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство—СПБ, 1998. 704 с.

197. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2010. 704 с.

198. Лукомский В. К., Модзалевский В. Л. Малороссийский гербовник. Репринтное издание 1914 г. Київ: Либідь, 1993. 334 с.

199. Лукомский Г. К. Несколько памятников архитектуры в Козельце. *Старые годы*. 1912. Май. С. 29–34.

200. Лукомский Г. К. Старинные усадьбы Харьковской губернии. Петербург, 1917. 339 с.

201. Лукомский Г. К. Киев. Церковная архитектура XI–XIX века. Византийское зодчество. Украинское барокко: Репринтное воспроизведение издания 1923 г. Киев: Техника, 1999. 192 с.

202. Любченко В. Львівська скульптура XVI–XVII століть. Київ: Наукова думка, 1981. 214 с.

203. Мазер К.-П. Образи Києва середини XIX ст. Нюстремс: [s. n.], 1999. 63 с.

204. Мазур В. П. Іконостас Успенської церкви Ставропігійського братства у Львові (1629–1638 рр.). Реконструкція, богословська програма, майстри, стиль. Дисертація. канд. мистецтвознавства: 17.00.05; Нац. акад. образотворч. мистец. і архіт. Київ, 2013. 186 с.

205. Макаревский Ф. Материалы для историко-статистического описания Екатеринославской епархии: Церкви и приходы прошедшего XVIII столетия. Екатеринослав: Типография Я. М. Чаусского, 1880. 1080 с.

206. Макаренко Н. На родине последнего гетмана Запорожья П. Ив. Калнышевского. *Искусство и художественная промышленность*. 1901. Май. № 8 (32). С. 253–257.

207. Макаренко Н. Памятники Украинского искусства XVIII в. Санкт-Петербург: тип. С.-П. Градоначальництва, 1908. 9 с.

208. Мансветов И. Митрополит Киприан в его литургической деятельности. Москва, 1882. 204 с.

209. Марголіна І., Ульяновський В. Київська обитель Святого Кирила. Київ: Либідь, 2005. 352 с.

210. Маркевич Н. А. Чернигов. Историческое и статистическое описание Чернигова. Чернигов: Губ. типография, 1852. 176 с.

211. Матвєєва Ю. Семантика тканин у груповому портреті з імператрицею Феодорою з почтом із церкви Сан-Вітале в Равенні. *Тексти культури: дослідження, інтерпретація*: зб. наук. пр. Київ: Інститут культурології, 2017. С. 177–216.

212. Мельник В. І. Церква Святого Духу в Рогатині. Київ: Мистецтво, 1991. 144 с.

213. Миляева Л. С. Спасо-Преображенская церковь села Великие Сорочинцы Полтавской области: Этюд из цикла «Украинское барокко». Београд: [s. n.], 1991. 84 с.

214. Михайлов А. В. Методы и стили литературы / ред.-сост., авт. послесл. и коммент. Л. И. Сазонова. Москва: ИМЛИ РАН им. А. М. Горького, 2008. 176 с.

215. Михайлова Р. Скульптура. Мистецтво другої половини – кінця XVIII ст. *Історія українського мистецтва*. У 5 т. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3. С. 761–764.

216. Михайлюк Н. Історико-мистецькі особливості різьби та малярства іконостаса монастирської церкви Введення у храм Пресвятої Богородиці у Львові першої половини XVIII ст. *Записки НТШ. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 2011. Т. CCLXI. С. 102–114.

217. Мицик Ю. А. Замойський собор української греко-католицької церкви 1720 р. *Енциклопедія історії України*: Т. 3: Е–Й / НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2005. С. 247–248.

218. Міляєва Л. С., Логвин Г. Н. Українське мистецтво XVI – першої половини XVII ст. Київ: Мистецтво, 1963. 111 с.

219. Міляєва Л. С. Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. Київ: Мистецтво, 1969. 248 с.

220. Міляєва Л. С. Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ: Наукова думка, 1991. С. 128–135.

221. Міляєва Л. С. Переддень бароко. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. пр. Київ: Спалах, 2000. Вип. 1. 1999. С. 27–48.

222. Міляєва Л. С. Іконостас Спасо-Преображенської церкви м. Любліна (Польща). *Мистецтвознавство України*: зб. наук. пр. Київ: Кий, 2001. Вип. 2. С. 13–24.

223. Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30–40-х рр. XVII ст. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтво*. 2003. Вип. 3. С. 161–171.

224. Міляєва Л. С. Українська ікона XI–XVIII століть. *Українська ікона XI–XVIII століть* : альбом / за участю М. Гелитович. Київ: [s. n.], 2007. 525, [2] с.

225. Міляєва Л. С. Церква Спасо-Преображення і поетика українського бароко. *Сорочинський іконостас: іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області*: альбом. Київ: Родовід, 2010. С. 9–19.

226. Модзалевский В. Л., Савицкий П. Н. Очерки искусства старой Украины. *Чернігівська старовина*. Чернігів: Сіверянська думка, 1992. С. 101–142.

227. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: каталог / упоряд. А. Кондратюк. Київ: КВІЦ, 2005. 252 с.

228. Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в истории барокко. *Славянское барокко*. Москва: Наука, 1979. С. 13–38.

229. Мусієнко П. Феоктіст Павловський. *Мистецтво*. 1966. № 4. С. 27–28.

230. Мухин Н. Киево-Братский Училищный монастырь: исторический очерк. Киев: тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1893. 297 с.

231. Мысливец Й. Происхождение «Деисуса». *Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура: Сборник сатей в честь В. Н. Лазарева*. Москва: Наука, 1973. С. 59–63.

232. Наливайко Д. Феномен українського бароко: типологія і специфіка. *Українське бароко* : зб. наук. пр. У 2 т. Т.1. Харків: Акта, 2004. С. 7–18.

233. Наливайко Д. Поетики й риторики епохи бароко. *Українське бароко* : зб. наук. пр. У 2 т. Т.1. Харків: Акта, 2004. С. 217–263.

234. Нельговський Ю. П. Скульптура та різьблення другої половини XVI – першої половини XVII ст. *Історія українського мистецтва*. У 6 т. Київ: УРЕ, 1967. Т. 2. С. 118–156.

235. Никифорова А. Ю. Реликвии в византийской гимнографии. *Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники* / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Прогресс-Традиция, 2006. С. 159–168.

236. Нікітенко Н. М. Гетьман Мазепа – покровитель Софії Київської. *Наукові записки НаУКМА*. Київ: КМ «Academia», 2000. Т. 18: Історичні науки. С. 40–44.

237. Нікітенко Н. Головний іконостас Софії Київської як історико-культурний феномен. *Пам'ятки України: історія та культура:* наук. часопис. 2007. № 1. С. 22–46.

238. Новая Скрижаль, или объяснение о церкви, о литургии, и о всех службах и утварях церковных / сост. Вениамин (архиепископ Нижегородский и Арзамасский). Москва: Православ. братство святителя Филарета митрополита Моск., 1999. 309 с. (Репринт. изд.).

239. Новицкий А. П. Черты самобытности в Украинском зодчестве. *Труды XIV археологического съезда в Чернигове*. Москва: тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1911. Т. 2. С. 59–72.

240. О произведенных в прошлом году переделках в Киево-Михайловском Златоверхом монастыре. *Киевские епархиальные ведомости*. 1889. № 4–5. С. 80–81.

241. Общая риторика: пер. с фр. / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др.; общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. Москва: Прогресс, 1986. 392 с.

242. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. Київ: Наукова думка, 1985. 184 с.

243. Овсійчук В. А. Майстри українського барокко: Жовківський художній осередок. Київ: Наукова думка, 1991. 400 с.

244. Овсійчук В. Українське малярство X–XVIII ст. Проблеми кольору. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996. 480 с.

245. Овсійчук В. Західноукраїнське барокове малярство. *Українське бароко*: зб. наук. пр. У 2 т. Т. 1. Харків: Акта, 2004. С. 569–635.

246. Одрехівський Р. Різьба по дереву в художньому оформленні церкви Воздвиження Чесного Хреста у с. Опірець Сколівського району Львівської області. *Сакральне мистецтво Бойківщини*. Дрогобич, 1999. С. 87–92.

247. Олейнюк Н. Різьблені царські врата XVII–XX ст. *Царські врата українських іконостасів*: альбом. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам’яток при НТШ, 2012. С. 24–39. Серія «Українське народне мистецтво».

248. Оляніна С. Дослідження іконостаса собору Різдва Богородиці в м. Козельці. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*. Вип. 9. Київ: УАМ, 2002. С. 180–184.

249. Оляніна С. Іконостас Вознесенської церкви у містечку Березна: втрачена пам'ятка мистецтва доби Бароко. *Українська художня культура: пам'яткоохоронні проблеми*: зб. наук. пр. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2011. С. 40–103.

250. Оляніна С. Іконостас Благовіщенської церкви Михайлівського собору Видубицького монастиря: питання датування. *Могилянські читання 2011 року*: Християнські реліквії: вивчення, збереження, експонування: зб. наук. пр. / Національ- ний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Київ: НКПІКЗ, 2012. С. 260–266.

251. Оляніна С. Іконостас Спасо-Преображенського собору Києво-Межигірського монастиря. *Пам'ятки України: історія та культура:* наук. часопис. 2014. № 9 (вересень). С. 34–41.

252. Оляніна С., Світлична Н. Іконостас XVII ст. Кирилівської церкви в Києві: історичні трансформації художнього образу пам'ятки. *Софійські читання*. Київ: НІКЗ «Софія Київська», 2015. С. 341–352.

253. Опарина Т. А. Число 1666 в русской книжности середины – третьей четверти XVII в. *Человек между царством и Империей*: сб. материлов междунар. конф. / РАН, Ин-т человека. Москва, 2003. С. 287–313.

254. Описание Киевопечерской Лавры с присовокуплением разных грамот и выписок, обьясняющих оное, также планов Лавры и обеих пещер. Изд. 2-е, испр. / (Е. А. Болховитинов). Киев, 1831. [2] л., 366 с., [6] с., [7] л. ил.

255. Орлова М. А. Орнамент в живописи конца X – первой половины XI века. *История русского искусства*. В 22 т. Москва, 2007. Т. 1. С. 325–358.

256. Островський Ю. До вивчення процесу розвитку українського іконостасу (іконографічний аспект проблеми). *Українське сакральне мистецтво*: традиції, сучасність, перспективи: матеріали другої міжнар. наук. конф. (Львів, 21–22 квітня 1994р.). Львів, 1995. С. 72–76.

257. Островський Ю. Книжкова ілюстрація XVII ст. – джерело вивчення етапів формування українського іконостасу. *Сакральне мистецтво Бойківщини*. Дрогобич, 1997. С. 61–67, 2 іл.

258. Откович М. П. Богородчанський іконостас: дослідження, реставрація, публікація. *Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах: проблеми та шляхи їх вирішення*. Київ, 1998. С. 122–124.

259. Откович Т. Декоративне різьблення іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський (Богородчанський іконостас). Проблема стилю. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво»*. 2009. Вип. 9. С. 173–182.

260. Откович Т. Деякі іконографічні особливості іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста Скиту Манявського (походження та іконографічний зміст сюжетів). *Записки НТШ. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 2011. Т. CCLXI. С. 89–101.

261. Откович Т. Елементи маньєристичного стилю в різьбленні українських іконостасів XVII ст. *Апологет*. Матеріали V наук. конф. (Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво; 23–24 листопада 2012 р. Львівська православна богословська академія). Львів, 2012. С. 150–154.

262. Отрывки из летописи Мгарского монастыря 1682–1775 г. / вступ. статья А. Лазаревского. *Киевская старина*. Т. 25. Киев: тип. Корчак-Новицкого, 1889. С. 37–52.

263. Охоцимский А. Д. Образность готического храма. Опыт иеротопического подхода. *Праксема. Проблемы визуальной семиотики*. 2016. №3 (9). С. 9–24.

264. Ошуркевич Л. Стінопис та іконостас церкви Різдва Христового в Києві. Проект відтворення. *Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація»*. Львів: Інститут «Укрзахідпроектреставрація», 2004. Вип. 13. С. 135–148.

265. П. Г. Запорожский храм в Новомосковске. *Киевская старина*. 1888. Т. XX. № 1–3. С. 41–46.

266. П. Т. Березенская Вознесенская церковь. *Киевская старина*. 1889. Т. XXIV. № 1. С. 225–231.

267. Павлуцкий Г. Г. Деревянные и каменные храмы. *Древности Украины*. Киев: изд-во Московского археологического об-ва, 1905. Вып. I. 124 с.

268. Павлуцкий Г. Г. О происхождении форм украинского деревянного церковного зодчества. *Труды XIV археологического съезда в Чернигове, 1908 г.* Москва: тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1911. Т. 2. С. 47–58.

269. Павлуцкий Г. Г. Каменное церковное зодчество на Украине. *История русского искусства*. Т. 2: История архитектуры. Допетровская эпоха (Москва и Украина). Москва: Изд. И. Кнебель, [1911]. С. 383–408.

270. Павлуцкий Г. Г. О деревянных резных изображениях путтов в южно-русских церквях XVII–XVIII в. Киев: тип. П. Барского, 1914. 12 с.

271. Падалка Л. О старинном Покровском храме казацкой поры и его строителе, кошевом низового запорожского войска Петре Калныше. Полтава: электрич. тип. Г. И. Маркевича, 1908. 18 с.

272. Памятники русской старины в западных губерниях, издаваемые с высочайшего соизволения П. Н. Батюшковым. Холмская Русь: альбом. Санкт-Петербург: [М-во внутр. Дел], 1885. Вып. 7. 18 л. ил.

273. Памятники, изданные Киевской Комиссией для разбора древних актов. Издание второе, с дополнениями. Т. I. Київ: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1898. 366 с.

274. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР / гл. ред. Жариков Н. Л., отв. ред. Логвин Г. Н. Т. 3. Киев: Будівельник, 1985. 336 с.

275. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Пер. с англ. В. В. Симонова. Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. 394 с.

276. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. с англ. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. 544 с.

277. Пархоменко І. Належить двом народам. *Образотворче мистецтво*. 1989. № 5. С. 15–19.

278. Пелех М Іконостас Преображенської церкви села Зарудці з околиць Львова середини XVII ст. Сучасний стан буття. *Апологет*, 2009. 1–4 (16–19): матеріали І міжн. наук. конф. (Львів 23–24 листопада 2009 р.). Львів, 2009. С. 114–118.

279. Пелех М. Іконостас церкви Преображення Господнього середини XVII століття у селі Зарудцях біля Львова: іконографічний опис. *Записки НТШ*. Львів, 2011. Т. CCLXI: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. С. 115–134.

280. Пелех М. І. Іконостас Успенської церкви у Львові як чинник еволюції художньо-образної системи сакрального мистецтва Галичини XVII ст. Дисертація канд. наук: 17.00.05, Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2014. 200 с.

281. Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали / Упорядники: В. Грибовський, В. Мільчев, І. Синяк. Київ: Ін-т укр. археографії НАНУ, 2009. 432 с.

282. Петров Н. И. Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Киев: тип. Имп. ун-та Св. Владимира, 1880. 152 с.

283. Петров Н. И. Киевская Рождество-Предтеченская или Борисо-Глебская церковь. Киев: тип. Корчак-Новицкого, 1896. 92 с.

284. Петров Н. И. Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Изд. 2-е, исправл. и доп. Киев: тип. Имп. Ун-та Св. Владимира, 1897. Вып. 2. 292 с.

285. Петров Н. И. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской лавры. *Труды Киевской духовной академии*. 1900. Кн. 4. С. 579–610.

286. Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии: Южнорусские иконы. Киев: тип. С. В. Кульженко, 1913. Вып. III. 49 с.

287. Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Императорской Киевской духовной академии. Киев: тип. С. В. Кульженко, 1915. Вып. IV–V. 61 с.

288. Письма преосвященного Лазаря Барановича с примечаниями. Чернигов: тип. Ильинского монастыря, 1865. 256, VII с.

289. Питателева Е. В. Две иконы Рождества Богородицы из коллекции НКПИКЗ как утерянные элементы иконостасных ансамблей (к вопросу иконографии и атрибуции). *Могилянські читання*. Киев: НКПИКЗ, 2009. С. 235–242.

290. Пітателєва О. В. До питання про розвиток українського іконостаса: зображення іконостасів підземних церков Києво-Печерської лаври у планах до книги А. Кальнофойського «Тератургіма». *Лаврський альманах*. 1999. Т. 2. С. 7–10.

291. Пляшко Л. Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо: мистецтвознавча розвідка. Київ: Українознавство, 2001. 120 с.

292. Погосян Е., Сморжевских М. «Я Деву в солнце зрю стоящу...»: образ апокалиптической Жены в русской официальной культуре 1695–1742 гг. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. Tartu: Tartu Ulikooli Kirjastus, 2002. № VIII. С. 9–37.

293. Покровский Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. *Труды VII археологического съезда в Ярославле*. 1887. Т. 1. Москва: тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1890. С. 135–305.

294. Полюшко Г. Царські врата собору св. Архистратига Михаїла. *Пам'ятки України: історія та культура:* наук. часопис. Київ, 2004. № 2. С. 20–29.

295. Поповска-Коробар В. Охридско-струшки иконописни траги од втората половина на XV век. *Patrimonium. MK*. Скопје, 2010. № 7–8. С. 300–302.

296. Поповска-Коробар В. Иконостасот на Бигорскиот манастир во XVI–XVII век. *Patrimonium. MK*. Скопје, 2014. №. 12. С. 243–259.

297. Поповска-Коробар В. Навраќање на старите хороси во Република Македонија. *Patrimonium. MK.* Скопје. 2018. № 16. С. 269–304.

298. Послание патриархов Восточно-Кафолическия Церкви о православной вере (1723 г.). *Догматические Послания православных иерархов XVII–XIX веков о православной вере*. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. С. 142–197.

299. Постернак К. В. Иконостасы Ф. Б. Растрелли. Особенности архитектурно-декоративного убранства барочного иконостаса XVIII в. *Архитектура и строительство России*. 2013. 7. С. 37–39.

300. Похилевич Л. И. Сказания о населённых местностях Киевской губернии. Киев: тип. Киево-Печерской лавры, 1864. 763 с.

301. Похилевич Л. И. Монастыри и церкви Киева. Киев: тип. губернского правления, 1865. 134 с.

302. Преображенский А. С. Ктиторские портреты средневековой Руси. XI – начало XVI века. Москва: Северный паломник, 2012. 542 с.

303. Прибєга Л. Дерев'яні храми українських Карпат. Київ: Техніка, 2007. 167 с.

304. Приймич М. В. Перед лицем твоїм. Закарпатський іконостас. Ужгород: Карпати-Ґражда, 2007. 224 с.

305. Приймич М. В. Іконостаси Закарпаття. Ужгород: Карпати, 2014. 184 с.

306. Приймич М. В. Церковний живопис Закарпаття. Ужгород: Карпати, 2017. 137 с.

307. Приймич М В. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва: монографія. Ужгород: Карпати, 2017. 508 с.

308. Припачкин И. А. Иконография Господа Иисуса Христа. Москва: Паломник, 2001. 135 с.

309. Протасов Н. Д. Алтарные преграды в пещерных храмах Апулии. *Светильник*. 1915. №9–12. С. 49–69.

310. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским; пер. с араб. Г. А. Муркоса. *Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете*. Вып. 2: От Днестра до земли Казаков. Кн. IV. Москва, 1897. 202 с.

311. Пуцко В. Чернігівські іконостаси XVII–XVIII ст. *Сіверянський літопис*. 1996. № 2–3. С. 87–91.

312. Пуцко В. Бароковий іконостас у Почепі. *Сакральне мистецтво Бойківщини*. Дрогобич, 1999. С. 118–125.

313. Пуцко В. Ілюмінування рукописної книги. Мистецтво Русі-України періоду удільних князівств (друга половина XIII – перша половина XVI ст.). *Історія українського мистецтва*. У 5 т. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2010. Т. 2. С. 951–976.

314. Радишевський Р., Свербигуз В. Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2006. 551 с.

315. Рансимен С. Падение Константинополя в 1453 году / пер. с англ. Л. Б. Петрушева; отв. ред. К. Н. Юзбашян. Москва: Наука, 1983. 200 с.

316. Редин Е. К. Материалы к изучению церковных древностей Украины. Церкви города Харькова. Харьков: Печатное дело, 1905. 64 с.

317. Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера: каталог выставки / авт.-сост. Т. М. Кольцова; вступ. ст. Н. В. Мальцев. Архангельск; Москва, 1995. 208 с.

318. Рижова О. О. Іконостас собору Софії Київської в контексті київської іконописної школи XVIII століття. Дисертація канд. мистецтвознавства: 17.00.05, Нац. акад. образотв. мистецтва і архітектури. Київ, 2013. 199 с.

319. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. Санктпетербург, 1895. 806 стб., [1] с., ил.

320. Рубан В. Портретний живопис. Мистецтво середини XVII – середини XVIII ст. *Історія українського мистецтва*. У 5 т. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3. С. 545–636.

321. Рутковська О. До питання відтворення тематики та образів іконописної програми, створених Києво-Лаврською іконописною майстернею у І половині XVIII ст. Іконостаси приділів Св. Преображення Господнього та Св. Йоанна Богослова в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. *Вісник Інституту «УкрНДІпроектреставрація»*: зб. наук. пр. Київ: Софія, 2013. Вип. 7–8. С. 56–73.

322. Рыбаков А. А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков: альбом. Москва: Галарт, 1995. 482 с.

323. Рыжова О. О. Иконостасы Киева XVIII в. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків, 2012. Вип. 9. С. 105–110.

324. Рябцева Н. К. Коммуникативный модус и метаречь. *Логический анализ языка: язык речевых действий*. Москва: Наука, 1994. С. 82–92.

325. Садова О. Я. Дослідження і реставрація Богородчанського іконостаса (1698–1705 рр.). *Проблеми збереження, консервації та реставрації музейних пам'яток*. Київ, 1999. С. 171–172.

326. Садова О. Реставрація іконостаса церкви Воздвижения Чесного Хреста Скиту Манявського. *Національний науково-дослідний реставраційний центр*. Львівський філіал. Бюлетень. Львів, 2000. №1(1). С. 27–31.

327. Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время. Москва: Языки славянских культур, 2006. 896 с.

328. Сарабьянов В. Д. Новгородская алтарная преграда домонгольского периода. *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика*. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 312–359.

329. Свєнціцька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ: Наук. думка, 1966. 154 с.

330. Свєнціцька В. І. Живопис XIV–XVI ст. *Історія українського мистецтва*. У 6 т. Київ, 1967. Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. С. 208–274.

331. Свєнціцька В. І., Откович В. П. Українське народне малярство XIII–XX ст.: Світ очима народних митців: альбом. Київ: Мистецтво, 1991. 304 с.

332. Свєнціцький І. Галицько-руське церковне малярство XV–XVI ст.: (Матеріяли і замітки). *Записки НТШ*. 1914. Т. 121. С. 63–116.

333. Свєнціцький І. Іконопись Галицької України XV–XVI віків. Львів: Печатня оо. Василіян, 1928. 100 с.

334. Святые горы в иеротопии и иконографии христианского мира / ред.-сост. А. М. Лидов, Москва: Феория, 2017. 132 с.

335. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ, 2009, XVI, 408 с.

336. Сементовский Н. Киев и его достопамятности. Киев: Губернская типография, 1852. 259 с.

337. Сементовский Н. Киев, его святыни, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников. Киев, 1864. 242 с.

338. Сецинский Е. Исторические сведения о приходах и церквах Подольской епархии. Т. 1. Каменецкий уезд. *Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета*. Вып. VII. Кам.-Под., 1895. С. 1–611.

339. Сецинский Е. Исчезающий тип деревянных церквей Подолии. Каменец-Подольский: тип. С. П. Киржацкого, 1904. 24 с.

340. Сидор О. Барокко в українському живопису. *Українське барокко та європейський контекст*. Київ: Наукова думка, 1991. С. 173–183.

341. Сидор О. Еволюція українського барокового іконостаса. *Мистецькі студії*. 1991. № 1. С. 28–34.

342. Сидор О. Манявсько-Богородчанський іконостас Йова Кондзелевича: маловідомі аспекти іконографії. *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині*: наук. зб. Луцьк, 2002. Вип. 9. С. 3–10.

343. Сидор О. Мистецтво середини XVII – середини XVIII ст. Образотворче мистецтво: Монументальний живопис. *Історія українського мистецтва*. У 5 т. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3. С. 433–504.

344. Сизоненко Т. Д. О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса. *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика*. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 501–524.

345. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської лаври: До історії архітектурно-археологічного дослідження та проекту відбудови. Київ: Свято-Успенська Києво-Печерська лавра, 2000. 232 с.

346. Сіткарьова О. В. Формування архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври XVII–XX ст. У 4 ч. Ч. ІІ. Ансамбль Києво-Печерської лаври за доби гетьманів І. Скоропадського та Д. Апостола: історичний, архітектурний та мистецький контекст. Київ: Музична Україна, 2006. 232 с.

347. Скобелев М. А. Значение слова «рог» в библейской метафоре. *XVIII Ежегодная богословская конференция ПСТГУ.* Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2009. Т. 1. С. 61–68.

348. Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Церква Воздвиження Чесного Хреста XV–XVII ст. в Дрогобичі: нові дослідження. *Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень*. Київ, 1996. С. 79–81.

349. Скоп-Друзюк Г. Іконографічні особливості ікон «Спас Нерукотворний» у творчості Йова Кондзелевича. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*: доповіді та матеріали IV наук. конф. (м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 р.). Луцьк, 1997. С. 26–31.

350. Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Іконостас XVI–XVIII ст. із села Старої Скваряви. Львів: Логос, 2009. 160 с.

351. Скоп Л. Іконостас середини XVII століття з церкви Воздвиження міста Дрогобича. *Сакральне мистецтво Бойківщини. Четверті наукові читання пам'яті Михайла Драгана*. Львів, 1999. С. 23–36.

352. Скоп Л. Ікона «Погребеніє Святого Антонія» з іконостаса Скиту Манявського Ієромонаха Йова Кондзелевича. *Сакральне мистецтво Волині*: матеріали IX Міжнар. наук. конф. (м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 р.). Луцьк, 2002. С. 10–11.

353. Скоп П. Мистецькі стилі в пластиці Богородчанського іконостаса. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*: доповіді та матеріали IV наук. конф. (м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 р.). Луцьк, 1997. С. 31–34.

354. Скоп П. Дияконські двері Йова Кондзелевича з колекції Львівського музею історії релігії. *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині*: наук. зб. Луцьк, 2002. Вип. 9. С. 11–13.

355. Скоп П. Дослідження іконографічних сюжетів цокольного ряду іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста Скиту Манявського. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*: тези та матеріали доповідей V Міжнар. наук.-практ. конференція (м. Київ, 24–27 травня 2005 р.). Київ, 2005. С. 283–284.

356. Скринник М. Аксіологічний погляд на світоглядні основи українського бароко. *Діалог культур. Святе Письмо в українських пам'ятках* / Ін-т східноєвроп. дослідж. НАН України, Нац. ун-т «Києво-Могилян. Акад»; відп. ред. Л. Довга [та ін.]. Київ: [б.в.] 1999. Вип. 2. С. 143–159.

357. Сліпченко Н. Іконостас приділу Святої Варвари Михайлівського Золотоверхого собору. *Вісник Інституту «Укрзахідпроектреставрація»*. Львів, 2002. Вип. 12. С. 170–177.

358. Сліпченко Н., Сьомочкін І., Ошуркевич Л. Концепція відтворення стінопису та іконостасів Михайлівського Золотоверхого собору в Києві. *Вісник Інституту «Укрзахідпроектреставрація»*. Львів, 1999. Вип. 10. С. 84–124.

359. Слободян В. Жовківщина. В 5 т. Т. 5. Історико-архітектурні нариси церков. Жовква; Львів; Балтимор: Інститут народознавства ім І. Крип'якевича НАН України, 1998. 186 с.

360. Слова Кирилла Туровского из сборников XIV в. *Словарь древнерусского языка XI–XIV веков*. В 10 т. Т. 1. А – Възаконатиса. Москва: Русский язык, 1988. 526 с.

361. Словарь русского языка XI–XVII вв. / Институт русского языка им. В. Виноградова. Москва: Наука, 1975. Вып. 2. 320 с.

362. Сморжевских М. Богородичная топика в коронационных речах Амвросия (1742). *Studia slavica*: сб. науч. трудов молодых филологов. Таллин: TPU Kirjastus, 2003. Т. 3. С. 27–34.

363. С.Н.И. Вопль Мазепы. *Киевская старина*. 1884. Т. 10. № 12. С. 658–672.

364. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. Москва – Ленинград: Academia, 1934. 480 с.

365. Соколов М. Н. Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. Москва: Прогресс-Традиция, 2011. 704 с.

366. Сорочинський іконостас: іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргород. р-ну Полтав. обл.: альбом / Інна Дорофієнко, Людмила Міляєва, Ольга Рутковська. Київ: Родовід, 2010. 165 с.: іл.

367. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. 479 с.

368. Степанов Ю.С. Семиотика. Москва: Наука, 1971. 168 с.

369. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. Київ: Наукова думка, 1982. 330 с.

370. Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. Київ: Наукова думка, 1986. 233 с.

371. Степовик Д. В. Система тропів в українському бароко. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ: Наукова думка, 1991. С. 183–195.

372. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. Київ: Либідь, 2004. 440 с.

373. Степовик Д. Іконопис. *Історія українського мистецтва*. У 5 т. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2011. С. 103–144; 505–544.

374. Стерлигова И. А. Драгоценное убранство алтарей древнерусских храмов XI–XIII в. (по данным письменных источников. *Иконостас: Происхождение — Развитие — Символика*. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 360–381.

375. Стрижевский Н. Киево-Межигорский Спасо-Преображенский общежительный женский монастырь. Киев, 1899. 32 с.

376. Студницька М., Студницький Р. Церкви Галичини кінця XIX — першої третини XX ст.: художній образ храму. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2016. 252 с.

377. Таранушенко С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. Київ: Будівельник, 1976. 332, [4] с.

378. Таранушенко С. Памятник Украинской монументальной деревянной архитектуры – церковь Николая в Новом Ропске на Стародубщине. *Зборник Народног музеја.* Књ. IX–X. Београд, 1979. С. 581–588.

379. Таранушенко С. А. Український іконостас. *Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства*. Львів: НТШ, 1994. Т. 227 (CCXXVII). С. 141–164.

380. Таранушенко С. Іконостаси Слобідської України. Харків: Харківський приватний музей міської садиби, 2011. 152 с.

381. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: очерки иконного дела в императорской России. Москва: Прогресс-культура, 1995. 495 с.

382. Тарасов О. Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. Москва: Прогресс-Традиция, 2007. 448 с.

383. Тафт Р. Ф. История литургии свт. Иоанна Златоуста. Т. II. Великий вход: История перенесения даров и других преданафоральных чинов; пер. с англ. Омск: Издатель С. Голованов, 2010. XLIV + 464 с.

384. Теодорович Н. И. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. Почаев : 1888 г., т. 1 = 431 с.; 1889 г., т. 2 = с. 435–1120; 1889 г., т. 3 = 687 с.; 1899 г., т. 4 = 926 с.; 1903 г., т. 5 = 559 с. Т. 1 : повіти Житомирський, Новоград-Волинський, Овруцький; Т. 2: повіти Ровенський, Острозький, Дубнівський; т. 3: повіти Кременецький, Заславський; т. 4: повіт Старокостянтинівський; т. 5: повіт Ковельський.

385. Титов Ф. И. Путеводитель при обозрении святынь и достопримечательностей Киево-Печерской лавры и г. Киева. 2-е изд. Киев: тип. Киево-Печерской лавры, 1912. 124 с.; 35 вкл. л. ил., пл.

386. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України XIII–XVIII ст. Київ: Либідь, 1992. 189 с.

387. Ткаченко А. А. Образ Иерусалима в богословских традициях. *Православная Энциклопедия*. Москва, 2009. Т. 21. С. 408–410.

388. Толочко Л. І., Дегтярьов М. Г. Подільські храми Києва. Київ: Техніка, 2003. 176 с.

389. Толстая Т. В. Структура сакрального пространства Успенского собора Московского Кремля: этапы развития. *Иеротопия: Исследование сакральных пространств*: материалы международного симпозиума. Москва: Радуница, 2004. С. 143–147.

390. Толстой И. И., Кондаков Н. П. Памятники Владимира, Новгорода и Пскова. *Русские древности в памятниках искусства*. Санкт-Петербург: тип. А. Бенке, 1899. Вып. 6. 186 с. + VIII.

391. Топоров В. Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Том 1. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 448 с.

392. Топоров В. Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Том 2. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 496 с.

393. Топоров В. Н. Древо мировое. *Мифы народов мира*: энциклопедия. В 2 т. Москва: Сов. Энциклопедия, 1991. Т. 1: А–К. С. 398–406.

394. Троицкий Н. И. Иконостас и его символика. *Труды VIII археологического съезда в Москве, 1890*. Москва: Т-во типографии А. И. Мамонтова, 1897. Т. IV. С. 93–96.

395. Трофименко Т. Прозові частини «Перла многоцінного» Кирила Транквіліона Ставровецького: Авторська інтерпретація християнської есхатології. *Слово. Символ. Ритуал: збірник на пошану архієпископа Ігоря Ісіченка з нагоди його 60-річчя*; Праці з історії української літератури. Харків: Акта, 2016, с. 56–75.

396. Тэрнер В. Символ и ритуал. Москва: Наука, 1983. 277 с.

397. Уваров А. С. Христианская символика. Москва: тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. Ч. 1.: Символика древнехристианского периода. 212 с.

398. Уварова П. С. Церковный Отдел выставки Черниговского археологического съезда. *Труды XIV археологического съезда в Чернигове 1908 г.* Москва: тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1911. Т. 2. С. 96–166.

399. Указатель церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии / сост. Н. И. Петров. Киев: тип. Имп. университета св. Владимира; Т. Н. Корчак-Новицкого, 1897. 292 с.

400. Украина и Молдавия: справочник-путеводитель / сост. Г. Н. Логвин. Москва: Искусство; Лейпциг: Эдицион, 1982. 454 с.

401. Українська ікона XI–XVIII століть : альбом / Л. Міляєва за участю М. Гелитович. Київ: [s. n.], 2007. 525, [2] с.

402. Українська ікона та артефакти XI–XVIII століть із приватної збірки Ігоря та Оксани Гринівих / упор. І. Гринів. Київ: Родовід, 2007. 160 с.

403. Українська поезія. Кінець XVI — середина XVII ст. / упоряд. В. П. Колосова, В. І. Крекотень. Київ: Наукова думка, 1978. 430 с.

404. Ульяновський В. «Твій інтелект дуже великий і універсальний, а душа... багато міцніша». Вадим Щербаківський у самооцінках і сприйнятті сучасників. *Пам'ятки України: історія та культура:* наук. часопис. 2007. № 4. С. 2–20.

405. Ульяновский В. Выдубицкий Чуда архангела Михаила монастырь. История в лицах, памятниках архитектуры и церковного искусства. Киев: ИД «Музей Шереметьевых», 2009. 624 с.

406. Уманцев Ф. С. Живопис. *Нариси з історії українського мистецтва*. Київ. Мистецтво, 1966. С. 86–101.

407. Уманцев Ф. С. Живопис кінця XVI – першої половини XVII століття. *Історія українського мистецтва*. В 6 т. Т. 2 : Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. Київ: УРЕ, 1967. С. 275–318.

408. Уманцев Ф. С. Троїцька надбрамна церква. Київ: Мистецтво, 1970. 216 с.

409. Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України. Київ: Либідь, 2002. 217 с.

410. Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва: Языки русской культуры, 1995. 360 с.

411. Успенский Б. А. «Хождение посолонь» и структура сакрального пространства. *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси* / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Индрик, 2006. С. 534–555.

412. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной церкви. Переславль: Братство во имя св. князя А. Невского, 1997. XVI, 656 с.

413. Федак М. І. Іконостас кінця XVI – початку XVII ст. із церкви Св. Миколая с. Тур'є на Старосамбірщині. *Вісник ХДАДМ*. 2017. № 6. С. 90–98.

414. Физиолог / Изд. подгот. Ванеева Е. И. Отв. редактор Л. А. Дмитриев. СПб: Наука, 1996. 168 с. (серия «Литературные памятники»).

415. Филарет (Гумилевский Д. Г.) арх. Историко-статистическое описание Харьковской епархии: Изюмский, Купянский и Старобельский уезды; Купянские и Старобельские округи военного поселения. Отд. 5. Х.: Университетская типография, 1858. 398 с.

416. Филарет (Гумилевский Д. Г.) арх. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Кн. 7: Стародубский, Мглинский, Новозыбковский, Глуховский и Нежинский уезды. Чернигов: Губерн. тип., 1873. 440 с.

417. Филарет (Гумилевский Д. Г.) арх. Историко-статистическое описание Черниговской епархии [Авт. установлен по изд: Рус. биогр. словарь. Санкт-Петербург, 1901. Т. 21. С. 81.] Кн. 5: Губ. город Чернигов. Уезды: Черниговский, Козелецкий, Суражский, Кролевецкий и Остерский. Чернигов: Земс. тип., 1874. 444 с.

418. Филарет (Гумилевский Д. Г.) арх. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. [Авт. установлен по изд: Рус. биогр. Словарь. Санкт-Петербург, 1901. Т. 21. С. 81.] Кн. 6: Уезды: Новгород-Северский, Сосницкий, Городницкий, Конотопский и Борзенский. Чернигов: Земс. тип., 1874. 542 с.

419. Филарет (Гумилевский Д. Г.) арх. Историко-статистическое описание Харьковской епархии [видання 1852, 1857, 1858 років]. В 3 т. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2005. Т. 1. 336 с.

420. Филимонов Г. Д. Церковь Св. Николая Чудотворца на Липне, близ Новгорода: Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквях. Москва: тип. Каткова и К., 1859. 64 с.

421. Филянский Н. Наследие Украины. *Искусство*. Москва, 1905. № 3. С. 27– 45.

422. Флоренский П. А. Symbolarium (словарь символов). *Труды по знаковым системам*. № 5. Тарту, 1971. С. 521–527.

423. Флоренский П. А. Иконостас. Москва: Искусство, 1995. 256 с.

424. Ф. Н. Родина Калнишевского. *Киевская старина*. 1892. № 5. С. 249–277.

425. Фомин П. Церковные древности с. Бездрик Сумского уезда Харьковской губернии. Харьков: [s. n.], 1916. 15 с.

426. Франк-Каменецкий И. Г. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и в гомеровских сравнениях. *Язык и литература*. Ленинград: НИИ сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока, 1929. Т. IV. С. 123–170.

427. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997. 448 с.

428. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Москва: РАН «Восточная литература», 1998. 800 с.

429. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. В 2 т. / пер. с англ. М. Рыклина. Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. Т. 1: 524 с.; Т. 2: 496 с.

430. Харлан О. Неповторна пам’ятка архітектури запорізьких козаків. *Відлуння віків*. 2008. № 2(10). С. 26–33.

431. Хондзинский П., свящ. К вопросу о начале московских евхаристических споров XVII века. *Вестник ПСТГУ*. Серия II: 2 (39). Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2011. С. 7–17.

432. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. Москва: Крон-пресс, 1999. 655 с.

433. Хорошкевич А. Л. Символы русской государственности. Москва: Изд-во МГУ, 1993. 96 с.

434. Царські врата українських іконостасів: альбом. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2012. 386 с. Серія «Українське народне мистецтво».

435. Чаковская Л. С. Воплощенная память о Храме: художественный мир синагог Святой Земли III–VI вв. н. э. Москва: Индрик, 2011. 368 с.

436. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк: Українська Вільна Академія наук у США, 1956. 511 с.

437. Чуба Г. «Учительне Євангеліє» 1616 р. у перекладі Мелетія Смотрицького в контексті української гомілетичної літератури. *Київська академія*. 2006. Вип. 2–3. С. 5–14.

438. Чубинская В. Г. Speculum et seculum: Живописная рама рубежа XVII–XVIII вв. к иконе «Богоматерь Донская» и ее историко-культурные смыслы. *Вопросы искусствознания*. Москва, 1997. Т. X. № 1. С. 215–241.

439. Чугреева Н. Н. Ряд икон синодиков и его литургическое значение в системе иконостаса. *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика*. Москва: Прогресс–Традиция, 2000. С. 670–688.

440. Шалина И. А. Боковые врата иконостаса: символический замысел и иконография. *Иконостас. Происхождение – Развитие –Символика*. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 559–598.

441. Шалина И. А. Вход «Святая Святых» и византийская алтарная преграда. *Иконостас. Происхождение – Развитие –Символика*. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 52–84.

442. Шамардина Н. В. Иконостас периода позднего средневековья: восточнославянские пересечения. *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта*. 2015. Вып. 12. С. 13–20.

443. Шамардіна Н. В. До питання про раннє барокко в українському живописі. Нові сторінки творчості Миколи Петрахновича. *Українське*

*барокко та європейський контекст*. Київ: Наукова думка, 1991. С. 165–173.

444. Шамурина З. Киев; Репринтне відтворення видання 1912. Київ: ПВП «Задруга», 2006. 85 с.

445. Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание. Киев, 1851. 697 с.

446. Шероцкий К. В. Киев. Путеводитель: репринтне відтворення видання 1918. Київ: Книга Роду, 2008. 400 с.

447. Шиденко В. А., Дарманский П. Ф. Киево-Печерский государственный историко-культурный заповедник: фотопутеводитель. Київ: Мистецтво, 1983. 191 с.

448. Шмерлинг Р. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси: Изд-во Акад. наук Груз. ССР, 1962. X, 293, 113 с : ил.

449. Шуліка В. Слобожанський іконостас другої половини XVII ст.: деісусний ярус // Волинська ікона: дослідження та реставрація: наук. зб. Вип. 24 (Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2014 року). Луцьк, 2017. С. 122–128.

450. Шпет Г. Г. Явление и смысл (Феноменология как основная наука и её проблемы). Томск: Издательство Томского университета, 1996. 240 с.

451. Щенникова Л. А. Древнерусский высокий иконостас XIV – начала XV в.: итоги и перспективы изучения. *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика*. Москва: Прогресс–Традиция, 2000. С. 392–410.

452. Щербаковский В. Результаты археологической экскурсии в Сквирский и Радомльский уезды (Киевской губ.) летом 1904 г. // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. Киев: тип. Т. Г. Мейнандера, 1904. Кн. XVIII. С. 27–35.

453. Щербаківський В. Архітектура у ріжних народів і на Україні. Львів, Київ: Загальна друкарня, 1910. 256 с.

454. Щербаківський В. Українське мистецтво. Львів; Київ, Прага: [б.в.], 1913. XX, 62, [4] с.: іл.

455. Щербаківський В. Матеріали до історії українського мистецтва: іконостас церкви гетьмана Данила Апостола в с. Сорочинцях. Прага: Видання Українського історично-філологічного товариства, 1944. Т. 5. С. 47–68.

456. Щербаківський В. Про українські церкви Київщини. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2007. № 4. С. 277–284.

457. Щербина В. И. Отчет об археологической экскурсии в Бердичевский, Васильковский и Уманский уезды летом 1901 г. *Чтения в историческом обществе Нестора Летописца*. Киев, 1901. Т. 15. С. 67–82.

458. Щербина В. І. Головні будівлі Печерської Лаври. *Нові студії з історії Києва*. Київ: УАН, 1926. С. 67–107.

459. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / перев. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. 544 с.

460. Этингоф О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. Москва: Прогресс-традиция, 2000. 312 с.

461. Юдкін-Ріпун І. М. Культурологія Просвітництва. Київ: Національна Академія наук України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. МОН України (Інститут змісту та методів навчання), 1999. 200 с.

462. Юдкін-Ріпун І. М. Феноменологія як методологія історичної поетики. Культурологічна думка. Щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2020. № 16. С. 20–35.

463. Юрченко С. Б. Створення іконостаса глухівської Миколаївської церкви у 1752–1753 роках. *Сіверщина в історії України*. 2017. № 10. С. 172–185.

464. Яковенко Н. Українська культура XVII ст. як пошук «третього шляху». *Шлях у чотири століття*: матеріали Міжнар. наук. конф. «AD Fontes – до джерел» до 400-ї річниці заснування Києво-Могилянської академії, 12–14 жовтня 2015 року. Київ: [НаУКМА], 2016. С. 12–23.

465. Яковенко Н. У пошуках Нового неба: Життя і тексти Йоаникія Ґалятовського. Київ: Лаурус; Критика, 2017. 704 с.

466. Ярема В. Походження і розвиток нашого православного іконостаса. *Православний вісник*. 1959. №10. С. 309–316; № 11–12. С. 360–363.

467. Ярема В. Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII–XVIII ст. у західних областях України. *Православний вісник*. 1961. №5–6. С. 177–190.

468. Ћоровић-Љубинковић М. Средњевековни дуборез у источним областима Југославије. Београд : Naučno delo, 1965. 263 с.

469. Ћоровић-Љубинковић М. Дуборезни иконостаси XVII века на Светој Гори. *Хиландарски зборник*. Београд, 1966. Т. I. С. 119–137.

470. Βοκοτόπουλος Π. Λ. Ελλ ηνικίη τιεχνη : βυζαντινίες εικίονες. Αθήνα: Αθηνών Εκδοτική, 1995. 237 σελ.

471. Ευγενικός Π. Δ. Ξυλόγλυπτα τέμπλα του 17ου αιώνα από την περιοχή του Πηλίου. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2007. 182 σ. [Wood carved iconostasis of the 17th century from the Pelion region. Aristotle University of Thessaloniki], (PostGraduate Theses). Ел. ресурс: http:// ikee.lib.auth.gr/record/124687/files/GRI-2010-5867.pdf

472. Ορλάνδος Α. Ή ξυλόστεγος, παλαιοχριστιανική βασιλική της μεσογειακής λεκάνης. Αθήναι: Αρχαιολογική Εταιρεία Αθηνών. Τ. 2. 1954. 605 σ.

473. Ζαφειρίου Νικ. Η ελλ ηνική σημαία : από τους αρχαίους χρόνους μέχρι σήμερα. Αθήνα: Ελεύθερη Σκέψις, 1947, 1999 εκτύπωση. 52 σ.: εικ. έγχρ.

474. Στρατή Α., Γκιμουρτζίνα Α. Ο ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου Τσιατσιαπά στην Καστοριά [The church of the Presentation of Virgin Mary Tsiatsiapa in Kastoria]. Καστοριά, 2015. 48 σ.

475. Andreae Cretensis. Nativitatem B. Mariae, oratio IV. *Patrologia Graeca* / ed. J.–P. Migne, 1865. T. 97. P. 862–882.

476. Angiola E. «Gates of Paradise» and the Florentine Baptistery. *Art Bulletin*. 1978. Vol. 60. P. 242–248.

477. Ball J. A Double-Headed Eagle Embroidery: From Batt lefi eld to Altar. *Metropolitan Museum Journal*. Vol. 41 (2006). P. 59–64.

478. Ballian A. Post-Byzantine and other small art-works. *The holy and great monastery of Vatopaidi: tradition, history, art*. Mount Athos: The Monastery. 1998. Vol. 2. P. 500–534, [666–670].

479. Baldwin Smith E. Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1956. IX, 219 p.

480. Barker M. The Great High Priest: The Temple Roots of Christian Liturgy. London: T&T Clark International, 2003. 423 p.

481. Bayger J. A. Powiat Trembowelski: szkic geograficzno-historyczny i etnografi czny. Lwów,1899. 8, 319 s.

482. Behling L. Die Pfl anzenwelt der mitt elalterlichen Kathedralen. Koln-Graz: Bohlau, 1964. X, 229 s.

483. Białostocki J. The Door of Death. Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art. *The message of images. Studies in the history of art*. Vienna: IRSA, 1988. P. 14–41.

484. Bornert R. Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siecle. Paris: Inst. fr. d'etudes byzantines, 1966. 292 p.

485. Chatzidakis M. L'evolution de l'icone aux XI–XIIIe siecles et la transformation du templon. *XVe Congres International des etudes byzantines (Athenes, 1976)*. Vol. 3, Art et archeologie. Athenes: [s. n.], 1979. P. 159–191.

486. Cirlot J. E. A Dictionary of Symbols. New York: Philosophical Library, 1962. 419 p.

487. Clifford R. J. The Cosmic Mountain in Canaan and the Old Testament. Cambridge: Mass: Harvard University Press, 1972. 236 p.

488. Constas N. Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity. Leiden: Brill, 2003. XIV, 450 p.

489. Dijkstra R. Portraying Witnesses. The Apostles in Early Christian Art and Poetry. PhD Thesis, Radboud University Nijmegen, 2014. 596 p.

490. Della Dora V. Landscape, Nature and the Sacred in Byzantium. Cambridge University Press, 2016. 306 p.

491. Deluga W. Ukraińskie ikonostasy w dawnej Rzeczypospolitej. Dokumentacja naukowa Jarosława Bogdana Konstantynowicza. *Do piękna nadprzyrodzonego*. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego prawosławnego greckokatolickiego. Chełm, 2003. T. I: Referaty. S. 212–225.

492. Deluga W. Polish-Ukrainian research of the post-byzantine art in 19th and 20th century. *Ниш и Византија*. Зборник радова III (Уредник М. Ракоција) / Niš and Byzantium. The Collection of Scientifi c Works III (Ed. M. Rakocija). Ниш, 2005. S. 489–502.

493. Deluga W. Ukrainian orthodox Iconostases from the Polish-Lithuanian Commonwealth. *Arte Christiana*. Vol. XCIII (831). Milano, 2005. P. 443–454.

494. Deluga W. Ukrainian Painting Between the Byzantine and Latin Traditions. Ostrava-Warsaw: University of Ostrava, 2019. 214 p.

495. Dempsey Ch. Inventing the Renaissance Putto. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001. XVII + 277 p.

496. Drioton E. Portes de l'Hades et Portes du Paradis. *Bulletin de la Societe d'Archeologie Copte*. 1943. T. 9. P. 59–78.

497. Dzieduszycki W. Ikonostas Bohorodczański. Lwów: [s. n.], 1886. 42 s.

498. Dzieduszycki W. Ikonostas Bohorodczański. *Przegląd archeologiczny. Organ C. K. Konserwatorium pomnikow oraz towarzystwa archeologicznego*. Z. 4. Lwów, 1888. S. 99–130.

499. Eliade M. Tratado de historia de las religiones. 2 vols. Madrid: Cristiandad, 1974. T. 2. 266 p.

500. Epstein A. W. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? *Journal of the British Archeological Association*. CXXXIV (1981). P. 1–27.

501. Finkel L. Sprawozdanie z wycieczki konserwatorskiej. *Teka Konserwatorska*. Lwów. 1900. Rocznik II. S. 87–100. (w spisie treści – tytuł: Wycieczka do Krasnopuszczy).

502. Felicetti-Liebenfels W. Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, von ihren Anfangen bis zum Ausklange, unter Berucksichtigung der Maniera greca und der italo-byzantinischen Schule. Olten, Lausanne: Urs-Graf, 1956. 139 s.

503. Felmy K. Ch. Die Verdraengung der eshatologischen Dimension der bisantischen Geott lichen Liturgie und ihre Folgen. *Литургия, архитектура и искусство византийского мира*. Санкт-Петербург: Византинороссика, 1995. С. 39–49.

504. Ferguson G. Signs and Symbols in Christian Art. New York : Oxford University Press, 1989. 183 p.

505. Forstner D. Die Welt der Simbale. Innsbruck, Wien, Munchen: Tyrolia-Verlag, 1961. 670 s.

506. Frazer M. Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Doors in Italy. *Dumbarton Oaks Papers*, 1973. 27. P. 145–162.

507. Fricky A. Ikony z vychodneho Slovenska. Košice: Vychodoslovenske vydavateľstvo, 1971. 171 s.

508. Haarlov B. The Half-Open Door: A Common Symbolic Motif Within Roman Sepulchral Sculpture. Odense: University Press, 1977. 174 p.

509. Hadjikyriakos I. Venetian elements in the iconostasis of Cyprus. *Cyprus: An island culture: Society and Social Relations from the Bronze Age to the Venetian Period*. Oxford/Oakville: Oxbow Books, 2012. P. 268–283.

510. Hahnloser H., Polacco R. Le oreficerie della Pala d'Oro. *La Pala d'oro*. Venezia: Canal & stamperia, 1994. P. 81–111.

511. García Cuadrado J.A. Domingo Bañez (1528–1604): Introducción a su obra filosófica y teológica. Pamplona: Servicio de publicaciones de la universidad de navarra, 1999. 119 p.

512. Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej poźnego Renesansu w Polsce. Toruń, 1962. 410 s.

513. Gębarowicz M. Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie Środkowo-Wschodniej Europy. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986. 209, [1] s.

514. Giemza J. Polichromia przegrody ikonostasowej cerkwi w Gorajcu. Dokumentacja. 1994 r., mps Państwowa Służba Ochrony Zabytkow w Przemyślu; Tenże, Polichromie ścienne w drewnianych cerkwiach Nadsania. *Malarstwo monumentalne Polski południowo-wschodniej*. Rzeszow, 1995. S. 69–81.

515. Giemza J. Ikonostas z cerkwi p.w. Świętego Mikołaja w Lubaczowie. Ukraińska sztuka cerkiewna XVII wieku wobec tradycyjnych wartości ideowo-estetycznych. *Polska Ukraina. Spotkanie kultur*. Gdańsk, 1997. S. 32–54; 139–143.

516. Giemza J. Malowidła ścienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku. *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej*. Łańcut : Muzeum Zamek w Łańcucie: Wydawnictwo «STEPAN Design», 1999. S. 89–150.

517. Giemza J. Architektura i wyposażenie cerkwi p.w. Wniebowstąpienia Pańskiego w Uluczu. *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*. 2001, nr 35. S. 5–22.

518. Gill M.-J. Angels and the order of heaven in medieval and Renaissance Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. XVI + 324 p.

519. Girolami Cheney L. Vanity/Vanities. *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art* / editor H. E. Roberts, 2 vols. Chicago, London: Fitzroy Dearborn, 1998. Vol. 2. P. 907–922.

520. Goldman B. The sacred portal: a primary symbol in ancient Judaic art. Detroit: Wayne State University Press, 1966. 215 p.

521. Grabar A. La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodox. Prague: Seminarium Kondakovianum, 1931. 40 p.

522. Grabar A. Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'apres des monuments de Yougoslavie. *Recueil de travaux de l'Institut d'Etudes Byzantines*. Beograd, 7 (1961). P. 13–22.

523. Grešlik V. Ikony 17. storočia na vychodnom Slovensku. Prešov, 2002. 113 s.

524. Gronek A. Recepcja niderlandzkich wzorów grafi cznych w XVII-wiecznych cyklach pasyjnych w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej i Świętych Piatnic we Lwowie. *Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*. Kraków, 2001. S. 231–244.

525. Gronek A. Eschatological elements in the schemes of paintings of high iconostases. *Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art.* 2014. 12. S. 11–21.

526. Gronek A. Okcydentalizacja sztuki cerkiewnej na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej w XVI i XVII wieku. *Między Wschodem a Zachodem: prawosławie i unia*. Warszawa, 2017. (Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w dialogu z Europą. Hermeneutyka wartości, t. 11). S. 330–370.

527. Jarema W. Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu. *Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku*, 1972. T. 16. S. 22–33.

528. Janocha M. Ikonostasy w cerkwiach Rzeczypospolitej w XVII–XVIII wieku. *Przegląd Wschodni*, 2003. T. VIII. Z. 4. S. 897–921.

529. Janocha M. Hodegetria z Chełma i ikonostas z Lublina. Kilka uwag o sztuce Ukrainy. *Sztuka sakralna i duchowość pogranicza polsko-ukraińskiego na Lubelszczyźnie*. Lublin, 2005. S. 109–115.

530. Kalopissi-Verti S. The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception. *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West* / Sharon E. J. Gerstel, ed. Cambridge, Mass.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, distributed by Harvard University Press, 2006. P. 107–134.

531. Kämpfer F. Das Russische Herrscherbild von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen: Studien zur Entwicklung politischer Ikonographie im byzantinischen Kulturkreis. Recklinghausen: A. Bongers, 1978. 281 s.

532. Kleinbub Ch. At the Boundaries of Sight: The Italian Renaissance Cloud Putt o. *Renaissance theories of vision*. Farnham: Ashgate, 2010. P. 117–133.

533. Konstantynowicz J. B. Ikonostasis. Studien und Forschungen. Erster Band. Lwow (Lemberg): Buchhandlung der Ševčenko Geselschaft der Wissenschaften. 1939. Bd. 275 s.

534. Korey A. M. Putti, pleasure, and pedagogy in sixteenth-century Italian prints and decorative arts. Chicago: University of Chicago, 2007. 944 p.

535. Kozak W. Szczepłocki ikonostas. Konserwacja ikonostasu w cerkwi Archikatedralnej w Przemyślu. *Biuletyn Informacyjny Konserwatorow Dzieł Sztuki*. 2000. Vol. 11. № 2 (41). S. 26–35.

536. Krasny P. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914. Kraków, 2003. 428 s.

537. Kryciński S. Bieszczady. Tam gdzie diabły, hucuły, ukraińce. Rzeszów: Libra, 2013. 232 s.

538. Kuhnel B. From the Earthly to the Heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium. Rome; Freiburg; Vienna, 1987. 279 p., [67] p.

539. Leal B. Representations of architecture in late antiquity. Thesis submitted to the University of East Anglia for the degree of PhD, July 2016. 372 p.

540. Levenson J. D. Sinai and Zion: An Entry into the Jewish Bible. Minneapolis: Winston Press, 1985. 227 p.

541. Levy Y. Ezekil's plan in an Early Karaite Bible. *Jewish Art*. Vol. 19–20 (1993/94). P. 68–85.

542. Łobeski F. Monaster bazilianow w Ławrowie. Rozmaitości (Lwow). 1859. № 1. S. 1–4.

543. Łoziński W. Malarstwo cerkiewne na Rusi. *Kwartalnik historyczny*. Lwow, 1887. Rocz. 1. S. 149–209.

544. Łoziński W. [Komunikat] o lwowskich malarzach XVII wieku. *Sprawozdania Komisyi do badania historii sztuki w Polsce( SKHS)*. Kraków, 1896. T. 5. S. XLVII.

545. Maguire H. Body, Clothing, Metaphor: The Virgin in Early Byzantine Art. *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images. Birmingham Byzantine and Ottoman Studies*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2011. P. 39–52.

546. Maszczak M. T. Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu. Nowy Sącz: Muzeum Okręgowe, 2010. 304 s.

547. Mâle E. L'art Religieux de la fin du XVI siecle du XVII siecle et du XVIII siecle. Etude sur l'iconographie apres le Concile de Trente. Italie-Prance-Espagne-Flandres. 2-me ed. Paris; Colin, 1951. 532 p.

548. Mazur V. The question of Lord Passion Rite in Ukrainian high iconostasis of the first XVII century (dedicated to the 400th anniversary of the Dormitory Iconostasis of the Stauropegion of the Brotherhood in Lviv). *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Вип. 25. Київ: УАМ, 2016. С. 108–116.

549. Mazur V. The Iconographic Features of Yov Kondzelevich's Autohoship Iconostasis Ensemble. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні прац*і. Вип. 26. Київ: УАМ, 2017. С. 106–112.

550. Meyer F.-S. Handbook of Ornament. Leipzig: Verlag von Seemann & Co, 1892. 548 p.

551. Minor V. H. Baroque visual rhetoric. Toronto: University of Toronto Press, 2016. 228 p.

552. Moore M. On the signification of doors and gates in the visual arts. *Leonardo*. 1981. V. 14. P. 202–205.

553. Nees L. The Iconographic Program of Decorated Chancel Barriers in the Pre-Iconoclastic Period. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 46. Bd., H. 1 (1983). P. 15–26.

554. Obolensky D. A Philorhomaios Athropos: Metropolitan Cyprian of Kiev and All Russia (1375–1406). *Dumbarton Oaks Papers*. 32 (1978). P. 79–98.

555. Oxford Dictionary of Byzantium / ed. Alexander Kazhdan. Oxford: Oxford University Press, 1991. 2232 p.

556. Panofsky E. Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris: Eine Studie uber die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs uber zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis. *Stadel-Jahrbuch*. 1930. Bd. 6. S. 25–72.

557. Pantazopoulos N. J. Church and law in the Balkan Peninsula during the Ottoman rule. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1967. 121 p.

558. Picard Ch. Rhéa-Cybèle et le culte des portes sacrees. *Essays in Memory of Karl Lehmann*. New York: New York University, Institute of Fine Arts, 1964. P. 259–266.

559. Recht R. Believing and seeing. The art of Gothic cathedrals. Chicago: University of Chicago Press, 2008. 392 p.

560. Revel-Neher E. L'arche d'alliance dans l'art juif et chretien du second au dixieme siecles. Le signe de la rencontre. Paris: A.A.E.A.B-S.C.O, 1984. 292 p. 30 p. of plates.

561. Revel-Neher E., Dubois M., Maizel D. The Image of the Jew in Byzantine Art. Oxford; New York: Published for the Vidal Sassoon International Center for the Study of Antisemitism, Hebrew University of Jerusalem by Pergamon Press, 1992. XXVIII, 133 p.

562. Riegl A. Problems of Style: Foundations for a History of Ornament. Princeton, 1992. P. XXXIII.

563. Rodov I. The Marvelous garden: on the poetics of Vegetal ornamentation in European Synagogues and its origins, in Timorah: Articles on Jewish Art (Ramat Gan, 2006), 111–132 (In Hebrew).

564. Rodov I. Winged Image of the Divine: A Comparative Note on Catholic, Orthodox and Jewish Art in Early Modern Ukraine. *Judaica Ukrainica*. № 3 (2014). P. 105–127.

565. Roth C. Jewish Antecedents of Christian Art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 16, No. 1/2 (1953). P. 24–44.

566. Rosenau H. Vision of the temple: the image of the temple of Jerusalem in Judaism and Christianity. London: Oresko Books, 1979. 192 p.

567. Sabados M. L'iconostase de Moldoviţa: un repere dans l'evolution de l'iconostase moldave. *Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art.* 2008. Vol. VI. P. 27–43.

568. Sabados M. L'iconostase de Rădeana–Bacău. *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art: Serie Beaux-Arts*, 2010. Vol. XLVII. P. 31–53.

569. Sauron G. L'historie vegetalisee. Ornament et politique a Rome. Picard, 2000. 248 p.

570. Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. Zurich: Atlantis Verlag, 1950. 584 s.

571. Silentiarius Paulus. Descriptio ecclessiae Sanctae Sophiae, w. 628–719. *Patrologia Graeca* / ed. J.-P. Migne. 1865. T. 86 (2). Col. 2145–2147.

572. Simsky A. Th e image-paradigm of Jerusalem in Christian hierotopy. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики*. 2018. 3 (17). P. 101–103.

573. Sokołowski M. Sztuka cerkiewna na Rusi i na Bukowinie (Wystawa stauropigialna we Lwowie z. r. 1888/9). *Kwartalnik historyczny* (Lwów). 1889. S. 619–657.

574. Sokołowski M. O malarstwe na Rusi. *Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*. Lwów, 1886. S. 12–22.

575. Sotiriou G. La sculpture sur bois dans l'art byzantin. *Melanges Charles Diehl*. Paris: Librairie Ernest Leroux, 1930. Vol. II. P. 171–180.

576. Sterling Ch. La Nature Morte de l'Antiquite a nos jours. Paris, 1952. 145 p.

577. Stookey L. The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem: Liturgical and Th eological Sources. *Gesta*. 1969. 8, 1. P. 35–41.

578. Szanter Z. Rola wzorow zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu w XVII wieku na południowo-wschodnim obszarze Rzeczypospolitej. *Teka konserwatorska. Polska południowo-wschodnia*. T. 2. Rzeszow, 1985. S. 93–134.

579. Tomalska J. Supraśl Iconostasis. Problem of the Att ribution. *Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art*. 2013. Vol. XI. P. 41–56.

580. Tracttati di poetica e retorica del Cinquecento / A cura di Bernard Weinberg. Bari: G. Laterza, 1970. V. 1. 648 p.

581. Walter Ch. Two Notes on the Deësis. *Revue des études byzantines*. 26 (1968). P. 311–336.

582. Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. London : Variorum Publications, 1982. XXIV, 279 p., [32] p.

583. Walter Ch. A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier. *Revue des études byzantines*. 51 (1993). P. 203–224.

584. Wierzbicki L. Ikonostas. *Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*. Lwów, 1885. S. 2–3.

585. Wilberg Vignau-Schuurman T.A.G. Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels. Leiden: Universitaire pers, 1969. Bd. 1. XIII. 358 s.

586. Woodfin W. The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium Oxford, Oxford University Press, 2012, 339 p.

587. Yudkin-Ripun I. Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry. Kiev: Osvita Ukrainy (National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Culturology), 2013. 444 p.

588. http://www.muzeumkresow.eu/zespol-cerkiewny-w-radruzu/wnetrze/ikonostas-zcerkwip.w.-sw.-paraskewy-w-radruzu

**Стародруки**

589. [Баранович Лазар]. Меч духовный. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1666. [15], 465, [1] арк.; 2

590. [Баранович Лазар]. Трубы словесъ проповѣдних. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1674. [10], 403, [4] арк.; 2

591. [Ґалятовський Йоанникій]. Ключ разумѣнїя. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1659. [1], 253 арк.

592. [Ґізель Інокентій]. Миръ съ Богомъ человѣку. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1669. [30], 666, [8] с.

593. [Йоан Златоуст]. Іже вѣ Святыхъ Отца нашего Іоанна Златоустаго, Архіепископа Константінопольскаго, Бесѣды на дѣянія Святыхъ Апостолъ. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1624. 287 арк.

594. Новый завет. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1703. [17], 438 арк.

595. Остен. Памятник русской духовной письменности XVII века. Казань: Университетская типография, 1865. 210 с.

596. [Радивиловський Антоній]. Венец Христов. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1688. [20], 544 арк.

597. [Радивиловський Антоній]. Огородок Маріи Богородицы. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1676. [28], 1128, [3] арк.

598. [Смотрицький Мелетій]. Евангеліе учителное, албо казаня на кождую неделю и свята урочистыи. Єв'є: Друкарня Вільнюського братства, 1616. [4], 173, 351 арк.

599. Требник митрополита Петра Могили: (Київ 1646), Репринт: у 2 т. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви, 1996. Т. 1. 721 с.

600. Требник митрополита Петра Могили: (Київ 1646), Репринт: у 2 т. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви, 1996. Т. 2. 816 с.

601. Ясинский Варлаам. Три венца молитвенные. Київ: Друкарня лаври, 1688. 2. [8] арк.

602. [Baranowicz Łazarz]. Apollo chrześciański opiewa żywoty świętych, z chwałą ich cnoty ucho skłoń z ochoty. [Kijyw]: Z Typographiey Kijowo-Pieczarskiey, 1670. [8], 404 [i. e. 400], [14] s.

**Архівні джерела**

603. ЦДІАУК. Ф. 127. Оп. 875. Спр. № 1669. «О ремонте Киево-Михайловского монастиря. 1887–1888». Арк. 19. (Креслення).

604. ЦДІАУК. Ф. 128. Оп. 2. Спр. № 294.

605. ЦДІАК України. Ф. 725. (Фонд Київського товариства охорони пам’яток).

606. ДНАББ ім. В. Г. Заболотного. Альбом «Київ» № 28. Фото 1934 р.

607. НА ІА НАН України. Ф. ВУАК. Оп. 1 Спр. 1. Красицький Г. Справозданія по разбору старих речей схованих на Лаврській Дзвініці м. Київ. 1918 р. Рукопис. 4 арк.

608. НА ІА НАН України. Ф. 9.

609. Фонд «Негативи» НЗСК

610. Науковий архів НЗСК

611. Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. 278. Спр. № 570; Спр. № 651; Спр. № 960.

612. Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. 278. Спр. № 105. Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Медальное сочинение. 1917 г., 399 л, 20 табл., 80 фото.

613. ЦДАМЛМ. Ф. 70. Цапенко Михайло Павлович (1907–1977).

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ОЛЯНІНА СВІТЛАНА ВАЛЕРІЇВНА
УДК 7.046.3:271.2.-523.47](477)

ДИСЕРТАЦІЯ

# УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОСТАС XVII–XVIII ст.: СЕМАНТИКА ПЛАСТИЧНОГО ОБРАЗУ

ДОДАТКИ

Спеціальність 17.00.05 — образотворче мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Львів 2020

# ДОДАТОК А

## КАТАЛОГ

Корпус джерел, на яких базується дослідження, розділено на такі групи:

перша група — збережені іконостаси;

друга група — утрачені іконостаси;

третя група — креслення та рисунки іконостасів.

У межах кожної групи каталог складено за хронологічним принципом. Статті груп відрізняються за структурою, що зумовлено специфікою досліджуваного матеріалу.

Для пам’яток першої групи стаття містить розділи: «Дата», «Замовник», «Виконавці», «Збереженість», «Композиція». Таку рубрикацію зумовлено необхідністю подати не тільки історичні відомості про пам’ятку, а й визначити характер композиції, загальний абрис іконостаса, кількість ярусів ікон, що має важливе значення для нашого дослідження.

Статті із описами втрачених на сьогодні пам’яток другої та третьої груп доповнено також розділом «Джерела», де наведено перелік відомих фотографій про іконостаси та вказано публікації або архівні джерела, які містять цей візуальний матеріал, а також розділом «Перебудови», в якому наведено відомості про зміни первісної архітектурно-декоративної основи іконостасів. У окремих випадках статтю скорочено до одного розділу «Джерела». Такий підхід пов’язано з тим, що майже всі креслення і малюнки дублюють пам’ятки, відомі за світлинами й уже описані в каталозі раніше. У випадку, якщо йдеться про іконостас, відомий лише за графічним зображенням, до статті додаються розділи, необхідні для висвітлення історії його створення, побутування та характеристики композиційної організації: «Замовник», «Виконавці», «Збереженість», «Композиція».

***Перша група (збережені іконостаси):***

1. Іконостас П’ятницької церкви в м. Львів (іл.1.1)

*Дата:* у датуванні іконостаса є значні розбіжності, часом його створення вважають або 1610-ті роки [4, с. 133; 242, с. 138], або 1644–1665 рр. [407, с. 296; 219, с. 37; 379, с. 152].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Композиція:* тябловий, загальна форма (без композиції «Розп’яття з предстоячими») складається з двох видовжених по горизонталі прямокутників, із яких долішній коротший за горішній. Іконостас має п’ять ярусів ікон.

*Збереженість:* збережений повністю, знаходиться у П’ятницькій церкві Львова.

2. Іконостас Успенської церкви Львова (зараз у церкві Козьми і Дем’яна в с. Великі Грибовичі Львівської обл.) (іл.1.2)

*Дата:* 1629–1638 роки [89, с. 45, 46].

*Замовник:* братство Успенської церкви у Львові [16, с. 341–349].

*Виконавці:* сницарство — Станіслав Дріар [16, с. 349, 379]; іконопис — Федір Сенькович, Микола Петрахнович-Мороховський [544, с. XLVII].

*Збереженість:* конструктивна основа перероблена. Більша частина іконостаса з 1767 р. знаходиться в церкві Козьми і Дем’яна в с. Великі Грибовичі. В Успенській церкві залишилися страсний цикл [244, с. 306] і три ікони празникового ярусу: «В’їзд в Єрусалим», «Воскресіння Лазаря», «Сходження до пекла» [278, с. 109]. Окрім того, «дві ікони празникового циклу знаходяться в колекції Українського Католицького Університету в Римі та Студитського монастиря у Вудстоку (Канада). Чотири картуші з вісьмома іконами пророків, які були в церкві в Грибовичах ще у 40–50-х рр. XX ст., на сьогоднішній день відсутні» [278, с. 109].

Малярську частину іконостаса виконав Ф. Сенькович у 1629 р. і тоді ж її пошкоджено пожежею. У 1637 р. М. Петрахнович-Мороховський написав групу ікон замість постраждалих від вогню у 1629 р. Тож «уся нижня частина іконостаса — намісний ярус, святі, пророки, а також царські врата і дияконські двері — то твори Ф. Сеньковича; М. Петрахнович же доповнив горішні яруси — страсті Христові й постаті апостолів; для намісного ярусу він наново замалював Христа й Богородицю» [373, с. 133].

*Композиція*: тябловий, сьогодні складається з двох видовжених по горизонталі прямокутників. Із них нижній значно коротший за верхній. Увінчується невеликим завершенням із картушів і композицією «Розп'яття», які вписуються в трикутну форму. Має шість тематичних ярусів ікон (ярус празників і додатковий ярус сьогодні структурно об'єднані в один чин).

3. Іконостас Спасо-Преображенської церкви в м. Люблін (Польща) (іл.1.3)

*Дата:* 1633 р. [222, с. 16].

*Замовник:* братство Спасо-Преображенської церкви [222, с. 14].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* збережений повністю, знаходиться у Спасо-Преображенській церкві м. Люблін.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник.

Має чотири яруси ікон.

4. Іконостас Воздвиженської церкви в м. Дрогобич Львівської обл. (іл.1.4)

*Дата:* перша половина XVII ст.—1735 р. [224, іл. 358].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* сницарство — невідомий. Іконописець нижньої частини іконостаса — невідомий. Центральну ікону апостольського ярусу «Воздвиження хреста» виконав 1759 р. Василь Глібкевич [90]. Автором ікон решти ікон горішньої частини іконостаса називають Петра Метельського, який виконав їх у 1780 р. [320, с. 599].

*Збереженість:* збережений повністю. Знаходиться у Воздвиженській церкві Дрогобича.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник із завершенням, яке вписується в трикутник. Має чотири яруси ікон.

5. Іконостас церкви Св. Духа в м. Рогатин Івано-Франківської обл. (іл.1.5)

*Дата:* 1650 р. [373, с. 138].

*Замовник:* православні братства церкви Різдва Богородиці та Св. Духа в Рогатині [373, с. 138].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* збережений повністю, знаходиться в церкві Св. Духа в Рогатині.

*Композиція:* тябловий, загальна форма складається з двох видовжених по горизонталі прямокутників, із яких долішній коротший за горішній. Має чотири яруси ікон.

6. Іконостас церкви Йоана Хрестителя в с. Дністрик Львівської обл. (іл.1.6)

*Дата:* 1653 р. [467, с. 178; 103, с. 194].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* іконопис — Яцько з Вишні (маляр із с. Судова Вишня) [103, с. 194]; сницарство — невідомий.

*Збереженість:* за винятком дияконських дверей, збережений повністю [103, с. 194]. Знаходиться в церкві Йоана Хрестителя в с. Дністрик.

*Композиція:* тябловий, загальна форма вписується у видовжений по горизонталі прямокутник. Має п’ять ярусів ікон.

7. Іконостас Михайлівської церкви с. Воля Висоцька Львівської обл. (іл.1.7)

*Дата:* 1655 р. — долішня частина [467, с. 178], 1688–1690 рр.

— горішні яруси [7, с. 381, 382; 373, с. 538].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* іконопис — Іван Руткович [103, с. 200],

сницарство — невідомий.

*Збереженість:* збережений повністю, знаходиться в Михайлівській церкві с. Воля Висоцька.

*Композиція:* тябловий, загальна форма вписується у видовжений по горизонталі прямокутник. Має п’ять ярусів ікон.

8. Іконостас церкви Св. Юра в м. Дрогобич Львівської обл. (іл.1.8)

*Дата:* 1659–1666(8) [892, с. 76].

*Замовник:* братство церкви Св. Юра в Дрогобичі [224, с. 70].

*Виконавці:* іконопис — Стефан Медицький [224, с. 70], сницарство — невідомий.

*Збереженість:* збережений повністю, знаходиться в церкві Св. Юра в Дрогобичі.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник.

9. Іконостас Преображенської церкви в с. Зарудці Львівської обл. (іл.1.9)

*Дата:* 1658–1780-ті роки [7, с. 378; 278, с. 114].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* іконопис — Микола Петрахнович [6, с. 542]. Сницарство частини, виконаної у 1658 р., — майстер Матвій [7, с. 378].

*Збереженість:* із різних частин. Ярус ікон неділь П’ятдесятниці, празниковий, апостольський, пророчий яруси та Розп’яття датуються 1658 р. і походять із Миколаївської церкви Крехівського монастиря [359, с. 69]. Перевезені звідти в 1775 р. Долішню частину, що складається із царських врат, дияконських дверей, намісних ікон над ними та бічних вівтарів із храмовими іконами, створено наприкінці 1780-х років [278, с. 114]; на рівні празникового ярусу вміщено чотири ікони «з попередньої церкви с. Зарудці Св. Михайла. Праворуч — «Богородиця Втілення» та «Святий Миколай», ліворуч — ікона «Богородиці» та «Дорога в Емаус» [278, с. 116].

Знаходиться у Преображенській церкві в с. Зарудці.

*Композиція:* має складну форму, зумовлену архітектурою церкви. Нижня частина іконостаса вписана у вівтарну арку, верхня частина — розгорнута на трьох гранях підкупольного барабана, має п’ять ярусів ікон (ікони празників розміщено в два яруси).

10. Іконостас церкви Св. Параскеви із с. Зарубинці Черкаської обл. (іл.1.10)

*Дата:* друга половина XVIII ст.

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість*: із різних частин. Іконостас «був на дві третини втрачений», відновлений у 2003–2005 роках [40, с. 17]. Знаходиться в церкві св. Параскеви, перенесеній до Національного музею народної архітектури та побуту України, Київ.

*Композиція:* після відтворення має форму видовженого по вертикалі прямокутника, увінчаного в центральній частині картушами з пророками, що вписуються (за винятком Розп’яття) у півовальний абрис.

11. Іконостас церкви Архістратига Михаїла із с. Дорогинка Київської обл. (іл.1.11)

*Дата:* середина XVIII ст.

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* знаходиться в церкві церкви Архістратига Михаїла, перенесеній до Національного музею народної архітектури та побуту України, Київ.

*Композиція:* за винятком Розп’яття, загальний абрис наближений до квадрата. Має п’ять ярусів ікон.

12. Іконостас Миколаївської церкви в с. Охлопів Волинської обл. (іл.1.12)

*Дата:* царські врата та портал — перша половина XVII ст. [189, с. 168] — XX ст. (?).

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* із різних частин.

*Композиція:* тябловий, форма наближена до квадрата, увінчаний в центрі навершям, що вписується у прямокутник. Має чотири яруси ікон.

13. Іконостас у соборі Йоана Хрестителя в м. Перемишль (Польща), або «Щеплотський іконостас» (іл.1.13)

*Дата:* 1680-ті роки — кінець XX ст. [535].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* збережений повністю, знаходиться в соборі Йоана Хрестителя в м. Перемишль. Наприкінці XX ст. добудували крила іконостаса, розширивши його. Походить із церкви Успіння Богородиці с. Щеплоти Яворівського району Львівської області [434, с. 379].

*Композиція:* тябловий, після добудови загальний абрис наближений до видовженого по горизонталі прямокутника, увінчаного картушами з пророками, які вписуються в трикутний абрис. Має п’ять ярусів ікон.

14. Іконостас Вознесенської церкви в с. Волиця-Деревлянська Львівської обл. (іл.1.14)

*Дата:* 1680–1682 р. [89, с. 78].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* іконопис — Іван Руткович [103, с. 200], сницарство — невідомий.

*Збереженість:* конструктивно-декоративна частина збережена повністю. У 2012 р. з намісного ярусу іконостаса викрадено чотири первісні ікони. Знаходиться у Вознесенській церкві с. Волиця-Деревлянська.

*Композиція:* тябловий, загальна форма вписується у видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний картушами, що утворюють трикутне завершення. Має шість ярусів ікон.

15. Іконостас церкви Різдва Христового з м. Жовква Львівської обл. (іл.1.15)

*Дата:* 1697–1699 роки [89, с. 78]

*Замовник:* братство церкви Різдва Христового в Жовкві.

*Виконавці:* іконопис — Іван Руткович, сницарство — Симон Путятинський [330, с. 147].

*Збереженість:* розібраний, збережений фрагментарно. Царські врата з порталом, фрагменти різьблення та більшість ікон зберігаються в Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького.

*Композиція:* згідно з реконструкцією [329, с. 86], до демонтажу мав форму видовженого по горизонталі прямокутника, увінчаного картушами, які вписуються в трикутник. Мав шість ярусів ікон.

16. Іконостас церкви Св. Параскеви в с. Крехів Львівської обл. (іл.1.16)

*Дата:* іконопис — XVI–XVIII ст., архітектурна частина — друга половина XVII ст., царські врата другої чверті XVIII ст. [50, с. 411].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* сницарство — невідомі, малярство — Іван Руткович(?), Василь Петранович. В.Овсійчук приписує малярство іконостаса до творчості І. Рутковича [243, с. 207–211]. В. Александрович вважає це безпідставним [4, посилання 81].

*Збереженість:* із різних частин. У первинному іконостасі переробили центральну частину: центральну ікону апостольського ярусу підняли на ярус вище й на звільненому місці спорудили монументальний портал царських врат із іконами Благовіщення та Спаса, виконаними Василем Петрановичем. Нові царські врата передали з розібраного іконостаса Миколаївської церкви Крехівського монастиря в 1778 р. [50, с. 411].

Композиція: прямокутний за загальним абрисом іконостас увінчує ікона такої ж форми. Має п’ять ярусів ікон.

17. Іконостас церкви Архістратига Михаїла в с. Стара Скварява Львівської обл. (іл.1.17)

*Дата:* XVI–XVII ст. [350, с. 8].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* іконопис намісного ярусу виконав Іван Руткович [350, с. 8]; сницарство — невідомий.

*Збереженість:* із різних частин, частково втрачено ікони та елементи конструкції правого крила іконостаса. Апостольський та празниковий яруси — XVI ст., царські врата — середина XVII ст., намісний і цокольний ярус 1677–1687 років [350, с. 8]. Знаходиться в церкві Архістратига Михаїла в с. Стара Скварява.

*Композиція:* тябловий, до втрат елементів правого крила нижня частина вписувалася у видовжений по горизонталі прямокутник, верхній ярус разом із Розп'яттям формує трикутне завершення. Має чотири яруси ікон.

18. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста, із скиту поблизу с. Маняви Івано-Франківської обл. (іл.1.18)

*Дата:* 1698–1705 роки [88].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* іконопис — Йов Кондзелевич [89, с. 96]; сницарство — невідомий.

*Збереженість:* збережений повністю, експонується в Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького. Іконостас споруджено для церкви Воздвиження Чесного Хреста Скиту Манявського, у 1785 р. його перенесено до с. Богородчани, у 1916 р. вивезено до Відня, пізніше до Варшави. У 1924 р. за клопотанням митрополита Андрія Шептицького та української громади іконостас повернули в Україну і передали до Національного музею у Львові [88, с. 58].

*Композиція:* вписується у видовжену по горизонталі половину еліпса. Складається з п'яти ярусів ікон.

19. Іконостас церкви Йоана Богослова в с. Скорики Тернопільської обл. (іл.1.19)

*Дата:* кінець XVII– XVIII ст. Царські врата XVII ст., помилково подаються

як деталь іконостаса Михайлівської церкви в с. Скорики [189, іл. на с. 293].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

Збереженість: збережений повністю, знаходиться в церкві Йоана Богослова в с. Скорики.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний трикутною верхівкою ступінчастого абрису. Складається з п’яти ярусів ікон.

20. Іконостас церкви Св. Параскеви в с. Радруж (Польща) (іл.1.20)

*Дата:* середина XVII — середина XVIII ст.

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* царські врата 1647 р. — маляр Захарія Тарногорський, ікони апостолів, Деісус 1742 р. — маляр Йоан [516, с. 93, 98]; ікони ряду П’ятдесятниці, празників і пророків 1756 р. — маляр Андрій Вишецький [588].

*Збереженість:* із різних частин. Знаходиться в церкві св. Параскеви в с. Радруж.

*Композиція:* тябловий, загальна форма вписується у видовжений по горизонталі прямокутник. Має п’ять ярусів ікон.

21. Іконостас Вознесенської церкви в с. Улюч (Польща) (іл.1.21)

*Дата:* виконаний в два етапи в другій половині XVII ст., перший етап — 1660 р., другий — у 1682 [517, с. 13, 16].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* іконопис намісного ряду, цоколя, царських врат, празників, триморфну (Деісуса) та Розп’яття — Йоан, маляр Хировський (Hyrowskyj)

[520, с. 12], ікони апостолів і пророків — Стефан Дзенґалович в 1682 р. [517, с. 16].

*Збереженість:* збережений частково. Втрачені ікони та різьблені фрагменти конструкції в празниковому ярусі. Зберігається в Музеї народної архітектури в м. Сянок (Польща).

*Композиція:* нижня частина — видовжений по горизонталі прямокутник. Верхня частина (апостольський і пророчий яруси) уписуються у трапецієподібну форму. Мав п’ять ярусів ікон.

22. Іконостас Спасо-Преображенського собору в м. Путивль Сумської обл. (іл.1.22)

*Дата:* час створення пов’язують із завершенням будівництва собору — близько 1693 р. [40, с. 20].

*Замовник:* Святодухівський монастир і путивльські «діти боярські» [39, с. 20].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* збережений повністю. Іконопис датують різним часом. За твердженням Ф. Гороностаєва ікони намісного ярусу старші за іконостас і належать до початку XVII ст., живопис інших ярусів належить до кінця XVIII — початку XIX ст. На думку П. Покришкіна та Є Рєдіна живопис не належить XVII ст. і московській школі, а репрезентує український іконопис XVIII ст. [39, с. 20]. Знаходиться в Спасо-Преображенському соборі в Путивлі.

*Композиція:* близька до квадрата форма увінчана невеликим завершенням, яке вписується у видовжений по горизонталі прямокутник. Складається із шести ярусів ікон.

23. Іконостас Троїцької церкви в м. Жовква Львівської обл. (іл.1.23)

*Дата:* 1720 р. [189, с. 243] або 1728 р. [359, с. 58].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* іконопис — невідомий; сницарство — жовківський сницар Гнат Стобенський [330, с. 148–149].

*Збереженість:* збережений повністю, знаходиться у Троїцькій церкві Жовкви.

*Композиція:* близька до квадрата форма увінчана картушами, що вписуються в трикутник. Складається із чотирьох ярусів ікон (празники розміщені в два ряди).

24. Іконостас церкви Різдва Богородиці в м. Жовква Львівської обл. (іл.1.24)

*Дата:* 1705 р. [189, с. 249] або 1708–1710 років [89, с. 115].

*Замовник:* парох церкви Різдва Богородиці Йосиф Кирницький [359, с. 60].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* збережений повністю. Знаходиться у Троїцькій церкві Жовкви.

*Композиція:* близька до квадрата, має п’ять ярусів ікон.

25. Іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Полтавської обл. (іл.1.25)

*Дата:* 1731–1732 р. [29, с. 53].

*Замовник:* гетьман Данило Апостол.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* конструктивна основа збережена повністю (за винятком царських врат бічних приділів), втрачено частину первісних ікон. Знаходиться у Спасо-Преображенській церкві в с. Великі Сорочинці.

*Композиція:* тридільний. Кожна частина має вигляд прямокутника, увінчаного відповідним за шириною фронтоном, що вписується у трикутний абрис. Має п’ять ярусів ікон.

26. Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (іл.1.26)

*Дата:* початок 30-х рр. XVIII ст. [408, с. 51].

*Замовник:* архімандрит Києво-Печерської лаври Роман (Копа) (?).

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* конструктивна основа збережена повністю, втрачено частину ікон. Знаходиться в Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний невеликим завершенням, яке вписується у півциркульну форму. Має п’ять ярусів ікон.

27. Іконостас церкви Всіх Святих Києво-Печерської лаври (іл.1.27)

*Дата:* традиційно вважається, що іконостас встановлено 1741 р. [447, с. 64, 180, с. 69].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* сницарі лаврської майстерні Іларіон Сповольський і Солофеєїл Микитич [447, с. 64].

*Збереженість:* конструктивна основа збережена повністю, однак під час Другої світової війни втрачено частину первісних ікон. Найвірогідніше, іконостас перенесений з іншого храму [60, с. 12], на що вказують переробки його горішнього ярусу: картуші пророчих ікон були підрізані відповідно до форми підпружних арок. Крім того, цей іконостас завузький для Всіхсвятського храму: кінці його крил не прилягають до стін, через що утворені зазори, зашиті дошками з обох боків по всій висоті іконостаса. Знаходиться в церкві Всіх Святих Києво-Печерської лаври.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний картушами, які в центрі формують трикутної форми фронтон. Має п’ять ярусів ікон.

28. Іконостас церкви Собору Богородиці в с. Бусовисько Львівської обл. (іл.1.28)

*Дата:* час створення іконостаса традиційно виводять із дати побудови церкви — 1780 р. Царські врата датуються 1789 р.

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас збережений, знаходиться в церкві Собору Богородиці в с. Бусовисько.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник, має п’ять ярусів ікон.

29. Іконостас Миколаївської церкви в м. Бучач Тернопільської обл. (іл.1.29)

*Дата:* 1743 р. [89, с. 118], 1740-ві роки [50, с. 412].

*Замовник:* староста канівський Микола Потоцький [50, с. 412].

*Виконавці:* іконопис — Василь Петранович [50, с. 412].

*Збереженість:* збережений частково, в другій половині XX ст. втрачено картуші з іконами пророків. Знаходиться в Миколаївській церкви Бучача.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний фронтоном трикутної форми. Разом із горішніми картушами складався з п’яти ярусів ікон.

30. Іконостас Успенської церкви в с. Вербів Тернопільської обл. (іл.1.30)

*Дата:* початок XVIII ст., друга третина XVIII ст. [50, с. 415].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* сницарство — Гнат Стобенський, іконопис — Теодозій Січинський і Павло Килимович [50, с. 415].

*Збереженість:* із різних частин. У єдину конструкцію скомпонували в 1912 р. з іконостаса початку XVIII ст. із с. Деревача та царських врат і вісьмох колон другої третини XVIII ст. від іконостаса церкви Різдва Йоана Хрестителя Краснопущанського монастиря [50, с. 415]. У такому вигляді до 1952 р. простояв у церкві Різдва Йоана Хрестителя Краснопущанського монастиря, коли був переданий до Успенської церкви с. Вербів [50, с. 416].

*Композиція:* нижня половина — видовжений по горизонталі прямокутник, верхня — вписується в півциркульний абрис.

31. Іконостас Софійського собору в м. Київ (іл.1.31)

*Дата:* 1747–1754 роки [169, с. 12, 89–90].

*Замовники:* митрополити Рафаїл Заборовський і Тимофій Щербацький [237, с. 26].

*Виконавці:* іконопис — софійська малярня під керівництвом Алімпія Галика [237, с. 27]; срібні царські врата 1747–1750 рр. — золотарі Семен Таран, Петро Волох, Іван Заводовський [169, с. 12]; сницарство — невідомі.

*Збереженість:* збережений частково, знаходиться в Софійському соборі Києва. Після перебудов 1853 р., 1888 р., 1893–1899 рр. у іконостасі залишився лише центр долішньої частини, який також було вкорочено — прибрані фрагменти конструкції з бічними дверима [237, с. 28–31]. Вони експонуються на другому поверсі Софії Київської.

*Композиція:* у теперішньому стані має форму видовженого по горизонталі прямокутника і складається лише з двох ярусів ікон.

32. Іконостас собору Різдва Богородиці в смт Козелець Чернігівської обл. (іл.1.32)

*Дата:* 1752–1763 роки [46, с. 67].

*Замовник:* Наталя Розумовська [417, с. 185].

*Виконавці:* проєкт архітектора А. Квасова [248], іконопис — майстерня Г. Стеценка [23, с. 110]; сницарство — невідомі.

*Збереженість:* конструктивна основа іконостаса знаходиться в соборі Різдва Богородиці в Козельці. Ікони частково втрачені, частково знаходяться в музейній збірці НАІЗ «Чернігів стародавній». Втрачено первинні царські врата всіх трьох приділів.

*Композиція:* тридільний, центральна частина формується з трьох прямокутників, що послідовно зменшуються догори, бічні частини сформовані як прямокутник, увінчаний одним меншим за розміром прямокутником. Має сім ярусів ікон.

33. Іконостас Андріївської церкви в м. Київ (іл.1.33)

*Дата:* 1752–1753 роки [138, с. 351] або 1754 [299, с. 35].

*Замовник:* російська імператриця Єлизавета I [107, с. 179–181].

*Виконавці:* проєкт архітектора Ф. Б. Растреллі, іконопис — живописці Петербурзької канцелярії від будівель під керівництвом І. Вишнякова: О. Андропов, А. Єрошевський, П. Семенов, О. Бєльський, О. Поспєлов, І. Фірсов [81, с. 102–108]; сницарі — А. Карловський, І. Домаш [299, с. 35].

*Збереженість:* збережений повністю, знаходиться в Андріївській церкві в Києві.

*Композиція:* загальний абрис уписується в трикутник. Має п’ять ярусів ікон.

34. Іконостас Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври (іл.1.34)

*Дата:* 1767 р. [604, арк. 33].

*Замовник:* архімандрит Зосима Валкевич [192, с. 102].

*Виконавці:* іконопис — Захарія Голубовський; сницарство — Карпо Шверін, [192, с. 102].

*Збереженість:* збережений частково — втрачено частину ікон і срібні царські врата 1784 р., виконані майстрами С. Стрельбицьким та О. Іщенком [447, с. 147, 149]. Зараз царські врата зберігаються в колекції А. Ґілберта в Лондоні (Gilbert Collection) [180, с. 62]. Іконостас знаходиться у Хрестовоздвиженській церкві Києво-Печерської лаври.

*Композиція:* загальний абрис уписується в трикутник. Має шість ярусів ікон.

35. Іконостас Іллінської церкви в м. Чернігів (іл.1.35)

*Дата:* 1774 р. [445, с. 269].

*Замовник:* архімандрит Чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Йоїль [445, с. 269].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* збережений частково — втрачено частину ікон. Іконостас знаходиться в Іллінській церкві в Чернігові.

*Композиція:* квадратна нижня частина увінчана невеликим прямокутником. Має п’ять ярусів ікон.

Окрім наведених пам’яток, до дослідження залучалося багато фрагментів іконостасів — ікон, царських врат дияконських дверей, фрагментів різьблення, детально описувати які тут недоцільно. Вкажемо лише, що вони зберігаються в художніх і краєзнавчих музеях України: Національному художньому музеї України, Національному музеї у Львові, Чернігівському художньому музеї, Білоцерківському краєзнавчому музеї, Острозькому краєзнавчому музеї, Музеї Волинської ікони.

***Друга група (утрачені іконостаси):***

36. Іконостас Успенського собору Києво-Печерської Лаври (за фотовідбитком 90-х років XIX ст. моделі-копії, виготовленої на замовлення патріарха Никона [379, с. 146]), (іл.1.36)

*Джерела:* загальний вигляд моделі іконостаса [286, с. 488].

*Дата:* кінець XVI ст. [379, с. 150] або 1630 р. [7, с. 81].

*Замовник:* князь Костянтин Острозький-молодший (?) [379, с. 151].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* згорів у пожежі 1718 р.

*Перебудови:* ймовірно, у 1685 р. був ремонтований, після чого різьблений декор набув барокових рис [379, с. 146, 147].

*Композиція:* тяблова. Загальний абрис — видовжений по горизонталі прямокутник із невеликим трикутним фронтоном у центральній частині. Мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

37. Іконостас Микільського Військового собору (Великий Микола) в м. Київ (іл.1.37)

*Джерела:* вісім фрагментів іконостаса [606]; чотири фото фрагментів центральної частини іконостаса — альбом світлин 1914–1915 років В. П. Пещанського, бібліотека НХМУ; два зображення ангелів із горішнього ярусу іконостаса [79, іл. 1, 2]; центр нижньої частини іконостаса [201, с. 88]; центр намісного ярусу [444, с. 37]; фрагмент горішніх ярусів іконостаса [53, с. 49]; центральна частина іконостаса [41, с. 74].

*Дата:* 1663 р. [79, с. 3].

*Замовник:* невідомий ктитор під абревіатурою «СБМК».

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* собор втрачений у 1934 р. [41, с. 73], тоді ж зруйнований іконостас.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* загальний абрис наближений до видовженого по горизонталі прямокутника, увінчаного відповідним за розміром трикутником, мав сім ярусів ікон.

*Розміри:* За одним джерелом висота його сягала 22 арш. (близько 15,5 м), ширина — 24 арш. (близько 17 м) [444, с. 52]; за іншим — висота до основи горішніх постатей (не уточнено, яких саме. — С. О.) — 22 арш., а ширина іконостаса — 31 1/2 арш. (близько 22 м) [79, с. 2].

38. Іконостас Миколаївського собору Крупицько-Батуринського монастиря в с. Осіч Чернігівської обл. (іл.1.38)

*Джерела:* дві світлини загального вигляду центральної частини іконостаса; вид на горішні яруси в ракурсі (фактично — вид на північну стіну). Фото П. Жолтовського 1930 р. [611, Спр. № 651]; фото фрагменту намісного ярусу [Архів С. Оляніної].

*Дата:* в літературі наводиться датування іконостаса початком XVIII ст. [41, с. 122]. Однак характер композиційно-пластичної організації іконостаса дозволяє віднести його створення до часу побудови собору в 1680 р.

*Замовник:* собор будувався коштом генерального судді Івана Домонтовича [420, с. 276], він же, імовірно, виступив ктитором іконостаса.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачений у 1930–1933 роках [41, с. 124].

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* загальний абрис невідомий. Центральна частина із шістьма ярусами ікон.

*Розміри:* займав усю ширину храму, у центральній частині сягав підпружних арок.

39. Іконостас Миколаївської церкви в скиті Крупицько-Батуринського монастиря Чернігівської обл. (іл.1.39)

*Джерела:* північне крило іконостаса — світлина С. Таранушенка [611, Спр. № 651]; центр нижньої частини іконостаса [Архів автора].

*Дата:* друга половина XVII ст. (?).

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* для його створення було використано фрагменти від іншого невідомого іконостаса.

*Композиція:* загальний абрис невідомий.

*Розміри:* невідомі.

40. Іконостаси приділів (на хорах) св. Варлаама і Йоасафа та Антонія и Феодосія Микільського Військового собору в м. Київ (іл.1.40)

*Джерела:* центральна частина і південне крило іконостаса св. Варлама і Йоасафа; центральна частина іконостаса св. Антонія і Феодосія [606]; центральна частина і фрагмент нижньої половини іконостаса св. Варлаама і Йоасафа — альбом світлин 1914–1915 років В. Пещанського, бібліотека НХМУ; ікона із цоколю одного з іконостасів [608]; загальний вигляд іконостаса св. Антонія і Феодосія [444, с. 39]. Центральна частина іконостаса св. Антонія і Феодосія [41, с. 74].

*Дата:* 1690–1696 р. [79, с. 7].

*Замовник:* митрополит Варлаам Ясинський та ігумен (на той час) Микільського монастиря Йоасаф Кроковський [79, с. 7].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* собор утрачений у 1934 р. [41, с. 73], тоді ж зникли й іконостаси.

*Перебудови:* імовірно, під час ремонту іконостасів, який відбувся 1896 р. [79, с. 7], їх було увінчано невеликим хрестиком замість традиційної композиції «Розп'яття з предстоячими».

*Композиція:* іконостаси асиметричні, дзеркально відображені, за загальним абрисом уписуються у квадрат, містили п'ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

41. Іконостас церкви Йоана Богослова в с. Матіївка Чернігівської обл. (іл.1.41)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса. Фото 1930 р. П. Жолтовського [611, Спр. № 651]; фрагмент центральної частини іконостаса [Архів С. Оляніної].

*Дата:* друга половина XVII ст. (?).

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* за загальними абрисом уписувався у видовжений по вертикалі півовал, містив чотири яруси ікон.

*Розміри:* невідомі.

42. Іконостас Кирилівської церкви в м. Київ (іл.1.42)

*Джерела:* три фрагменти горішніх ярусів іконостаса, три фрагменти нижніх ярусів у ракурсі (фактично — вид на північну і південну стіни) [609, фото 1881 р.]. Центральна ікона деісусного ярусу [209, с. 245].

*Дата:* друга чверть XVII ст. [162, с. 676] або останні два десятиліття XVII — середина XVIII ст. [252].

*Замовник:* споруджений за ігуменства Софронія Жебрило-Лобанського [162, с. 676] або за Інокентія Монастирського [252].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас розібраний на початку 1880-х років, коли під керівництвом А. Прахова у храмі проводилися реставраційні роботи. Частина іконостаса було передано до с. Нижня Дубешня Остерського повіту, інші фрагменти зберігалися в монастирській дзвіниці. Пізніша доля іконостаса невідома, він вважається повністю втраченим [209, с. 248].

*Перебудови:* центральна частина іконостаса (окрім фронтону) належала до XVII ст., хоча й зазнала часткових втрат різьбленої орнаментації. Бічні частини іконостаса були прибудовані в другій половині XVIII ст., коли виконувався ремонт іконостаса після його пошкодження пожежею між 1752–1754 роками [252].

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник увінчаний розірваним фронтоном трикутного абрису. Мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* займав усю ширину храму, висота невідома.

43. Іконостас приділу Йоана Предтечі (Стрітенського) Софійського собору в м. Київ (іл.1.43)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [269, с. 408]; фрагмент горішньої частини [201, с. 13].

*Дата:* 1689 р. [89, с. 132].

*Замовник:* гетьман Іван Мазепа [236, с. 42].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник з увінчаним відповідним по ширині півциркульним сегментом, мав два яруси ікон.

*Розміри:* невідомі.

44. Іконостас Спасо-Преображенського собору Києво-Межигірського монастиря (іл.1.44)

*Джерела:* центр нижньої частини іконостаса [375].

*Дата:* 1690-ті [138, с. 726].

*Замовник:* московський патріарх Йоаким (Савелов) [446, с. 342].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачений у 1931 р. [41, с. 104].

*Перебудови:* іконостас зазнав перебудов у центральній частині празникового ярусу та верхній частині порталу царських врат. Вірогідно між 1787 та 1801 роками, коли собор відремонтували після пожежі, були виконані нові празникові ікони, розставлені на ніжках-підставках на карнизі порталу царських врат [251].

*Композиція:* невідома. У центральній частині, вище царських врат, було розміщено багаторазово ламані й вигнуті карнизи, завершення вписувалося в трикутну форму. За світлиною можна визначити шість ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

45. Іконостас Михайлівської церкви в. с. Бездрик Сумської обл. (іл.1.45)

*Джерела:* верхня і нижня половини іконостаса [425]; верхня і нижня половини іконостаса [380, с. 47, 48].

*Дата:* кінець XVII ст. [425]; початок XVIII ст. [104, с. 67].

*Замовник:* ігумен Сумського Успенського монастиря Яків Жданович [104, с. 67].

*Виконавці:* іконопис — ієромонах Ілля з Лебедина (?) [104, с. 67, 68]; сницарство — невідомо.

*Збереженість:* до церкви в Бездрику іконостас перенесено з дерев'яного храму Архангела Михаїла Сумського Успенського монастиря [425]. Іконостас втрачений у 1941 р. [104, с. 67].

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по вертикалі прямокутник, увінчаний відповідним за шириною трикутником, містив п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* висота 16 арш., ширина 9 1/2 арш. [425].

46. Іконостас Вознесенської церкви в с. Березна Чернігівської обл. (іл.1.46)

*Джерела:* 24 світлини загального вигляду і фрагментів іконостаса. Фото С. Таранушенка, 1928 р. [611, Спр. № 651]. 20 ікон іконостаса, що зберігаються у музейних збірках НХМУ та НКПІКЗ.

*Дата:* друга половина XVII — перша третина XVIII ст. [249, с. 98].

*Виконавці:* невідомі.

*Замовник:* невідомий.

*Збереженість:* іконостас втрачено в 1929–1930 рр. [41, с. 124].

*Перебудови:* протягом 1760-х років іконостас для Вознесенської церкви було змонтовано з двох цілісних іконостасів, узятих із невідомих храмів, один із яких належав до другої половини XVII ст., а другий — до першої половини XVIII ст. Для цього іконостас XVIII ст. встановили як центральну частину, а іконостас XVII ст. розділили навпіл (прибравши царські врата та ряд ікон над ними) і прибудували до неї як крила. Для узгодження висоти ярусів між з’єднаними частинами в іконостасі XVII ст. здійснили незначні переробки конструктивної основи [249].

*Композиція:* мав вигляд видовженого по горизонталі прямокутника, у центральній частині увінчаного розірваним фронтоном, що вписувався у трикутний абрис. Містив п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* близько 22 м завширшки та 17 м заввишки.

47. Іконостас церкви Різдва Богородиці в с. Дворічний Кут Харківської обл. (іл.1.47)

*Джерела:* ікона «Деісус» в обрамленні [8, табл. X. № 31]; намісні ікони Богородиці та Спасителя без обрамлення та ікона «Різдво Богородиці» в обрамленні репродуковані; ікони «Три апостоли», «Три святителі» в

обрамленні, «Лествиця Якова», фрагмент дияконських дверей із ликом Мельхіседека (?), стулка царських врат [380, с. 66–70].

*Дата:* 1690-ті роки [419, с. 165].

*Замовник:* храм побудовано ізюмським полковником Федором Шидловським [419, с. 165], він, напевно, був і замовником іконостаса.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас розібраний до початку XX ст., 20 ікон з нього і одна стулка царських врат експонувалися на виставці XII археологічного з'їзду в Харкові [136, с. 26, 27; 612, с. 213–220]. Ці фрагменти іконостаса до Другої світової війни зберігалися в Музеї витончених мистецтв та старожитностей при Харківському університеті [612, с. 212].

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* невідома.

*Розміри:* невідомі.

48. Іконостас Троїцького собору Густинського монастиря Чернігівської обл. (іл.1.48)

*Джерела:* центральна частина іконостаса. Фото С. Таранушенка [611, Спр. № 651].

*Дата:* 1676 р. [104, с. 54].

*Замовник:* гетьман Іван Самойлович [13, с. 301; 268, с. 57].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачено в 1930-х роках [41, с. 133].

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* невідома, центральна частина організована за принципом тріумфальної арки, де за концентричними дугами, вище царських врат, розміщено багаторазово ламані й вигнуті карнизи. Містив п'ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

49. Іконостас Покровської церкви в с. Зіньків Полтавської обл. (іл.1.49)

*Джерела:* фрагмент намісного ярусу іконостаса із царськими вратами [89, іл. 78].

*Дата:* перша половина XVIII ст. [89, с. 143].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* невідома.

*Розміри:* невідомі.

50. Іконостас Введенської церкви Троїцького монастиря в м. Чернігів (іл.1.50)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [134, с. 90]; північна половина іконостаса. Фото С. Таранушенка 1928 р. [611, Спр. № 651].

*Дата:* остання чверть XVII ст. [96, с. 49].

*Замовник:* гетьман Іван Мазепа [96, с. 49].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачено в 1930-х роках [45, с. 172].

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* загальний абрис близький до видовженого по вертикалі півеліпса, містив п’ять ярусів зображень.

*Розміри:* невідомі.

51. Іконостас Успенського собору Єлецького монастиря в м. Чернігів (іл.1.51)

*Джерела:* центр нижньої частини, центр горішньої частини іконостаса, ікони намісного ярусу «Три святителі», «Богородиця» і «Спаситель» (останні дві сфотографовано в обрамленні та без обрамлення і шат), ікона «Собор архангела Михаїла» без обрамлення, дванадцять ікон празників у обрамленні: фото С. Таранушенка 1916 р. [612]; загальний вигляд центральної частини іконостаса [139, с. 13]; центральна частина і північне крило іконостаса [41, с. 120].

*Дата:* 1676 р. [379, с. 164].

*Замовник:* архімандрит Єлецького монастиря Йоаникій Ґалятовський, коштом чернігівського полковника В. Дуніна-Борковського [226, с. 113, 116].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачений у 1920-х [41, с. 120].

*Перебудови:* в другій половині XIX ст. демонтовано частину ікон пророчого ярусу, а також ікони «Нерукотворного Спаса» і «Тайної вечері» над царськими вратами. Тоді ж були зміщені догори ікони «Деісус» і «Богородиця з немовлям». В утворений унаслідок цих дій простір у центрі іконостаса вставлено ікону з обрамленням у вигляді променів світла [612, с. 302–306].

*Композиція:* після переробок іконостаса набув форми видовженого по горизонталі прямокутника, увінчаного в центральній частині завершенням, яке вписувалось у трикутний абрис. Іконостас мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* до переробок висота сягала 20 арш., ширина 26 арш. [612, с. 298], що дорівнює відповідно 14,2 м та 18,5 м.

52. Іконостас Глухівського Петропавлівського монастиря Сумської обл. (іл.1.52)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [613 (архів М. Цапенка)]. Фото нижньої частини іконостаса опублікував В. Вечерський [41, с. 285], але помилково атрибутував як світлину іконостаса Миколаївської церкви в Глухові. Нова атрибуція подається С. Юрченком [463, с. 176].

*Дата:* 1697 [416, с. 210].

*Замовник:* храм побудовано за Димитрія Ростовського (Туптала), на той час ігумена Петропавлівського монастиря [416, с. 210], напевно, він же був замовником іконостаса.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* іконостас вписувався у видовжений по вертикалі півеліпс, мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

53. Іконостас церкви Різдва Христового в м. Київ (іл.1.53)

*Джерела:* фрагмент намісного ярусу в ракурсі [610]; загальний вигляд іконостаса до зниження і після зниження [194, с. 65].

*Дата:* друга половина XVII–XIX ст.

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* утрачений близько 1935 р., коли знесли храм.

*Перебудови:* іконостас було взято з прилеглої Спасо-Преображенської церкви Києва, що згоріла в пожежі 1811 р. [388, с. 159]. Його частково переробили, замінили окремі елементи й пристосували до нового інтер'єру. Установили 1814 р., на той час іконостас мав п'ять ярусів ікон [388, с. 159]. У 1911 р. іконостас розділили на дві частини: два яруси перенесли до бічного Сергієвського вівтаря, три яруси залишилися в головній частині храму [388, с. 163].

*Композиція:* у 1814 р. мав вигляд видовженого по горизонталі прямокутника, що увінчувався завершенням, яке вписувалося у трикутник. Після 1911 р. — уписувався у видовжений по горизонталі прямокутник, мав три яруси ікон.

*Розміри:* невідомі.

54. Іконостас приділу Сергія Радонезького церкви Різдва Христового в м. Київ (іл.1.54)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса, центр намісного ярусу [610].

*Дата:* друга половина XVII–XX ст. (?)

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* утрачений близько 1935 р., коли знесли храм.

*Перебудови:* при спорудженні іконостаса в 1911 р. використали колони XVII ст., узяті від апостольського ярусу головного іконостаса церкви Різдва Христового в Києві.

*Композиція:* уписувався у видовжений по горизонталі прямокутник, мав три яруси ікон.

*Розміри:* невідомі.

55. Іконостас Покровської церкви в смт Седнів Чернігівської обл. (іл.1.55)

*Джерела:* центр намісного ярусу. Фото С. Таранушенка 1930 р. [611, Спр. № 651].

*Дата:* друга половина XVII–XIX ст. (?).

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* утрачені, час втрати невідомий.

*Перебудови:* царські врата другої половини XVII ст. (?) походять від іншого іконостаса.

*Композиція:* невідома.

*Розміри:* невідомі.

56. Іконостас Георгіївського собору Видубицького монастиря в м. Київ (іл.1.56)

*Джерела:* п’ять фото загального вигляду іконостаса з різних ракурсів зберігаються в ЦДКФФА України; царські врата і портал іконостаса [609]; загальний вигляд і фрагмент намісного ярусу іконостаса [201, с. 112, 113]; центральна частина іконостаса [189, с. 65].

*Дата:* 1701 р. [107, с. 249].

*Замовник:* Михайло Миклашевський, полковник Стародубський [107, с. 249].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* утрачений у середині 1930-х років. [41, с. 98].

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник увінчувався розірваним фронтоном трикутного абрису. Мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі, займав усю ширину храму.

57. Іконостас Вознесенського приділу Софійського собору в м. Київ (іл.1.57)

*Джерела:* нижня частина іконостаса [53, с. 19]; верхня частина іконостаса [609].

*Дата:* кінець XVII ст.

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий (після 1917 р.).

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний трикутним за абрисом завершенням, яке зображувало гору Єлеонську з накладеними живописними зображеннями Богородиці та апостолів, написаних на дошках і обрізаних по контуру постатей.

*Розміри:* невідомі.

58. Іконостас Благовіщенської церкви в другому поверсі Михайлівського собору Видубицького монастиря в м. Київ (іл.1.58)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [609; архів С. Оляніної].

*Дата:* 1727–1733 рр. [250].

*Замовник:* гетьман Данило Апостол [250].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, вірогідно, в другій половині 1930-х років, після перенесення до невідомого дарницького храму [405, с. 604].

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник увінчаний півциркульним завершенням відповідним за шириною, іконостас мав три яруси ікон.

*Розміри:* невідомі.

59. Іконостас Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря в м. Київ (іл.1.59)

*Джерела:* намісний ярус і два його фрагменти (з помилковим підписом як частина іконостаса Стрітенського приділу Софійського собору) [201, с. 12, 33, 34].

*Дата:* 1718 р. [107, с. 526].

*Замовник:* гетьман Іван Скоропадський [107, с. 526].

*Виконавці:* іконописець — пресвітер київської церкви Миколи Набережного на Подолі Стефан Лубенський; сницар Григорій Петров з Чернігова [107, с. 531; 138, с. 368].

*Збереженість:* іконостас утрачений у 1935 р. [41, с. 46].

*Перебудови:* первинно мав шість ярусів ікон. У 1888 р. горішні яруси іконостаса розібрали й залишили лише цокольний, намісний і празниковий.

*Композиція:* первинна загальна композиція складалася з видовженого по горизонталі прямокутника, увінчаного відповідної ширини трикутним завершенням.

*Розміри:* висота іконостаса після зниження: 2 1/2 сажнів (5,3 м) [201, с. 43].

60. Іконостас Катеринінського приділу Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря в м. Київ (іл.1.60)

*Джерела:* фрагмент північного крила та загальний вигляд правого крила іконостаса [609, фото 1920-х рр.].

*Дата:* 1706 р. [61, с. 24] або 1730-ті роки [107, с. 534].

*Замовник:* Григорій Наумов, київський губернатор (за іншими відомостями — комендант) [107, с. 534].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* утрачений у середині 1930-х років.

*Перебудови:* первинно мав п’ять ярусів ікон. Наприкінці XIX ст. знизили до двох ярусів.

*Композиція:* до зниження — видовжений по вертикалі прямокутник із завершенням, що вписувалося у трикутний абрис.

*Розміри:* невідомі.

61. Іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври (іл.1.61)

*Джерела:* центр намісного ярусу після зниження іконостаса [345, с. 187]; фрагмент колон намісного ярусу, царські врата та їх фрагменти [346, с. 131, 140, 141].

*Дата:* 1729 р. [138, с. 498].

*Замовник:* гетьман Іван Скоропадський [458, с. 87].

*Виконавці:* іконописці Яким Глинський, Стефан Лубенський; сницар Григорій Петров [138, с. 498].

*Збереженість:* іконостас утрачений 3 листопада 1941 р., коли було висаджено в повітря Успенський собор [146, с. 160]. Із нього вціліла частина ікон із празникового та намісного ярусів, що зберігаються у НХМУ та НКПІКЗ [27, с. 69, 75].

*Перебудови:* 1896 р. іконостас розібрали до намісного ярусу [146, с. 143].

*Композиція:* до перебудови мав вигляд видовженого по горизонталі прямокутника, увінчаного розірваним фронтоном трикутного абрису. Мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* іконостас займав усю ширину храму, висота сягала 10 сажнів (близько 22 м) [345, с. 213].

62. Іконостас Стефаніївського приділу Успенського собору Києво-Печерської лаври (іл.1.62)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [345, с. 194].

*Дата:* 1727 р. [345, с. 187].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* іконопис — іконописці Яким Глинський [346, с. 141]; сницарство — невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний півциркульним завершенням, три яруси ікон.

*Розміри:* невідомі.

63. Іконостас приділу Йоана Богослова Успенського собору Києво-Печерської лаври (іл.1.63)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [346, с. 134].

*Дата:* 1727 р. [345, с. 187].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* іконопис — іконописці Яким Глинський [346, с. 141]; сницарство — невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник з півциркульним завершенням. Мав два яруси ікон [345, с. 222].

*Розміри:* невідомі.

64. Іконостас приділу Йоана Предтечі Успенського собору Києво-Печерської лаври (іл.1.64)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [346, с. 135].

*Дата:* перші три десятиліття XVIII ст. Імовірно, уцілів під час пожежі в соборі 1718 р. [345, с. 187].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* невідома.

*Розміри:* невідомі.

65. Іконостас собору Св. Георгія в смт Тараща Київської обл. (іл.1.65)

*Джерела:* центр намісного ярусу з царськими вратами [267, табл. IV, іл. 2].

*Дата:* 1753 р. [267, с. 53].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* утрачений на початку 1930-х років [41, с. 108]. *Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* складався з чотирьох ярусів ікон. Намісний ярус був ширший за горішні й розгортався на північну і південну стіни [267, с. 54].

*Розміри:* невідомі.

66. Іконостас Яківського приділу Єлецького монастиря в м. Чернігів (іл.1.66)

*Джерела:* центральна частина: фото С. Таранушенка 1916 р. [612]; загальний вигляд іконостаса [87, с. 50].

*Дата:* близько 1701 р., коли було освячено храм [84, с. 144].

*Замовник:* Юхим Лизогуб [94, с. 206].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Розміри:* невідомі.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний відповідним за шириною півциркульним завершенням, мав три яруси ікон.

67. Іконостас Троїцького собору Троїцького монастиря в м. Чернігів (іл.1.67)

*Джерела:* центральна частина іконостаса [134, іл. після с. 58]; центральна частина і північне крило іконостаса; верхня половина іконостаса в ракурсі (фактично — вид на центральну баню). Фото С. Таранушенка 1928 р. [611, Спр. № 651].

*Дата:* 1731–1734 роки [189, с. 102].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений у 1920-х роках [41, с. 120].

*Перебудови:* на початку XIX ст., за архієпископа Чернігівського М. Десницького, зазнав суттєвого ремонту: «[архієпископ] переробив його заново зі старого іконостаса» [96, с. 43].

*Композиція:* видовжений по вертикалі півовал, центральну частину організовано за принципом тріумфальної арки, де за концентричними дугами, вище царських врат, розміщено багаторазово ламані й вигнуті карнизи. Містив шість ярусів ікон.

*Розміри:* у висоту сягав 20 м [189, с. 102], займав усю ширину храму.

68. Іконостас Хрестовоздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря в м. Полтава (іл.1.68)

*Джерела:* нижня частина іконостаса [455, с. 64]; центральна частина іконостаса [41, с. 190].

*Дата:* 1734 р. [23, с. 95]; перша половина XVIII ст. [171, с. 30].

*Замовник:* В. В. Кочубей [171, с. 30].

*Виконавці:* іконопис — Василь Реклинський [23, с. 95]; сницарство — невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений у 1933 р. [41, с. 190].

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* загальний абрис невідомий. Центральна частина складалася з п’яти ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

69. Іконостас Миколаївської церкви в с. Новий Ропськ (колишній Новозибковський повіт Чернігівської губернії, нині РФ), (іл.1.69)

*Джерела:* шість фрагментів різних частин іконостаса: фото С. Таранушенка 1916 р. [612].

*Дата:* 1739 р. [378, с. 582].

*Замовник:* гетьман Данило Апостол, який був засновником храму [612, с. 340].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* тридільний, фронтон центральної частини мав трикутний абрис, завершення бічних частин близьке до прямокутника, мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі, іконостас займав усю ширину храму.

70. Іконостас Миколаївської церкви (в цитаделі) в м. Прилуки Чернігівської обл. (іл.1.70)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [421].

*Дата:* середина XVIII ст. (?)

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний відповідним за шириною півциркульним завершенням, мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

71. Іконостас (центральний) Миколаївської церкви в с. Нові Млини Чернігівської обл. (іл.1.71)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса: фото С. Таранушенка [611, Спр. № 651].

*Дата:* кінець XVII — початок XVIII ст.

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* церква зруйнована в 1930-х роках [41, с. 166], тоді ж, вірогідно, загинув іконостас.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по вертикалі півеліпс, мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

72. Іконостас Троїцької церкви в с. Пакуль Чернігівської обл. (іл.1.72)

*Джерела:* вісім фото загального вигляду центральної частини іконостаса та його фрагментів [611, Спр. № 651].

*Дата:* церкву споруджено в 1710 р. [417, с. 91], характер композиційно-пластичної організації іконостаса дає підстави датувати його створення 1710-ми роками.

*Замовник:* серед засновників храму архієпископ Філарет згадує намісника Печерського (Києво-Печерської лаври) Модеста та священника Діонісія Кубачевського [417, с. 92], які, ймовірно, були замовниками іконостаса.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений. Час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* за загальним абрисом уписувався у видовжений по вертикалі півовал.

Мав п’ять ярусів ікон. Центральна частина організована за принципом тріумфальної арки, де за концентричними дугами, вище царських врат, розміщені багаторазово ламані й вигнуті карнизи.

*Розміри:* невідомі, займав усю ширину храму.

73. Іконостас Михайлівської церкви в с. Очеретня Вінницької обл. (іл.1.73)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса, царські врата з фрагментом намісного ярусу [454, іл. 22, 23].

*Дата:* 1739 р. [454, с. 17].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачений. Час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* за загальним абрисом уписувався у квадрат, мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

74. Іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Межиріч Сумської обл. (іл.1.74)

*Джерела:* центр нижньої частини, верхня половина іконостаса: фото С. Таранушенка, 1916 р. [612]; фрагмент верхньої половини іконостаса, центр намісного ярусу [380, с. 105, 106].

*Дата:* середина XVIII ст. (?).

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, вірогідно, на початку 1930-х років, коли знищили храм [41, с. 312].

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по вертикалі прямокутник, увінчаний розірваним фронтоном, що вписувався у трикутний абрис, іконостас складався з п’яти ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

75. Іконостас Преображенського собору в м. Ізюм Харківської обл. (іл.1.75)

*Джерела:* центральна частина іконостаса [189, с. 441].

*Дата:* 1765 р. [415, с. 11].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачений у 1929–1931 роках [41, с. 243].

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* центральна частина вписувалася у видовжений по вертикалі півовал, мала п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

76. Іконостас Святодухівського собору в м. Ромни Сумської обл. (іл.1.76)

*Джерела:* центральна частина іконостаса [611, Спр. № 570]; нижня частина іконостаса, північне крило [Архів С. Оляніної].

*Дата:* 1738–1747 р. [161, с. 228].

*Замовник:* храм зведений коштом громади м. Ромни [445, с. 572], громада, напевно, була замовником й іконостаса.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачений у 1930-х роках.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний картушами, які формували відповідне по ширині трикутне завершення. Мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

77. Іконостас Миколаївського собору в м. Ніжин Чернігівської обл. (іл.1.77)

*Джерела:* центральна частина іконостаса (без верхівки) [189, с. 103]. Дві ікони намісного ярусу з фрагментами обрамлення [134, с. 92, 93].

*Дата:* 1734 р. [416, с. 373].

*Замовник:* настоятель отець Стефан Волховський, громада Миколаївського храму [416, с. 373–374].

*Виконавці:* сницарство — артіль місцевих майстрів, іконопис — Василь Реклинський [416, с. 373–374].

*Збереженість:* утрачений у середині 1930-х років [41, с. 158].

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* загальна композиція невідома. Центральна частина складалася із семи ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

78. Іконостас Преображенської церкви в м. Стародуб (колишня Чернігівська губернія, нині РФ), (іл.1.78)

*Джерела:* нижня частина іконостаса: фото П. Жолтовського 1930 р., [611, Спр. № 651].

*Дата:* середина XVIII ст. (?).

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* загальна композиція невідома.

*Розміри:* невідомі.

79. Іконостас собору Різдва Богородиці Гамаліївського монастиря в с. Гамаліївка Сумської обл. (іл.1.79)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [134, с. 129].

*Дата:* 1735 р. [189, с. 141].

*Виконавці:* невідомі.

*Замовник:* гетьман Іван Скоропадський та його дружина Анастасія [134, с. 113].

*Збереженість:* іконостас утрачений у 1920–1930-х роках.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* загальна композиція невідома, центральна частина організована за принципом тріумфальної арки, де за концентричними дугами, вище царських врат, розміщено багаторазово ламані й вигнуті карнизи. За світлиною можна визначити п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі, підносився до рівня пандативів купола.

80. Іконостас Хрестовоздвиженської церкви в с. Кожанка Київської обл. (іл.1.80)

*Джерела:* нижня, верхня половина іконостаса [608]; центральна частина намісного ярусу [89, іл. 80].

*Дата:* перша половина XVIII ст. [89, с. 145].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* загальний абрис вписувався у видовжений по вертикалі прямокутник. Іконостас мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

81. Іконостас Миколаївської церкви в с. Свірж Сумської обл. (іл.1.81)

*Джерела:* чотири фрагменти іконостаса: фото С. Таранушенка 1930 р. [611, Спр. № 570]; північне крило іконостаса в ракурсі (фактично — вид на північну стіну церкви) [41, с. 343].

*Дата:* в літературі іконостас датують другою половиною XVIII ст. [89, 152], однак за архітектонікою і декоративно-пластичним вирішенням він цілком може бути сучасним спорудженню церкви у 1745 р. [377, с. 152].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас, імовірно, втрачений у 1930-х роках, коли розібрали храм [41, с. 343].

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* невідома; нижня частина мала вигляд видовженого по горизонталі прямокутника, який у центрі увінчувався розірваним фронтоном, що вписувався у трикутний абрис, іконостас мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі, займав усю ширину храму.

82. Іконостас Миколаївської церкви в м. Лебедин Сумської обл. (іл.1.82)

*Джерела:* царські врата, центральна частина іконостаса [380, с. 91, 92]; центральна частина: фото С. Таранушенка 1913(?) р. [612].

*Дата:* друга половина XVIII ст.

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* невідома, іконостас містив п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

83. Іконостас Покровської церкви в с. Кацмазів Вінницької обл. (іл.1.83)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [338].

*Дата:* час створення іконостаса співвідноситься з 1774 р., коли звели храм [338, с. 16].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по вертикалі прямокутник, іконостас мав чотири яруси ікон.

*Розміри:* невідомі.

84. Іконостас Троїцької церкви в м. Полонне Хмельницької обл. (іл.1.84)

*Джерела:* центр намісного ярусу [267, табл. IX, іл. 2].

*Дата:* вірогідно, споруджений близько 1734 р., коли завершили будівництво храму [267, с. 104].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* знищений у 1930-х роках.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* невідома.

*Розміри:* невідомі.

85. Іконостас Миколаївської церкви в с. Паланка Вінницької обл. (іл.1.85)

*Джерела:* центр нижньої половини іконостаса [338].

*Дата:* друга половина XVIII ст.

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* загальний абрис невідомий, іконостас мав п’ять ярусів ікон [338, с. 10].

*Розміри:* невідомі.

86. Іконостас церкви Св. Параскеви в с. Слобідка-Слишковська (нині

Слобода-Шлишковецька) Вінницької обл. (іл.1.86)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [338].

*Дата:* час створення іконостаса співвідноситься з 1777 р., коли збудували храм [338, с. 19, 21].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

Збереженість: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: видовжений по горизонталі прямокутник, іконостас мав чотири яруси ікон.

*Розміри*: невідомі.

87. Іконостас церкви Св. Параскеви в с. Вонячин (тепер с. Городище) Вінницької обл. (іл.1.87)

*Джерела*: центр нижньої половини іконостаса [338].

*Дата*: 1772 р. [338, с. 18].

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: невідома, мав чотири яруси ікон [338, с. 18].

*Розміри*: невідомі, займав усю ширину храму.

88. Іконостас церкви Йоана Предтечі Краснопущанського монастиря Тернопільської обл. (іл.1.88)

*Джерела*: загальний вигляд іконостаса [89, іл. 93].

*Дата*: друга третина XVIII ст. [89, с. 104].

*Замовник*: королевич Яків Собеський [50, с. 410].

*Виконавці*: іконопис — Василь Петранович [50, с. 410]; сницарство — невідомий.

*Збереженість*: іконостас утрачений у 1899 р., коли згорів у пожежі разом із храмом [50, с. 414]. Від нього збереглися царські врата і кілька різьблених колон [50, с. 408].

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний фронтоном трикутного абрису. Верхівка іконостаса з монументальною групою «Розп'яття з предстоячими» вписувалася у видовжений по вертикалі прямокутник. Складався з п'яти ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі.

89. Іконостас Покровської церкви в с. Свиридівка Полтавської обл. (іл.1.89)

*Джерела*: центральна частина іконостаса [609]; фрагмент центральної частини [41, с. 216] (помилково подається як іконостас Михайлівської церкви с. Свиридівка).

*Дата*: друга половина XVIII ст. (?)

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: невідома, у центральній частині складався з трьох ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі.

90. Іконостас Троїцької церкви (на Засуллі) в м. Ромни Сумської обл. (іл.1.90)

*Джерела*: загальний вигляд іконостаса [189, с. 398].

*Дата*: 1730-ті роки [189, с. 398].

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: вписується у видовжений по вертикалі півеліпс, мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі.

91. Іконостас церкви Св. Параскеви в с. Розсішки Черкаської обл. (іл.1.91)

*Джерела*: нижня частина іконостаса [608];

центр намісного ярусу [189, с. 78].

*Дата*: 1762 р. [189, с. 79].

*Замовник*: Іван Гонта [189, с. 79].

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас втрачений у 1934 р. [189, с. 80].

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: невідома.

*Розміри*: невідомі.

92. Іконостас церкви Різдва Богородиці Києво-Печерської лаври (іл.1.92)

*Джерела*: центр намісного ярусу [605].

*Дата*: іконостас традиційно датують 1784 р. [447, 133] — часом створення срібних царських врат майстром Г. Чижевським. Однак за композицією і характером декору відповідає більш ранньому часу, вірогідно, середині XVIII ст. (?).

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас втрачений. Час втрати невідомий. Срібні царські врата з нього знаходяться в колекції А. Ґілберта в Лондоні (Gilbert Collection) [180, с. 64].

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: загальна композиція невідома, кількість ярусів ікон, вказана в літературі, — різниться: чотири [201, с. 50] або п’ять [180, с. 64].

*Розміри*: невідомі.

93. Іконостас Микільської церкви при Микільському лікарняному монастирі Києво-Печерської лаври (іл.1.93)

*Джерела*: північне крило іконостаса [180, с. 72].

*Дата*: 1780 р. [447, с. 42].

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: живопис — З. Голубовський; сницарство — А. Здарилковський; срібні царські врата 1802 р. виконав майстер С. Стрельбицький [447, с. 42].

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний півциркульним фронтоном. Іконостас мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі.

94. Іконостас собору Різдва Богородиці в м. Лохвиця Полтавської обл. (іл.1.94)

*Джерела*: фрагмент намісного ярусу (помилково подається як іконостас Спаської церкви) [89, іл. 74]; фрагмент центральної частини намісного ярусу [611, Спр. 570].

*Дата*: 1770 р. [281, с. 190].

*Замовник*: кошовий Запорізької Січі Петро Калнишевський [281, с. 190].

*Виконавці:* іконопис — Павло Петрашев; сницарство — Сисой Шалматов, [281, с. 190, 210].

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* невідома.

*Розміри:* невідомі.

95. Іконостас Трьохсвятительської церкви в с. Лемеші Чернігівської обл. (іл.1.95)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [67, табл. XXXV].

*Дата:* 1755 р. [68, с. 47].

*Замовник:* Наталя Розумовська [68, с. 47].

*Виконавці:* іконопис — А. Воскобойников [68, с. 49]; сницарство — невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений в другій половині XX ст. [46, с. 77].

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: ступінчаста композиція, що складалася з трьох зменшуваних догори прямокутників. Іконостас мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі, верхівка іконостаса здіймалася до рівня пандативів купола.

96. Іконостас Миколаївської церкви в с. Городище Чернігівської обл. (іл.1.96)

*Джерела*: загальний вигляд іконостаса, царські врата [611, Спр. № 651].

*Дата*: церкву побудовано 1763 р. [611, Спр. № 651], до цього ж часу належить іконостас.

*Замовник*: громада с. Городище.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: видовжений по вертикалі прямокутник, увінчаний відповідним по ширині трикутним фронтоном.

*Розміри*: невідомі.

97. Іконостас Андріївської церкви с. Стольне Чернігівської обл. (іл.1.97)

*Джерела*: центр намісного ярусу [611, Спр. № 651].

*Дата*: храм завершено 1782 р. [418, с. 160], до цього часу належить також іконостас.

*Замовник*: граф І. Безбородько [418, с. 160].

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: загальна композиція невідома.

*Розміри*: невідомі.

98. Іконостас Миколаївської церкви в смт Козелець Чернігівської обл. (іл.1.98)

*Джерела*: дві світлини центральної частини іконостаса, центр намісного ярусу [611, Спр. № 651].

*Дата*: час створення іконостаса близький до 1784 р., коли спорудили Миколаївську церкву [417, с. 200].

*Замовник*: будівництвом храму опікувався священник Кирило Тарловський [417, с. 200], імовірно, він був замовником іконостаса.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: невідома, центральна частина має вигляд видовженого по вертикалі прямокутника, увінчаного в центрі трикутним фронтоном. Центральна частина мала шість ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі, верхівка іконостаса сягала рівня пандативів купола.

99. Іконостас Вознесенської церкви в смт Короп Чернігівської обл. (іл.1.99)

*Джерела:* центр і південна половина іконостаса; вид на північну стіну храму, де зафіксовано частину іконостаса в значному ракурсі [611, Спр. № 651].

*Дата*: храм освячено 1764 р. [417, с. 353], до цього часу належить також іконостас.

*Замовник*: храм зведений коштом Петра Юркевича, отамана Генеральної артилерії [417, с. 353], імовірно, він також був замовником іконостаса.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: уписується в півовальний абрис, мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі.

100. Іконостас Іллінської церкви в смт Короп Чернігівської обл. (іл.1.100)

*Джерела*: загальний вигляд іконостаса [611, Спр. № 651].

*Дата*: друга половина XVIII ст.

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: вписується в півовальний абрис. Іконостас мав три яруси ікон.

*Розміри*: невідомі.

101. Іконостас Миколаївської церкви в м. Борзна Чернігівської обл. (іл.1.101)

*Джерела*: центральна частина іконостаса [611, Спр. № 651].

*Дата*: 1775 р. [418, с. 434].

*Замовник*: громада м. Борзни на чолі зі священником Симеоном Ковалевським [418, с. 432–434].

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний в центрі трикутним фронтоном. Іконостас мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі, верхівка іконостаса здіймалася до рівня пандативів купола.

102. Іконостас Троїцької церкви в с. Машеве Чернігівської обл. (іл.1.102)

*Джерела*: загальний вигляд іконостаса: фото С. Таранушенка [611, Спр. № 651].

*Дата*: 1730 р. [418, с. 60].

*Замовник*: Василій Гутник [418, с. 60].

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: видовжений по вертикалі півеліпс, мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі.

103. Іконостас Спасо-Преображенського собору Мгарського монастиря в с. Мгар Полтавської обл. (іл.1.103)

*Джерела*: центральна частина іконостаса (без верхівки) [56, с. 145]; центральна частина іконостаса і фрагмент південного крила [611, Спр. № 570]; завершення іконостаса [Архів автора].

*Дата*: 1762–1765 роки [56, іл. 118].

*Замовник*: принц Л. Гессен-Гомбурзький [41, с. 213].

*Виконавці*: іконопис — Іван Косачинський [148, с. 109]; сницарство — Сисой Шалматов [56, с. 131].

*Збереженість*: іконостас утрачений у 1930-х роках [41, с. 213].

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: тридільний, центральна частина мала завершення, що вписувалося в трикутний абрис, мала п’ять ярусів ікон.

*Розміри*: займав усю ширину храму, верхівка сягала 17 м [41, с. 213].

104. Іконостас церкви Всіх Святих в с. Мала Чернещина Сумської обл. (іл.1.104)

*Джерела*: центр намісного ярусу іконостаса [612, іл. 66]; верхня частина іконостаса [380, с. 141].

*Дата*: друга половина XVIII ст.

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: за характером завершення можна припустити, що іконостас мав трикутну форму, кількість ярусів ікон невідома.

*Розміри*: невідомі.

105. Іконостас Воскресенської церкви в м. Чуднів Житомирської обл. (іл.1.105)

*Джерела*: центр намісного ярусу [267, табл. VIII, іл. 2].

*Дата*: церква збудована 1780 р. [267, с. 94], однак за характером пластичного оформлення іконостас можна віднести до першої половини — середини XVIII ст. (?).

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: загальна композиція невідома, іконостас мав чотири яруси ікон [267, с. 95].

*Розміри*: невідомі.

106. Іконостас Петропавлівської церкви в м. Чуднів Житомирської обл. (іл.1.106)

*Джерела*: центр намісного ярусу [267, табл. IX, іл. 1].

*Дата*: 1759 р. [267, с. 94, 96].

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: загальна композиція невідома, іконостас мав чотири яруси ікон [267, с. 96].

*Розміри*: невідомі.

107. Іконостас Михайлівської церкви в с. Печанівка Житомирської обл. (іл.1.107)

*Джерела*: загальний вигляд іконостаса [267, табл. VIII, іл. 1].

*Дата*: спорудження іконостаса, вірогідно, слід відносити до часу побудови храму в 1771 р. [267, с. 88].

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: прямокутна нижня частина увінчувалася горішніми картушами, сукупність яких уписувалася в трикутну форму. Іконостас мав два яруси ікон.

*Розміри*: невідомі.

108. Іконостас церкви Зачаття прав. Анни в с. Соболівка (колишнього Сквирського повіту) Київської обл. (іл.1.108)

*Джерела*: центр намісного ярусу [267, табл. XI, іл. 3].

*Дата*: перша половина XVIII ст. (?).

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: невідома.

*Розміри*: невідомі.

109. Іконостас Успенської церкви в с. Яришів Вінницької обл. (іл.1.108)

*Джерела*: центр намісного ярусу [267, табл. I, іл. 3].

*Дата*: спорудження іконостаса вірогідно слід відносити до 1768–1772 років, коли було зведено церкву [267, с. 33].

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: іконостас мав чотири яруси ікон [267, с. 35], загальна композиція невідома.

*Розміри*: невідомі.

110. Іконостас Покровської церкви в м. Ромни Сумської обл. (іл.1.110)

*Джерела*: нижня частина північної половини іконостаса [611, Спр. № 570]; центр намісного ярусу, центральний горішній картуш [189, с. 401, 403]; фрагменти іконостаса, скульптури Аарона, Захарії та Йоана Хрестителя, горішній картуш [206].

*Дата*: 1764–1770 р. [161, с. 294].

*Замовник*: кошовий Запорізької Січі Петро Калнишевський [161, с. 300].

*Виконавці*: іконопис — невідомі; сницарство — Сисой Шалматов [56, с. 131].

*Збереженість*: у 1943 р. Покровська церква згоріла [41, с. 340] разом із іконостасом.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: видовжений по горизонталі прямокутник увінчувався горішніми картушами, сукупність яких уписується в трикутну форму. Іконостас мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі.

111. Іконостас Миколаївської церкви в с. Будок Харківської обл. (іл.1.111)

*Джерела*: центр і південне крило іконостаса [612, табл. XVI. Іл. 63]. Фрагмент нижньої частини північного крила іконостаса (фактично — вид на пристінний кіот) [380, с. 58].

*Дата*: 1773 р. [612, табл. XVI. Іл. 63].

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: в іконостасі відсутні фрагменти фасадної площини над обома дияконськими дверима. Відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: загальний абрис невідомий. Мав шість(?) ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі.

112. Іконостас Покровської церкви в с. Стара Водолага Харківської обл. (іл.1.112)

*Джерела*: загальний вигляд іконостаса [201].

*Дата*: третя чверть XVIII ст. [201, с. 71].

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: видовжений по горизонталі прямокутник, увінчаний ще одним прямокутником, меншим за розміром. Іконостас мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі.

113. Іконостас Миколаївської церкви в с. Грунь Сумської обл. (іл.1.113)

*Джерела*: загальний вигляд іконостаса [612, іл. 64].

*Дата*: друга половина XVIII ст. (?).

*Замовник*: невідомий.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: видовжений по вертикалі прямокутник, увінчаний відповідним за розміром трикутником. Мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі.

114. Іконостас Михайлівської церкви в с. Новий Жадів Чернігівської обл. (іл.1.114)

*Джерела*: загальний вигляд іконостаса: фото С. Таранушенка 1930 р. [611, Спр. № 651].

*Дата*: 1789 р. [418, с. 63].

*Замовник*: церква будувалася коштом Григорія Скоробогатого [418, с. 63], він же, імовірно, був ктитором іконостаса.

*Виконавці*: невідомі.

*Збереженість*: іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови*: відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: загальний абрис близький до квадрата. Мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри*: невідомі.

115. Іконостас церкви в с. Іваниця Чернігівської обл. (іл.1.115)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [454, іл. 24].

*Дата:* друга половина XVIII ст. (?).

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Композиція:* вписувався у видовжений по вертикалі півовал з невеликим трикутним підвищенням на вершині. Мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

116. Іконостас Троїцького собору в м. Новомосковськ Дніпропетровської обл. (іл.1.116)

*Джерела:* загальний вигляд центрального іконостаса, його царські врата, фрагмент іконостаса південного приділу, царські врата іконостаса північного приділу [430, с. 28–29].

*Дата:* 1781 р. [205, с. 419].

*Виконавці:* невідомі.

*Замовник:* місцева громада.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* центральний іконостас тридільний, кожна частина мала завершення, що вписувалося в трикутний абрис, мав шість ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

117. Іконостас Троїцької церкви в с. Мохначка Житомирської обл. (іл.1.117)

*Джерела:* нижня і верхня половина іконостаса, намісна ікона Богородиці з немовлям [608].

*Дата:* 1745 р. [452, с. 33].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

Збереженість: іконостас втрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція*: видовжений по вертикалі півовал. Іконостас мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

18. Іконостас Воскресенської церкви в м. Брусилів Житомирської обл. (іл.1.118)

*Джерела:* нижня і верхня половини іконостаса [608].

*Дата:* 1766 р. [452, с. 29].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по вертикалі прямокутник, увінчаний розірваним фронтоном, загальний абрис якого вписувався в трикутник. Іконостас мав п’ять ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

***Друга група (утрачені іконостаси з невстановлених храмів і регіонів України):***

119. Іконостас Онуфріївської церкви (іл.1.119)

*Джерела:* загальний вигляд нижньої половини іконостаса [611. Спр. 960].

*Дата:* перша половина XVIII ст. (?).

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по вертикалі прямокутник.

*Розміри:* невідомі.

120. Іконостас невстановленої церкви (іл.1.120)

*Джерела:* нижня половина іконостаса [611. Спр. 960].

*Дата:* перша половина XVIII ст. (?).

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по вертикалі півовал.

*Розміри:* невідомі.

121. Іконостас невстановленої церкви в м. Київ (?), (іл.1.121)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса: фото О. Новицького початку XX ст. [405, с. 292].

*Дата*: друга половина XVIII ст.

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по вертикалі прямокутник, увінчаний відповідної ширини трикутником.

*Розміри:* невідомі.

122. Іконостас невстановленої церкви (іл.1.122)

*Джерела:* центральна частина іконостаса з царськими вратами [608].

*Дата:* середина XVIII ст. (?).

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас утрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по вертикалі півовал.

*Розміри:* невідомі.

***Третя група (креслення та рисунки іконостасів):***

123. Іконостас із Миколаївської церкви в м. Замостя (нині Замосць, Польща), (іл.1.123)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [272, табл. 37].

*Дата:* 1648 р. [32, с. 261].

*Замовник:* місцева громада [32, с. 260].

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* видовжений по вертикалі прямокутник увінчувався картушами, які вписувалися в півовальну форму. Іконостас мав шість ярусів ікон.

*Розміри:* невідомі.

124. Іконостас Софійського собору в м. Київ (до зниження), (іл.1.124)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [237, с. 42].

Каталожні відомості про пам’ятку наведено вище в пункті № 31.

125. Іконостас Софійського собору в м. Києві (проєкт зниження), (іл.1.125)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [237, с. 28].

Каталожні відомості про пам’ятку наведено вище в пункті № 31.

126. Іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври (до зниження), (іл.1.126)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [346, с. 130].

Каталожні відомості про пам’ятку наведено вище в пункті № 61.

127. Іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври (до зниження), (іл.1.127)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [458, с. 88].

Каталожні відомості про пам’ятку наведено вище в пункті № 61.

128. Іконостас приділу Йоана Богослова Успенського собору Києво-Печерської лаври (іл.1.128)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [346, с. 134].

Каталожні відомості про пам’ятку наведено вище в пункті № 63.

129. Іконостас Стефаніївського приділу Успенського собору Києво-Печерської лаври, (іл.1.129)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [346, с. 133].

Каталожні відомості про пам’ятку наведено вище в пункті № 62.

130. Іконостас Преображенського приділу Успенського собору Києво-Печерської лаври (іл.1.130)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса [346, с. 136].

*Дата:* 1727 р. [346, с. 140].

*Замовник:* невідомий.

*Виконавці:* невідомі.

*Збереженість:* іконостас втрачений, час втрати невідомий.

*Перебудови:* відомостей про перебудови не виявлено.

*Композиція:* вписувався в половину еліпса, мав три яруси ікон.

*Розміри:* невідомі.

131. Іконостас Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря (до зниження), (іл.1.131)

*Джерела:* [603].

Каталожні відомості про пам’ятку наведено вище в пункті № 59.

132. Іконостас Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря (проєкт зниження), (іл.1.132)

*Джерела:* [603].

Каталожні відомості про пам’ятку наведено вище в пункті № 59.

133. Іконостас Покровської церкви в м. Ромни (іл.1.133)

*Джерело:* загальний вигляд іконостаса [271, 1908].

Каталожні відомості про пам’ятку наведено вище в пункті № 110.

134. Іконостас Катеринінського приділу Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря (іл.1.134)

*Джерела:* загальний вигляд іконостаса на рисунку К. П. Мазера [203, іл. 31].

Каталожні відомості про пам’ятку наведено вище в пункті № 60.

# ДОДАТОК Б

# ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 1.1. Іконостас П’ятницької церкви в м. Львів



Іл. 1.2. Іконостас Успенської церкви Львова
(зараз у церкві Козьми і Дем’яна в с. Великі Грибовичі
Львівської обл.)



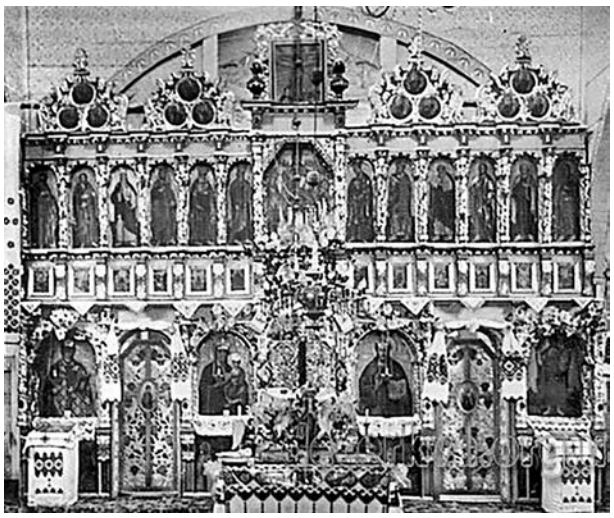
Іл. 1.3. Іконостас Спасо-Преображенської церкви в м. Люблін (Польща)



іл. 1.4. Іконостас Воздвиженської церкви в м. Дрогобич Львівської обл.



Іл. 1.5. Іконостас церкви Св. Духа в м. Рогатин
Івано-Франківської обл.



Іл. 1.6. Іконостас церкви Йоана Хрестителя
в с. Дністрик Львівської обл.



Іл. 1.7. Іконостас Михайлівської церкви
с. Воля Висоцька Львівської обл.



Іл. 1.8. Іконостас церкви Св. Юра в м. Дрогобич Львівської обл.



Іл. 1.9. Іконостас Преображенської церкви в с. Зарудці Львівської обл.



Іл. 1.10. Іконостас церкви Св. Параскеви із с. Зарубинці Черкаської обл.



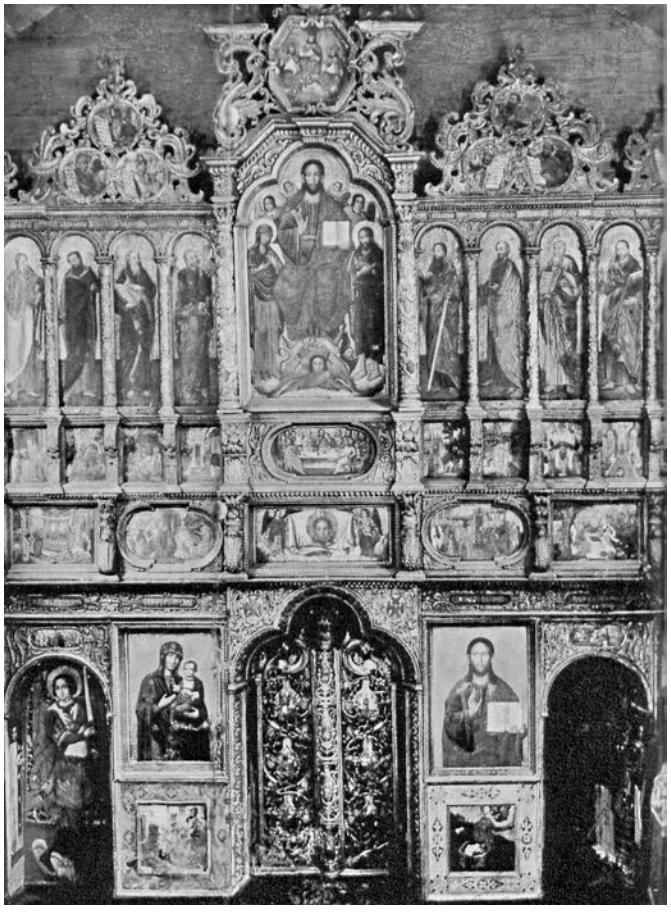
Іл. 1.11. Іконостас церкви Архістратига Михаїла із с. Дорогинка Київської обл.



Іл. 1.12. Іконостас Миколаївської церкви в с. Охлопів Волинської обл.



Іл. 1.13. Іконостас у соборі Йоана Хрестителя в м. Перемишль (Польща), або «Щеплотський іконостас»



Іл. 1.14. Іконостас Вознесенської церкви в с. Волиця-Деревлянська Львівської обл.



Іл. 1.15. Іконостас церкви Різдва Христового з м. Жовква Львівської обл.



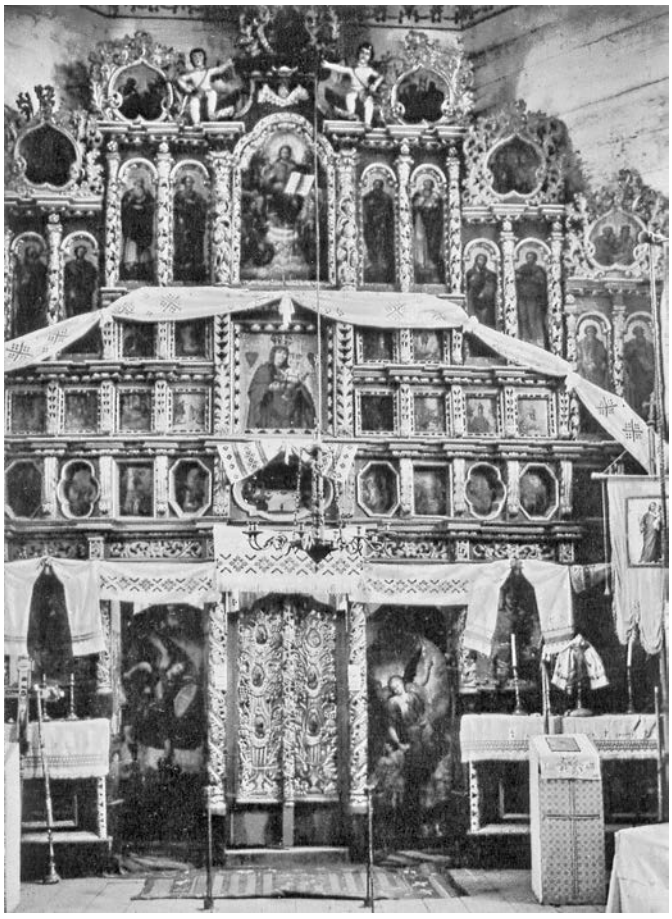

Іл. 1.16. Іконостас церкви Св. Параскеви в с. Крехів Львівської обл.



Іл. 1.17. Іконостас церкви Архістратига Михаїла
в с. Стара Скварява Львівської обл.



Іл. 1.18. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста, із скиту поблизу с. Маняви Івано-Франківської обл.



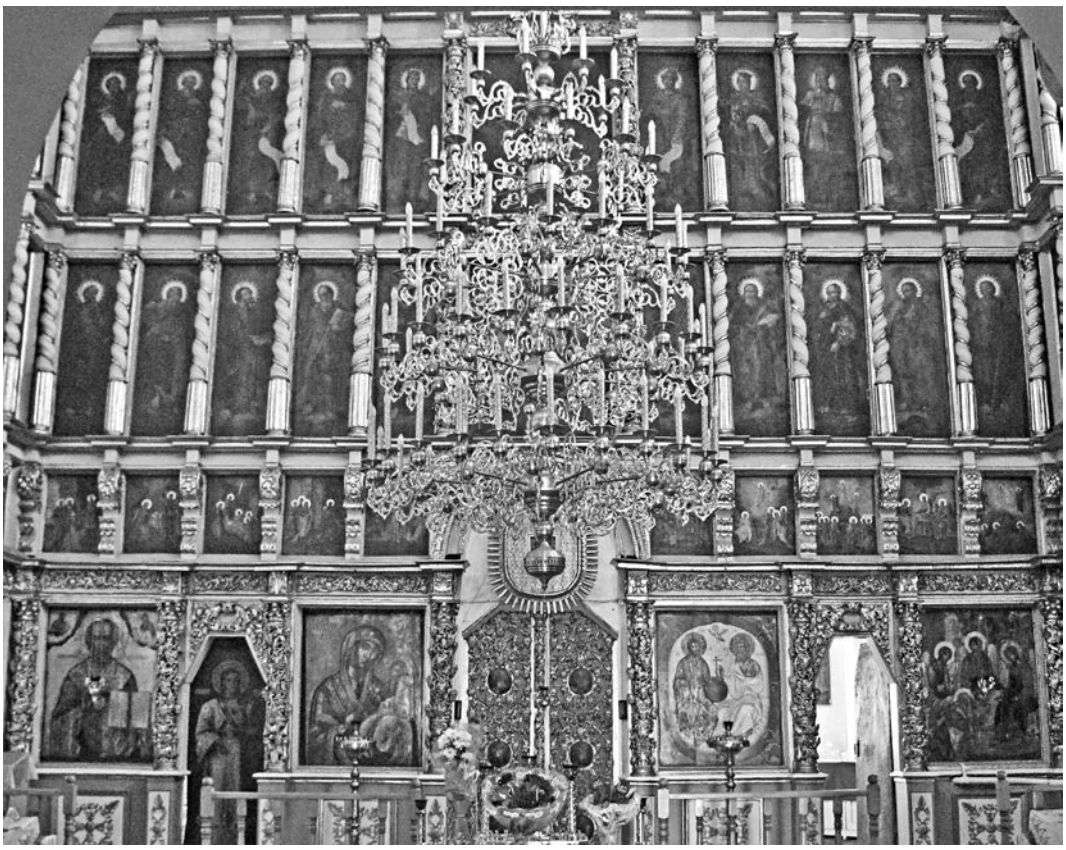
Іл. 1.19. Іконостас церкви Йоана Богослова в с. Скорики Тернопільської обл.



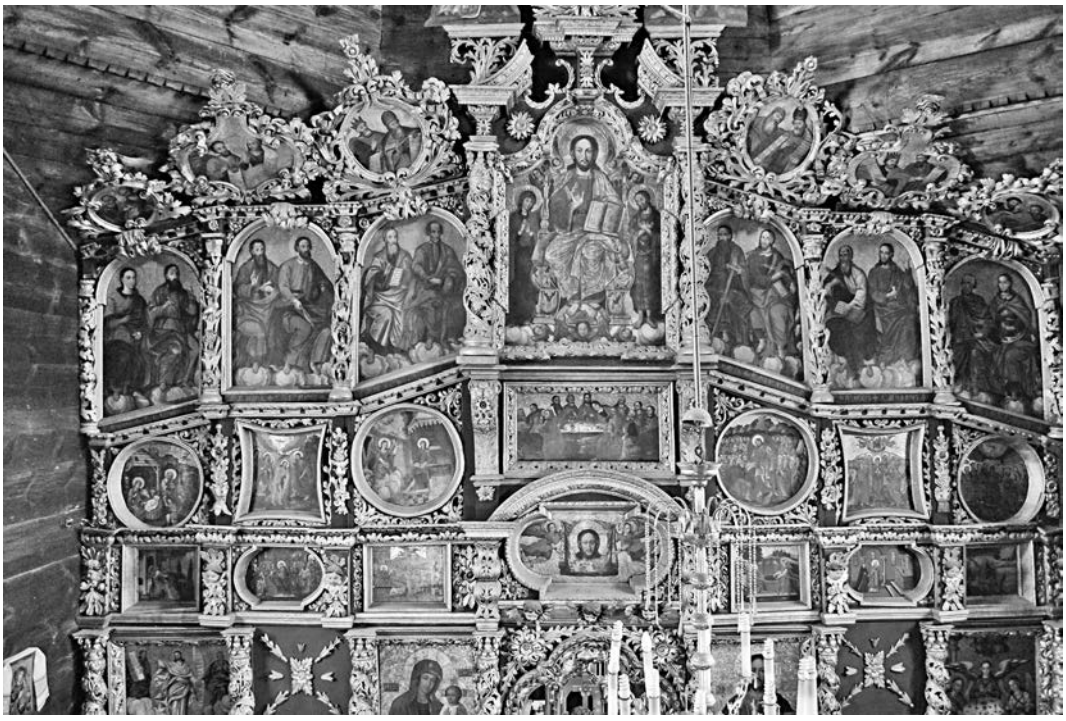
Іл. 1.20. Іконостас церкви Св. Параскеви в с. Радруж (Польща)



Іл. 1.21. Іконостас Вознесенської церкви в с. Улюч (Польща).



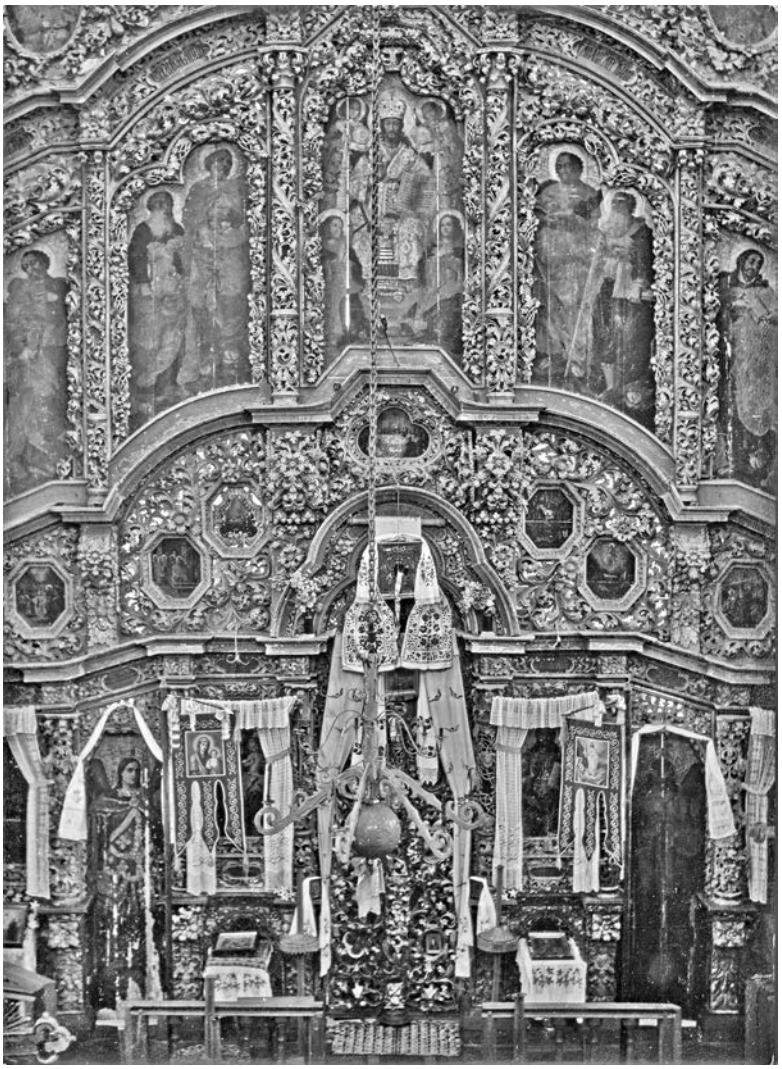
Іл. 1.22. Іконостас Спасо-Преображенського собору в м. Путивль Сумської обл.



Іл. 1.23. Іконостас Троїцької церкви в м. Жовква Львівської обл.



Іл. 1.24. Іконостас церкви Різдва Богородиці в м. Жовква Львівської обл.



Іл. 1.25. Іконостас Спасо-Преображенської церкви
в с. Великі Сорочинці Полтавської обл.



Іл. 1.26. Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври



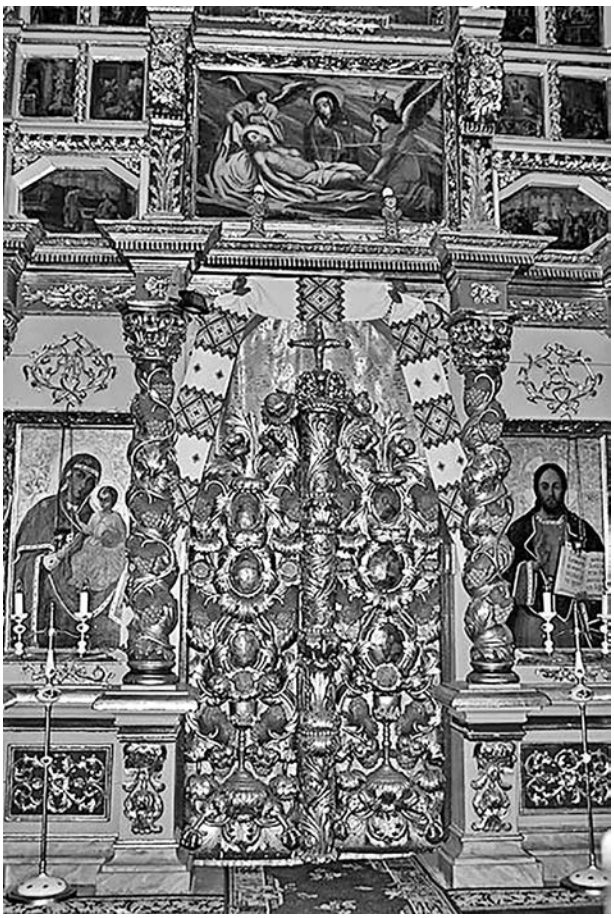
Іл. 1.27. Іконостас церкви Всіх Святих Києво-Печерської лаври



Іл. 1.28. Іконостас церкви Собору Богородиці в с. Бусовисько Львівської обл.



Іл. 1.29. Іконостас Миколаївської церкви в м. Бучач Тернопільської обл.



Іл. 1.30. Іконостас Успенської церкви в с. Вербів Тернопільської обл.



Іл. 1.31. Іконостас Софійського собору в м. Київ



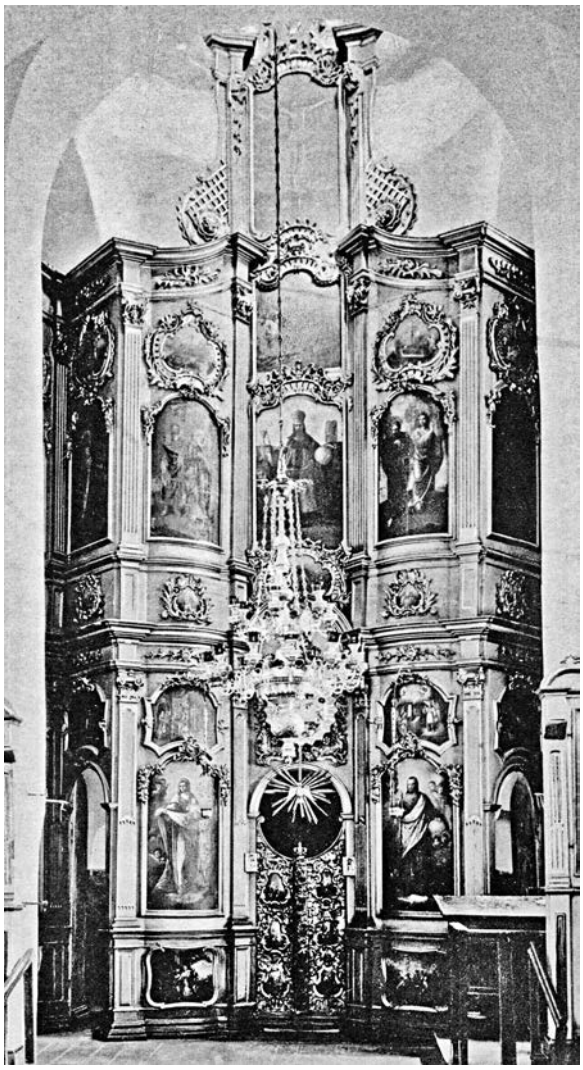
Іл. 1.32. Іконостас собору Різдва Богородиці в смт Козелець Чернігівської обл.



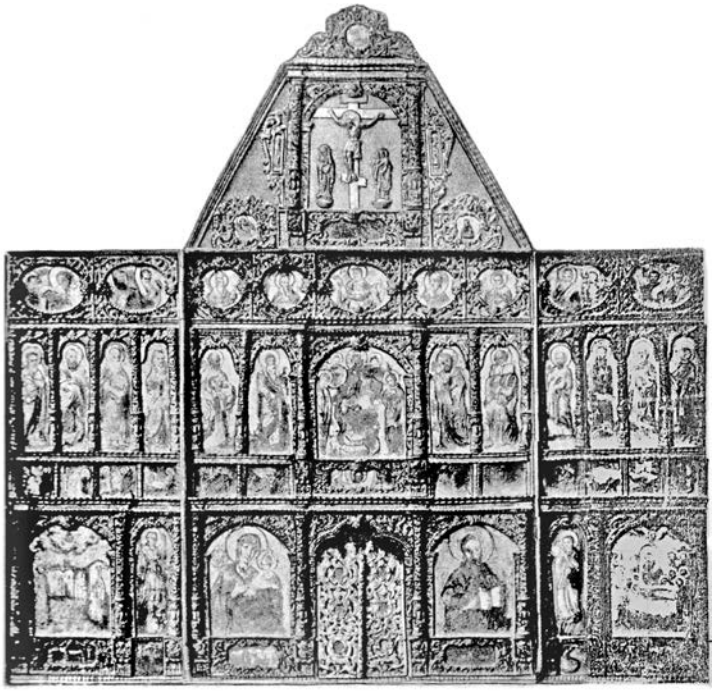
Іл. 1.33. Іконостас Андріївської церкви в м. Київ



Іл. 1.34. Іконостас Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври



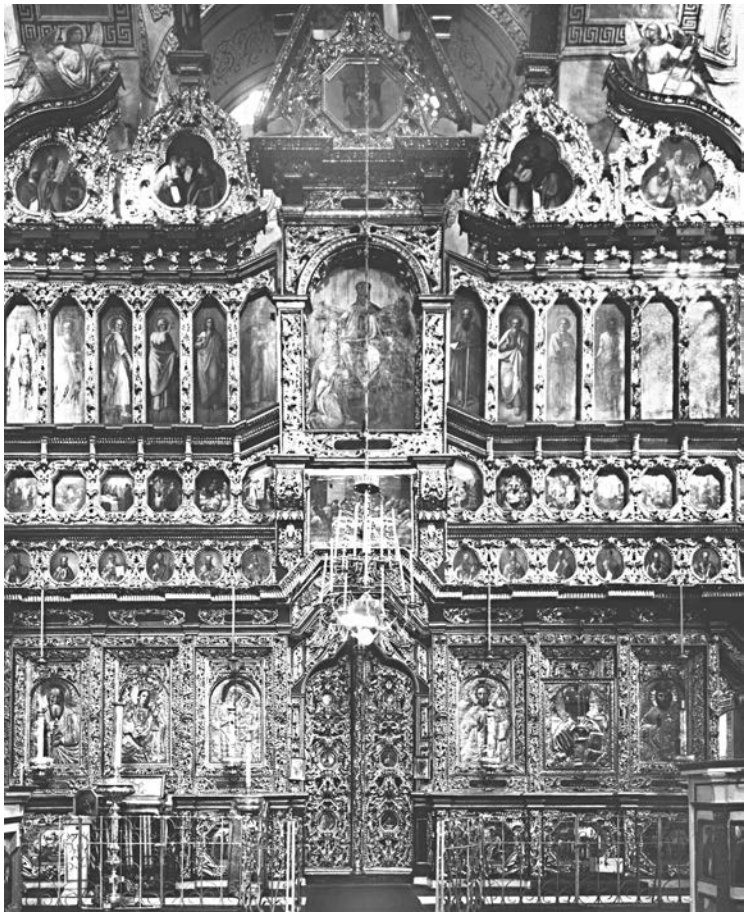
Іл. 1.35. Іконостас Іллінської церкви в м. Чернігів



Іл. 1.36. Іконостас Успенського собору Києво-Печерської Лаври (за фотовідбитком 90-х років XIX ст. моделі-копії, виготовленої на замовлення патріарха Никона



Іл. 1.37. Іконостас Микільського Військового собору (Великий Микола) в м. Київ

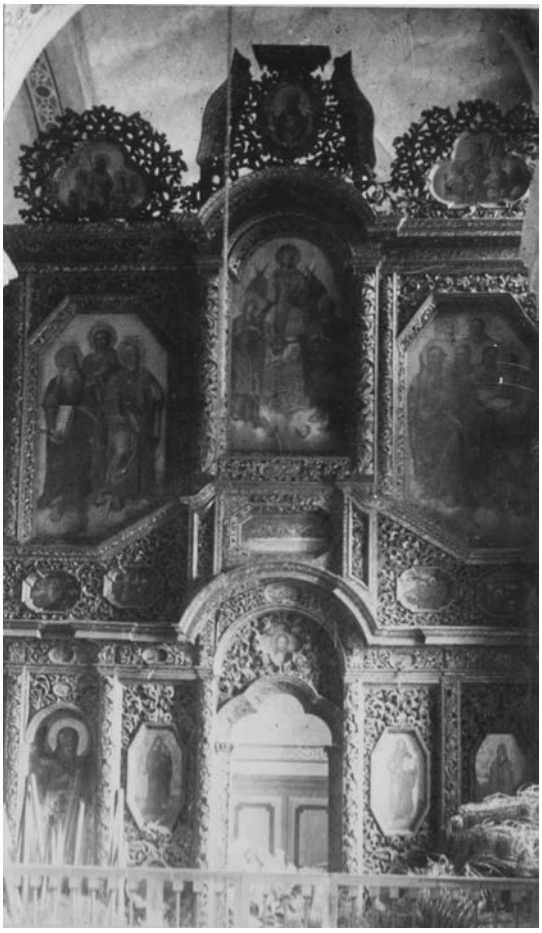


Іл.1.38. Іконостас Миколаївського собору Крупицько-Батуринського монастиря
в с. Осіч Чернігівської обл.



Іл. 1.39. Іконостас Миколаївської церкви в скиті
Крупицько-Батуринського монастиря Чернігівської обл.

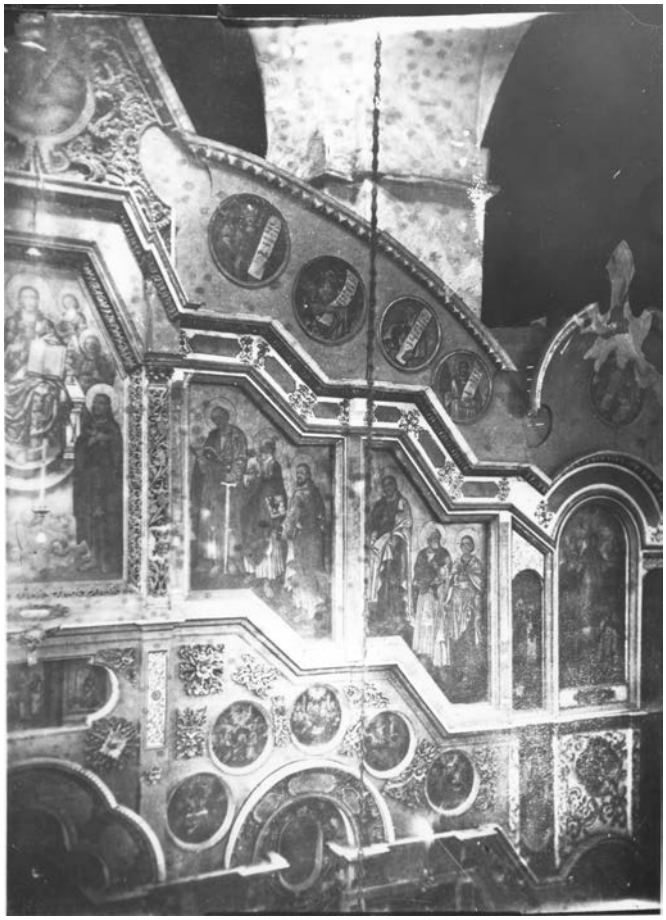




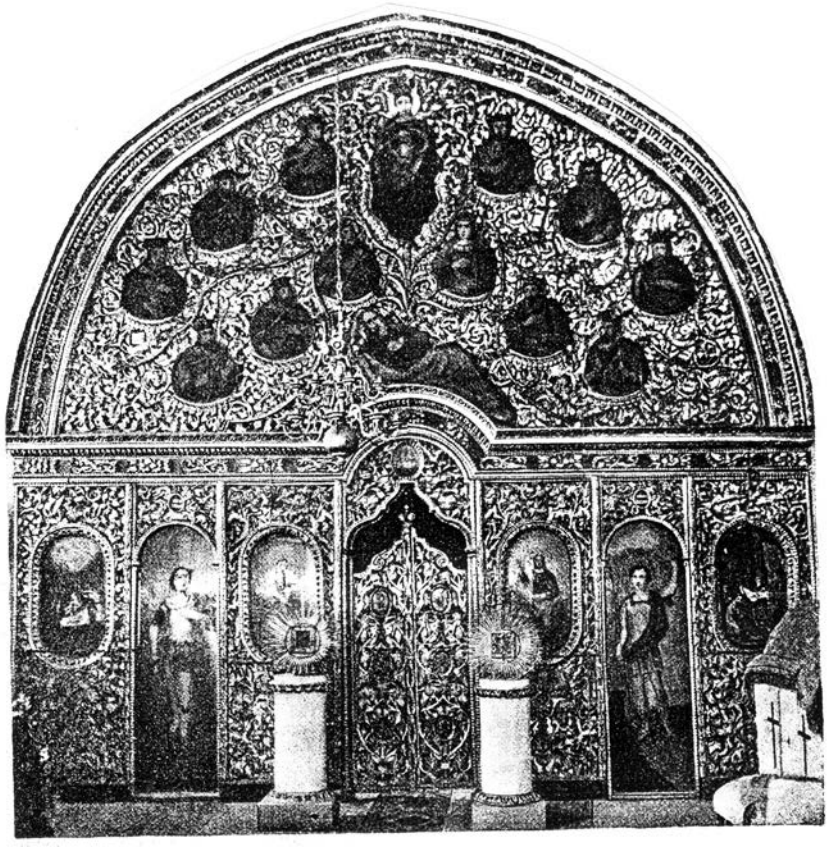
Іл. 1.40. Іконостаси приділів (на хорах) св. Варлаама і Йоасафа
та Антонія и Феодосія Микільського Військового собору в м. Київ



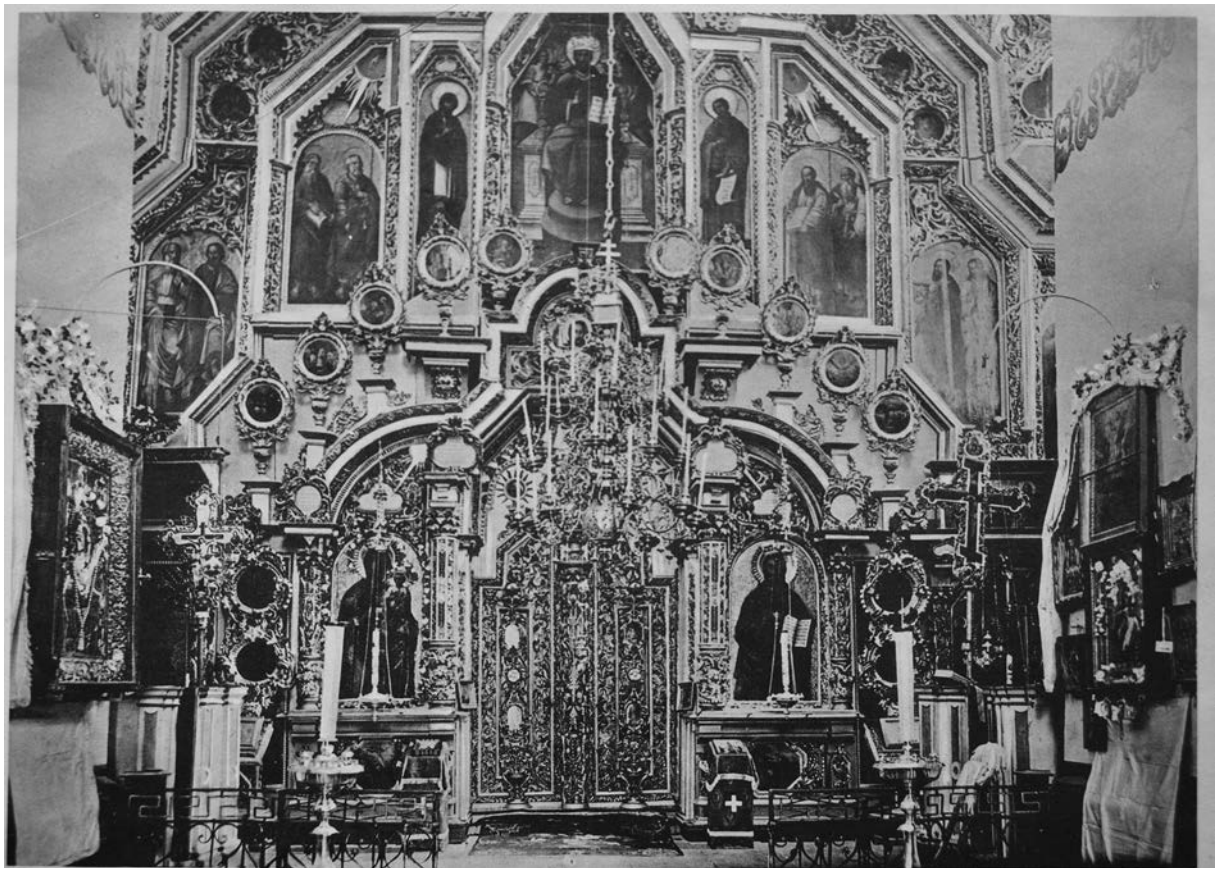
Іл. 1.41. Іконостас церкви Йоана Богослова в с. Матіївка Чернігівської обл.



Іл. 1.42. Іконостас Кирилівської церкви в м. Київ



Іл.1.43. Іконостас приділу Йоана Предтечі (Стрітенського) Софійського собору в м. Київ



Іл. 1.44. Іконостас Спасо-Преображенського собору Києво-Межигірського монастиря



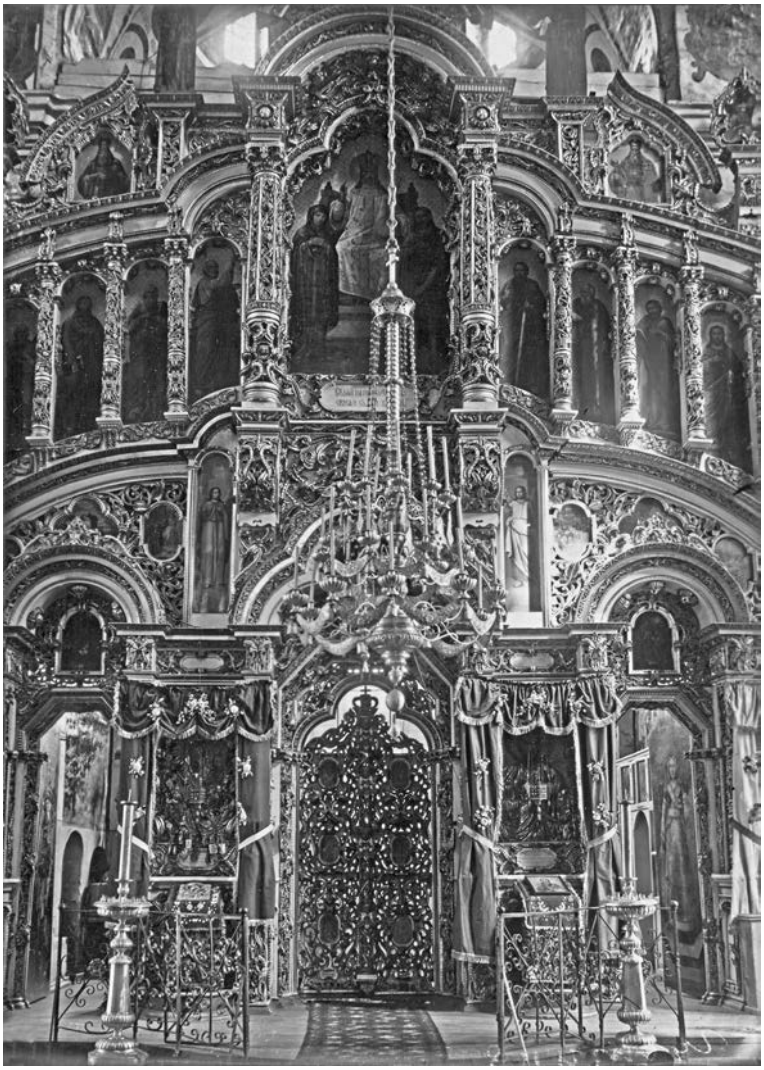
Іл. 1.45. Іконостас Михайлівської церкви в. с. Бездрик Сумської обл.



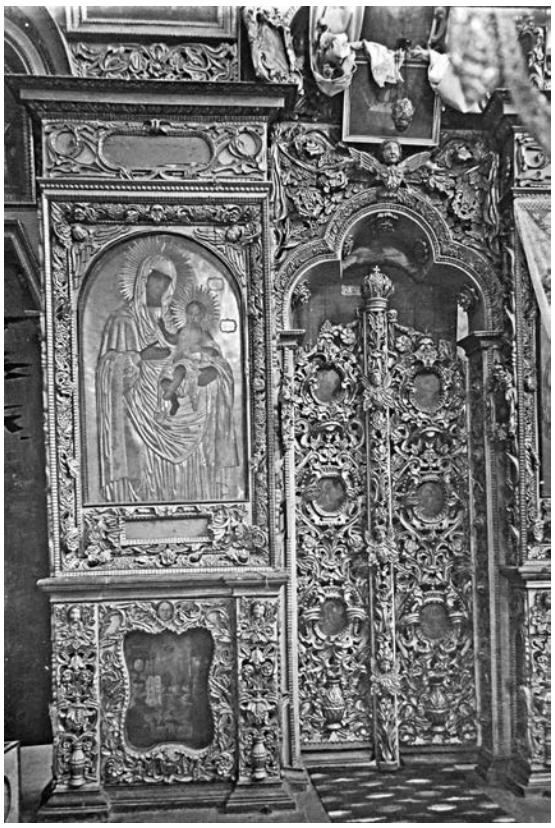
Іл. 1.46. Іконостас Вознесенської церкви в с. Березна Чернігівської обл.



Іл. 1.47. Іконостас церкви Різдва Богородиці в с. Дворічний Кут Харківської обл.



Іл. 1.48. Іконостас Троїцького собору Густинського монастиря Чернігівської обл.



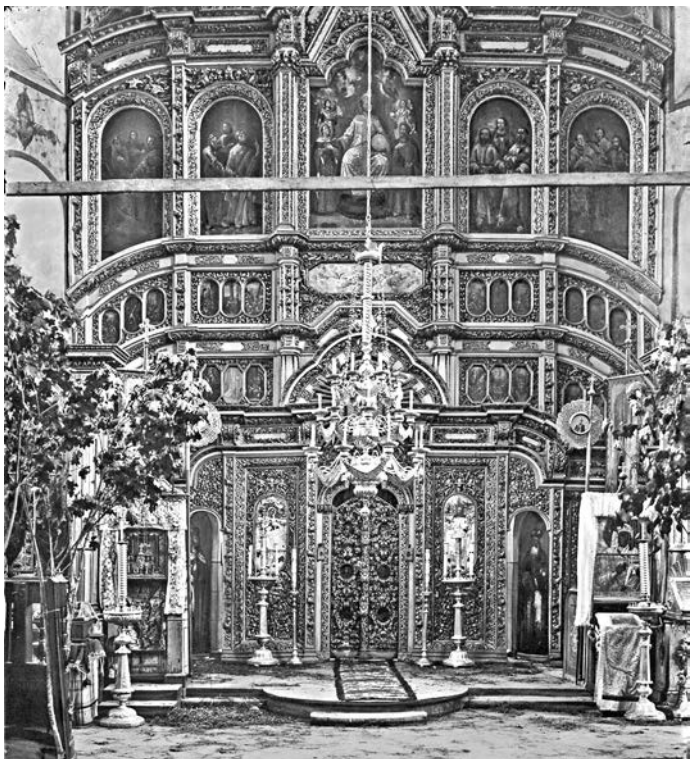
Іл. 1.49. Іконостас Покровської церкви в с. Зіньків Полтавської обл.



Іл. 1.50. Іконостас Введенської церкви Троїцького монастиря в м. Чернігів



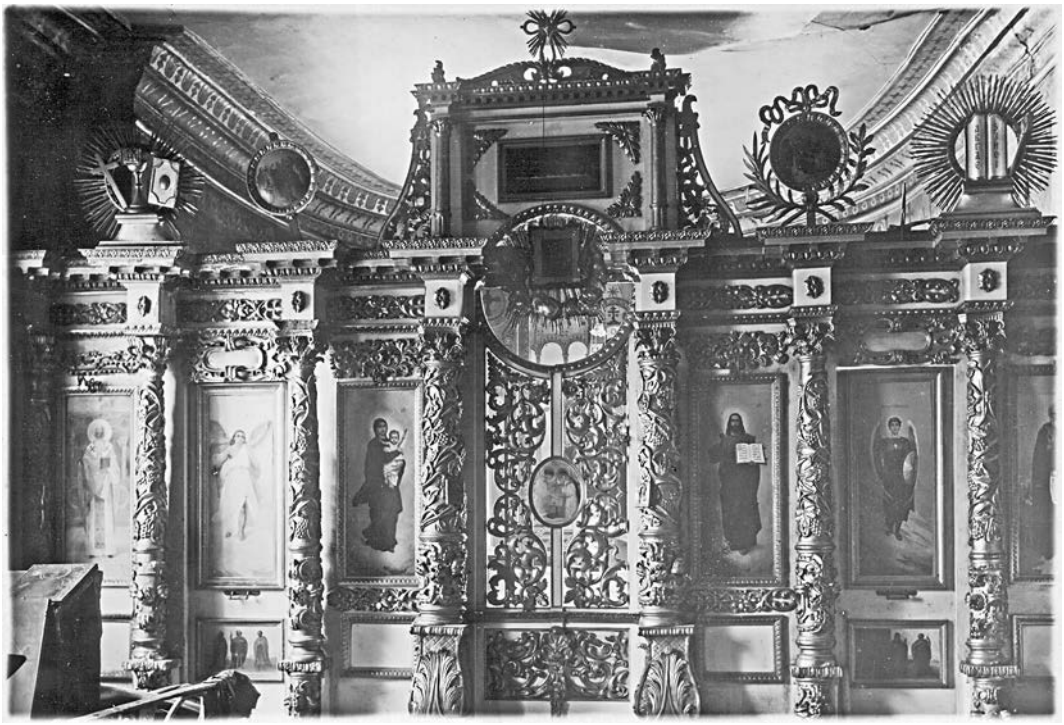
Іл. 1.51. Іконостас Успенського собору Єлецького монастиря в м. Чернігів



Іл. 1.52. Іконостас Глухівського Петропавлівського монастиря Сумської обл.



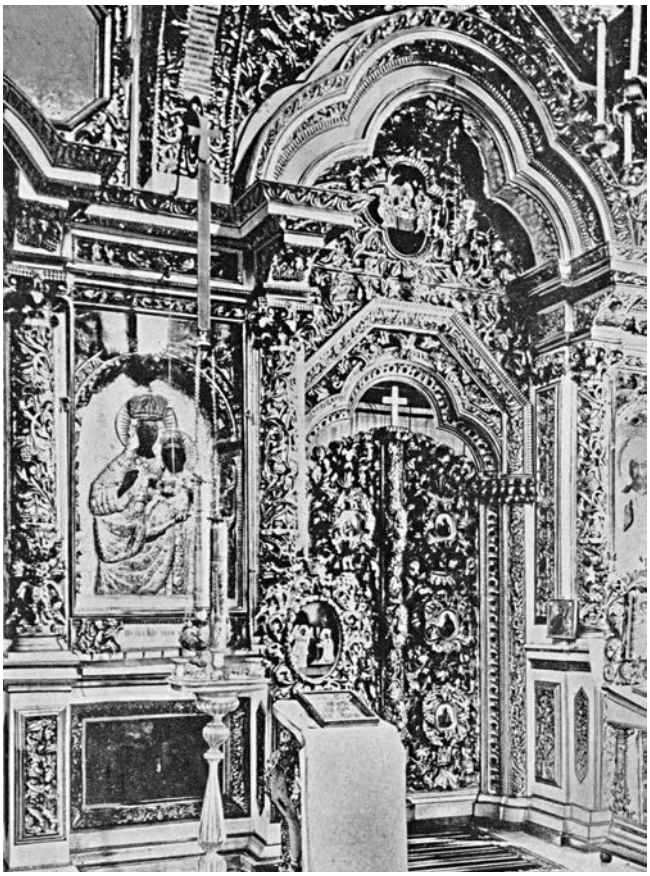
Іл. 1.53. Іконостас церкви Різдва Христового в м. Київ



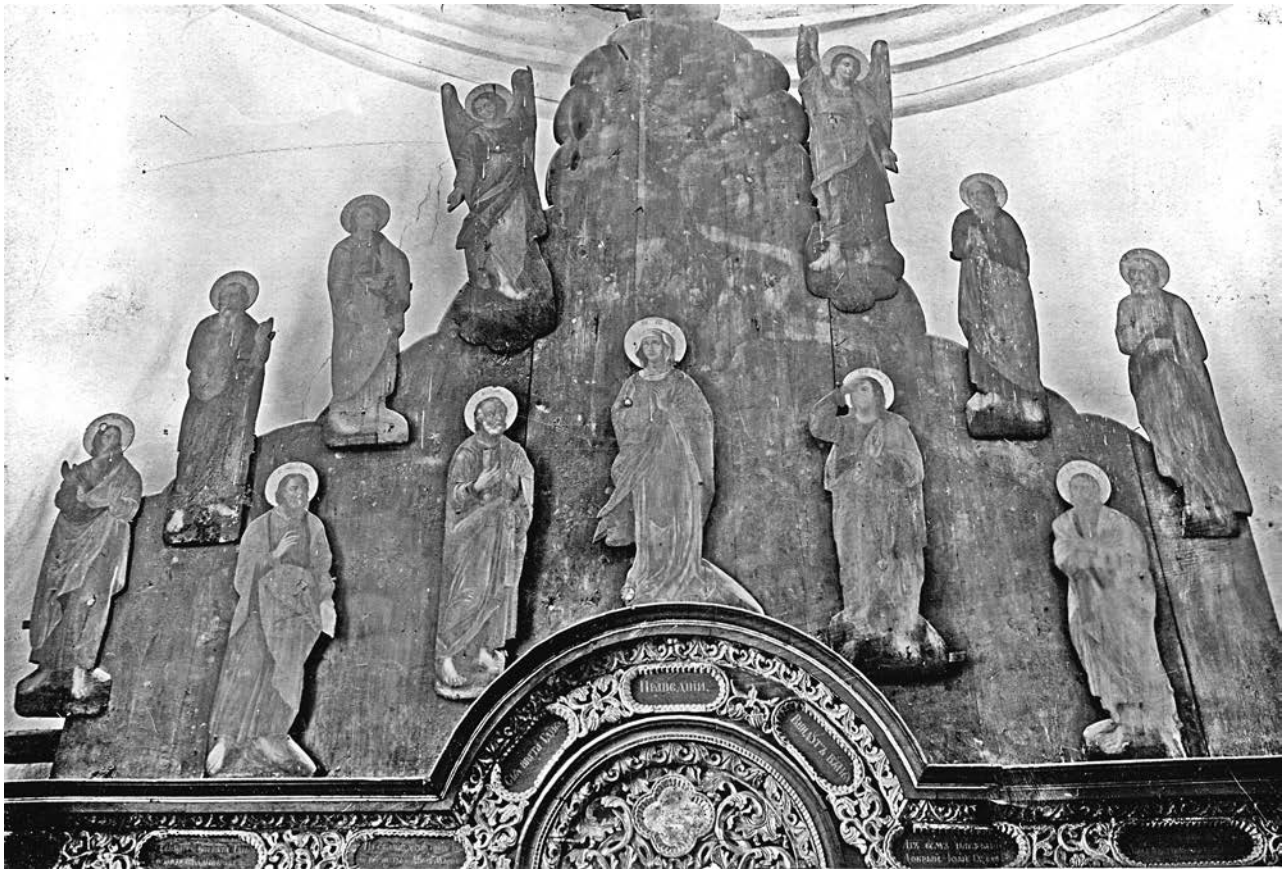
Іл. 1.54. Іконостас приділу Сергія Радонезького
церкви Різдва Христового в м. Київ



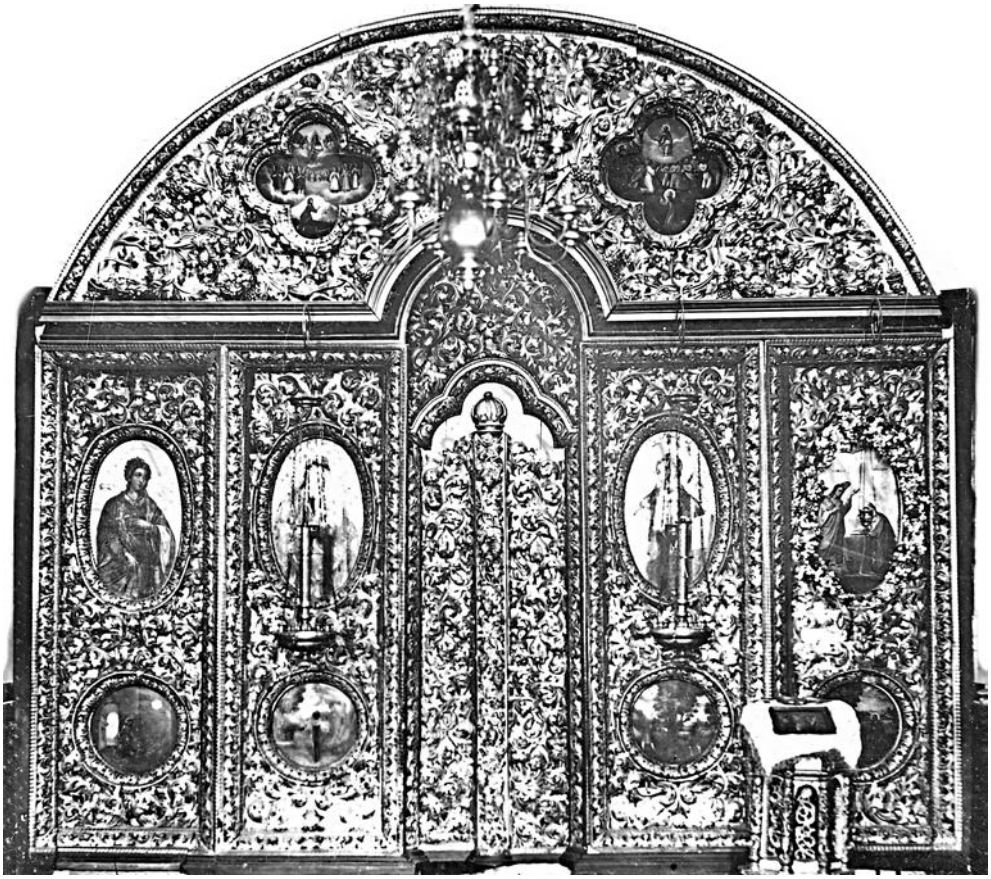
Іл. 1.55. Іконостас Покровської церкви в смт Седнів Чернігівської обл.



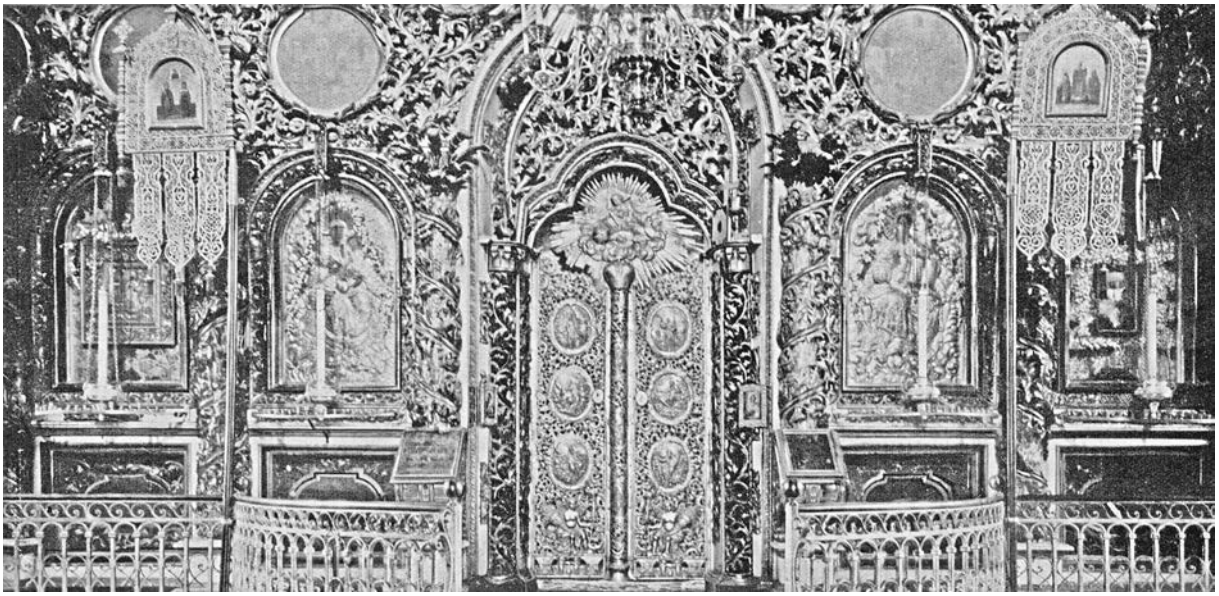
Іл. 1.56. Іконостас Георгіївського собору Видубицького монастиря в м. Київ



Іл. 1.57. Іконостас Вознесенського приділу Софійського собору в м. Київ



Іл. 1.58. Іконостас Благовіщенської церкви в другому поверсі Михайлівського собору Видубицького монастиря в м. Київ



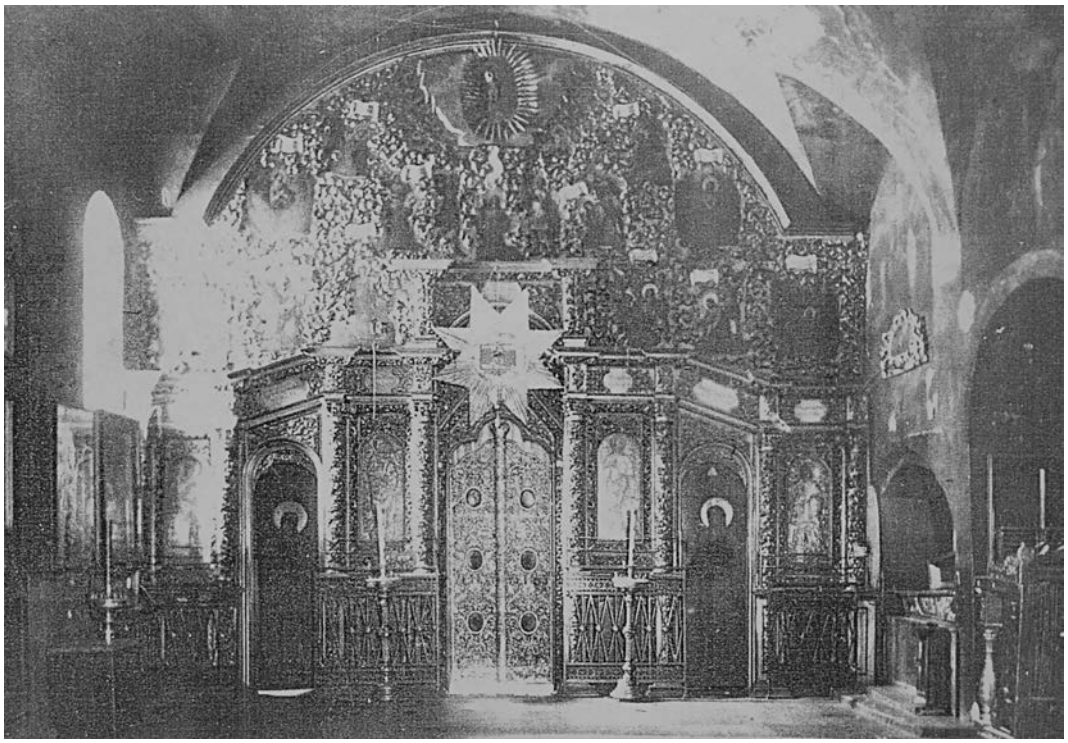
Іл. 1.59. Іконостас Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря в м. Київ



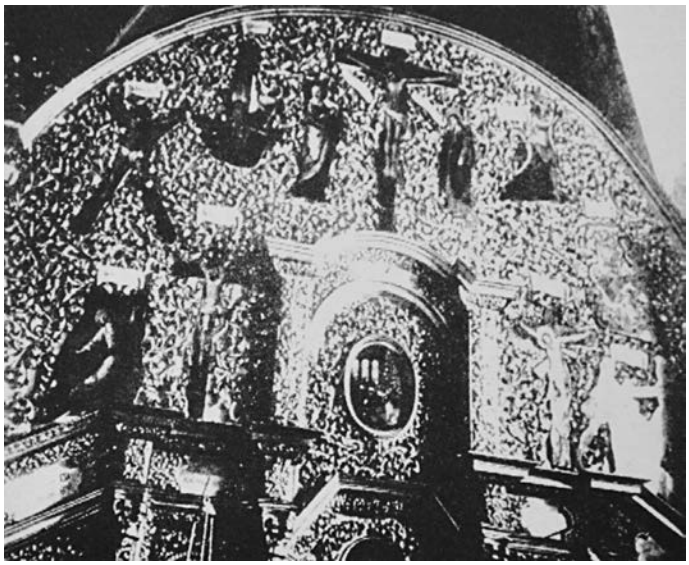
Іл. 1.60. Іконостас Катеринінського приділу Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря в м. Київ



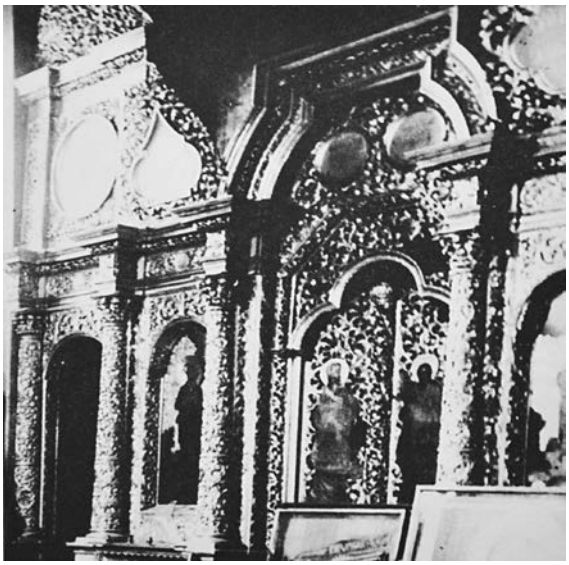
Іл. 1.61. Іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври



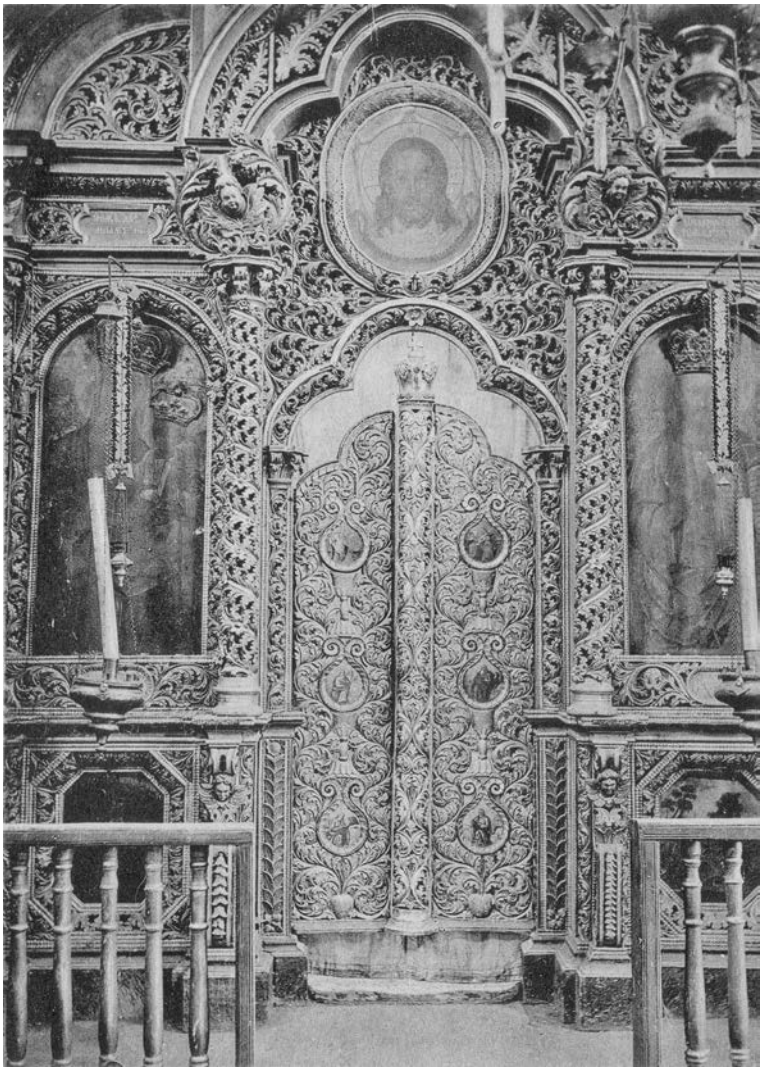
Іл. 1.62. Іконостас Стефаніївського приділу Успенського собору
Києво-Печерської лаври



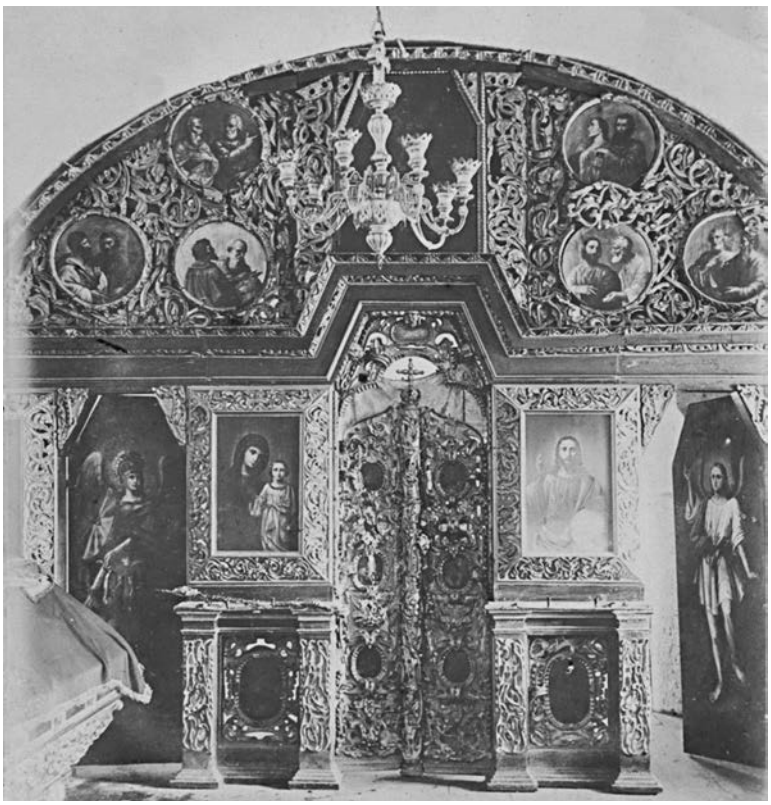
Іл. 1.63. Іконостас приділу Йоана Богослова Успенського собору Києво-Печерської лаври



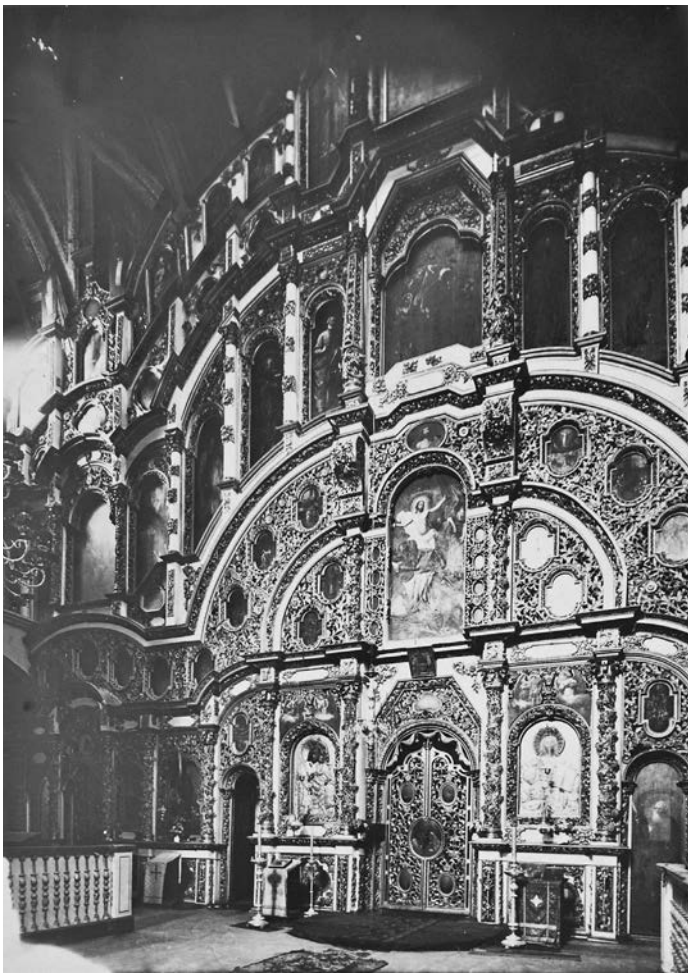
Іл. 1.64. Іконостас приділу Йоана Предтечі Успенського собору Києво-Печерської лаври



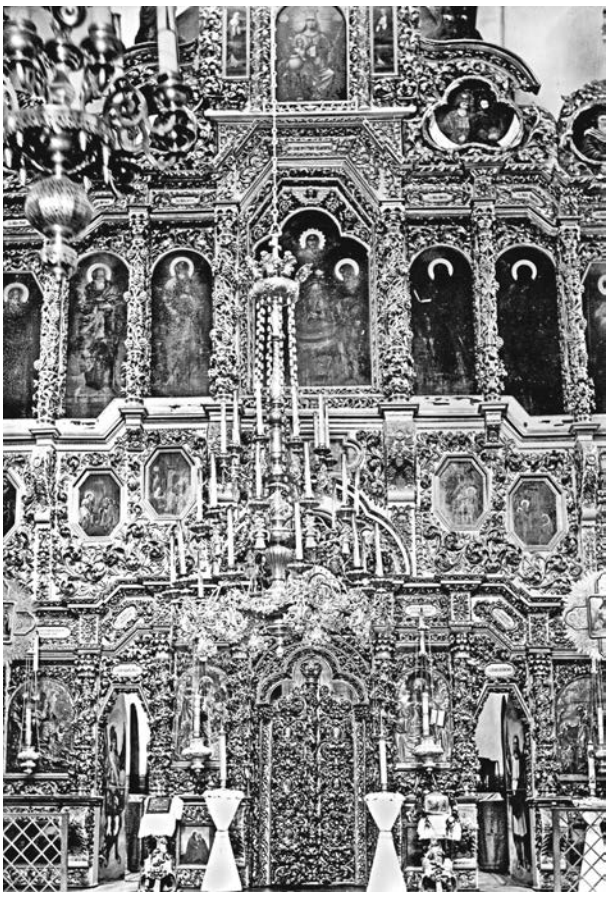
Іл. 1.65. Іконостас собору Св. Георгія в смт Тараща Київської об



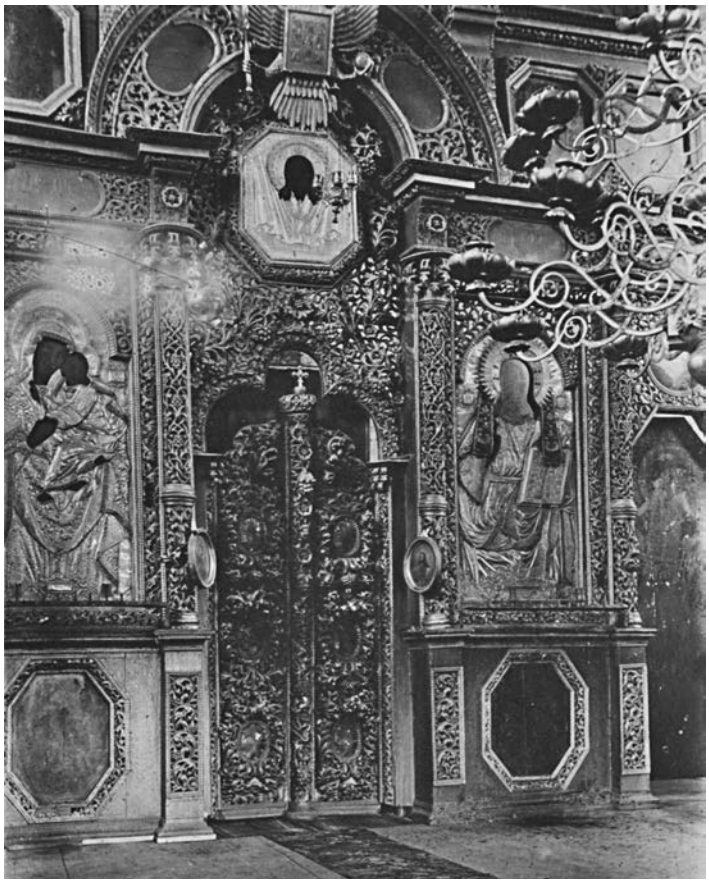
Іл. 1.66. Іконостас Яківського приділу Єлецького монастиря в м. Чернігів



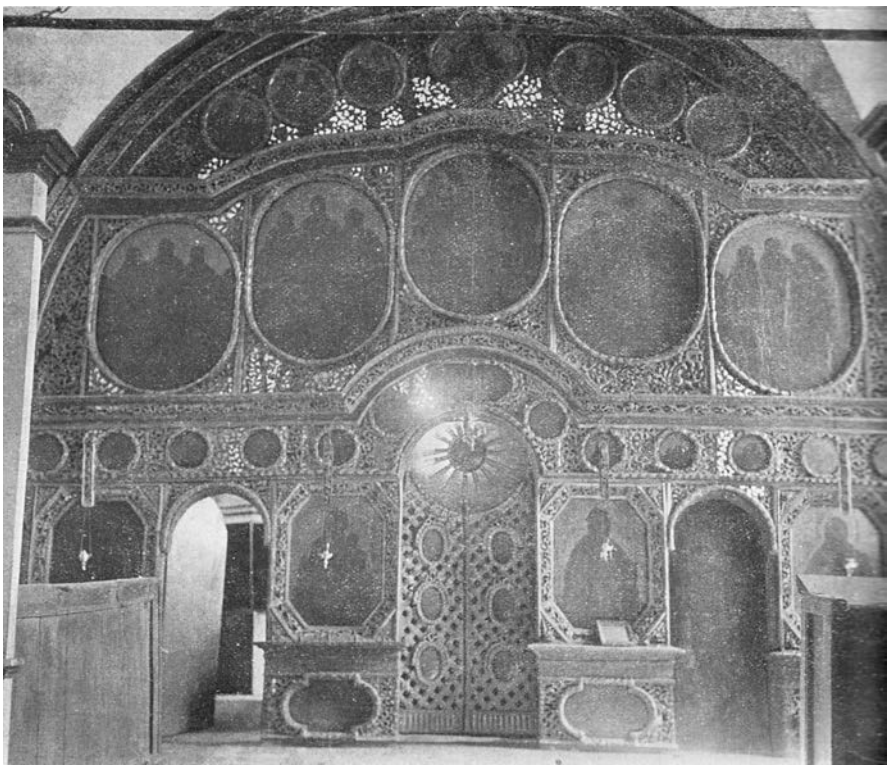
Іл. 1.67. Іконостас Троїцького собору Троїцького монастиря в м. Чернігів



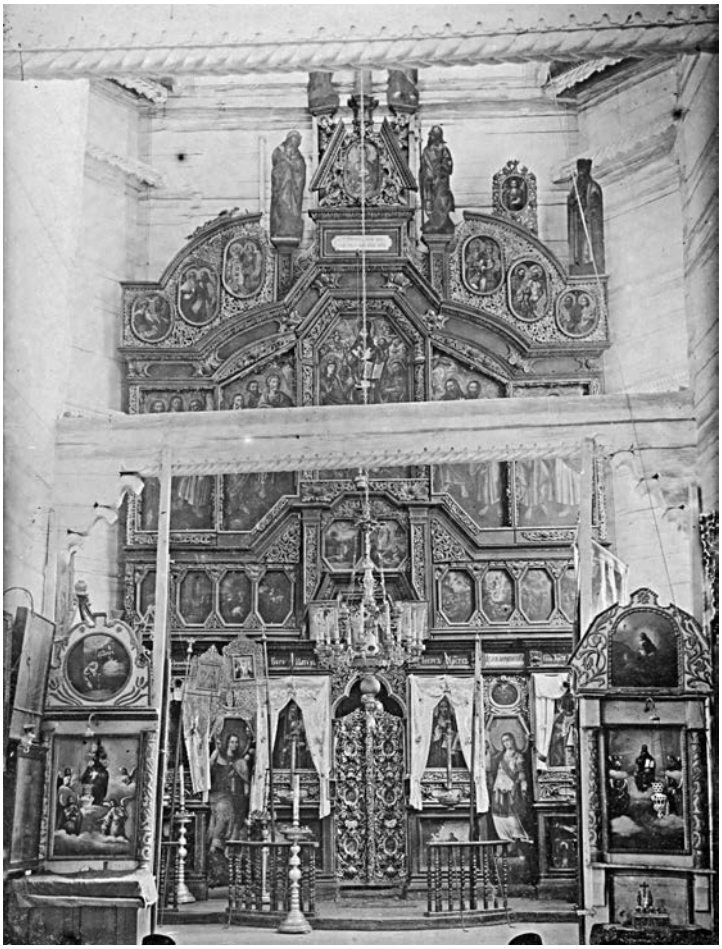
Іл. 1.68. Іконостас Хрестовоздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря в м. Полтава



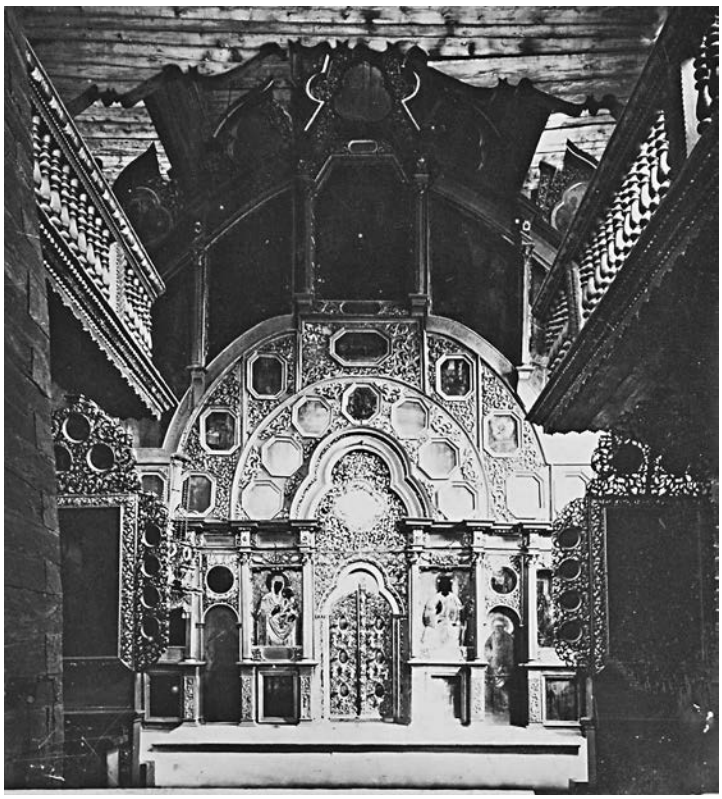
Іл. 1.69. Іконостас Миколаївської церкви в с. Новий Ропськ
(колишній Новозибковський повіт Чернігівської губернії, нині РФ)



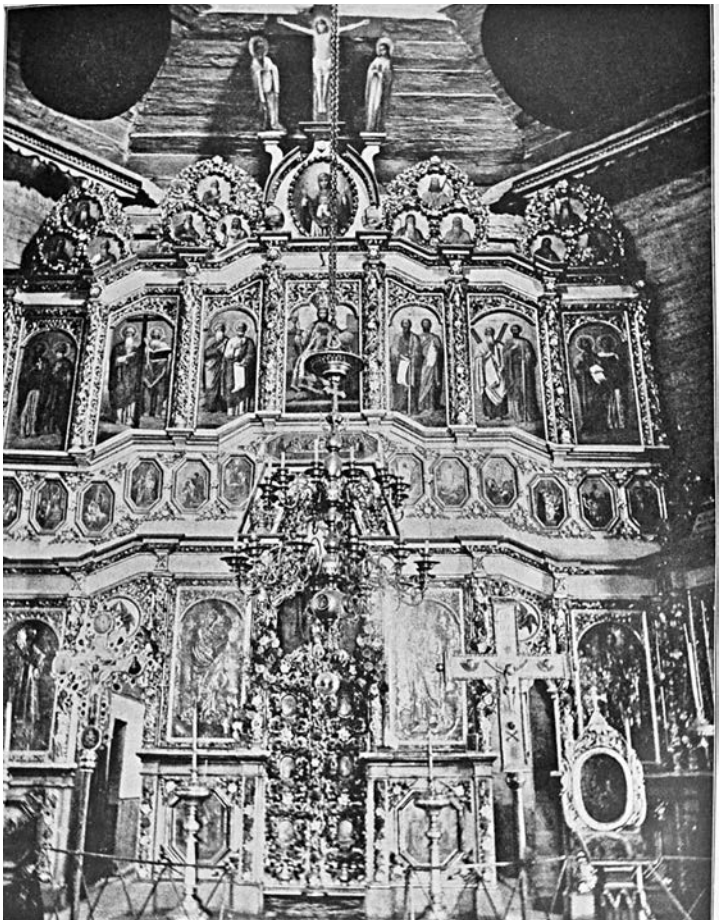
Іл. 1.70. Іконостас Миколаївської церкви (в цитаделі)
в м. Прилуки Чернігівської обл.



Іл. 1.71. Іконостас (центральний) Миколаївської церкви
в с. Нові Млини Чернігівської обл.



Іл. 1.72. Іконостас Троїцької церкви в с. Пакуль Чернігівської обл.



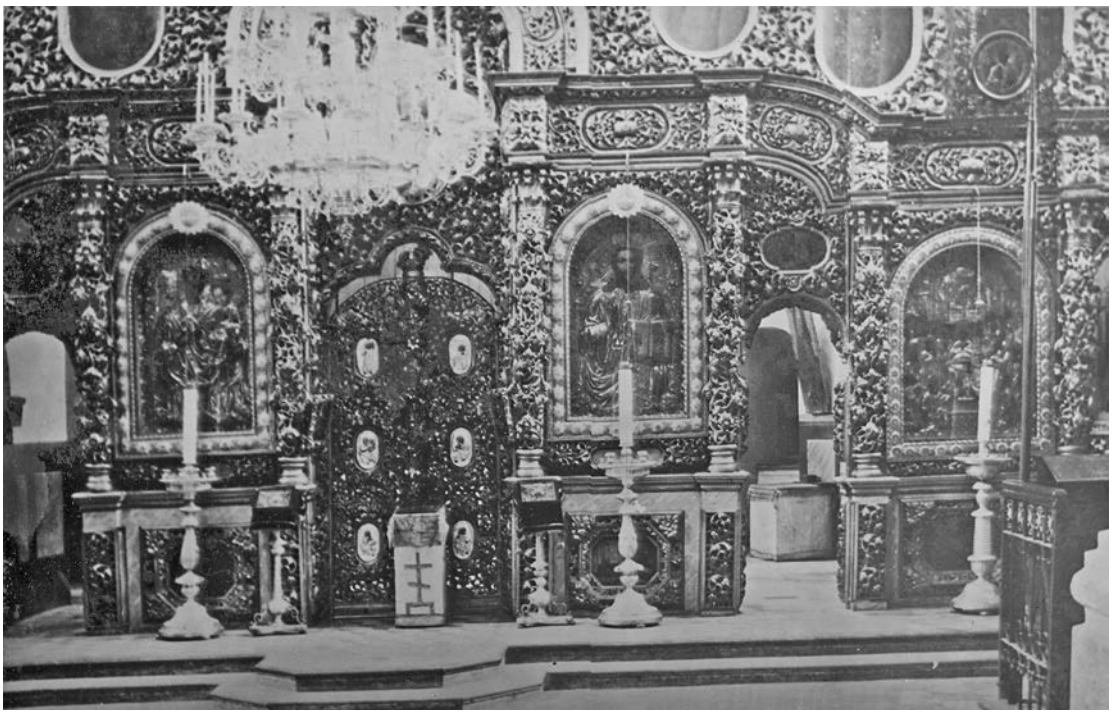
Іл. 1.73. Іконостас Михайлівської церкви в с. Очеретня Вінницької обл.



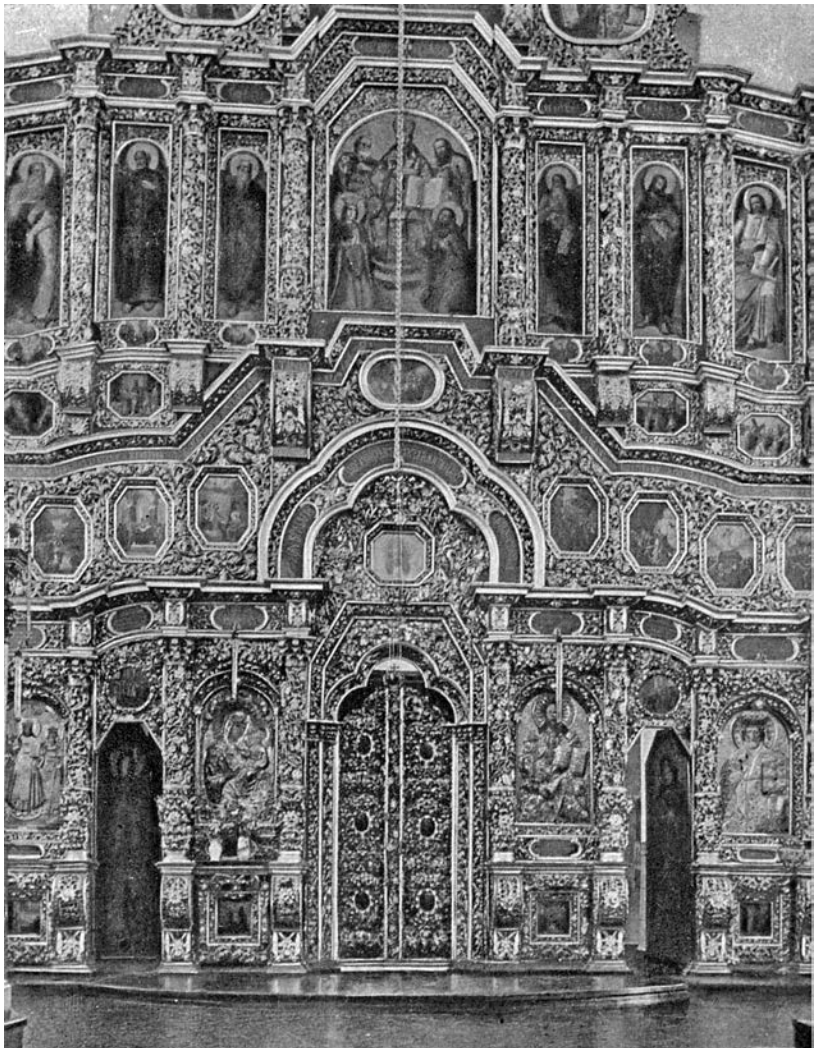
Іл. 1.74. Іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Межиріч Сумської обл.



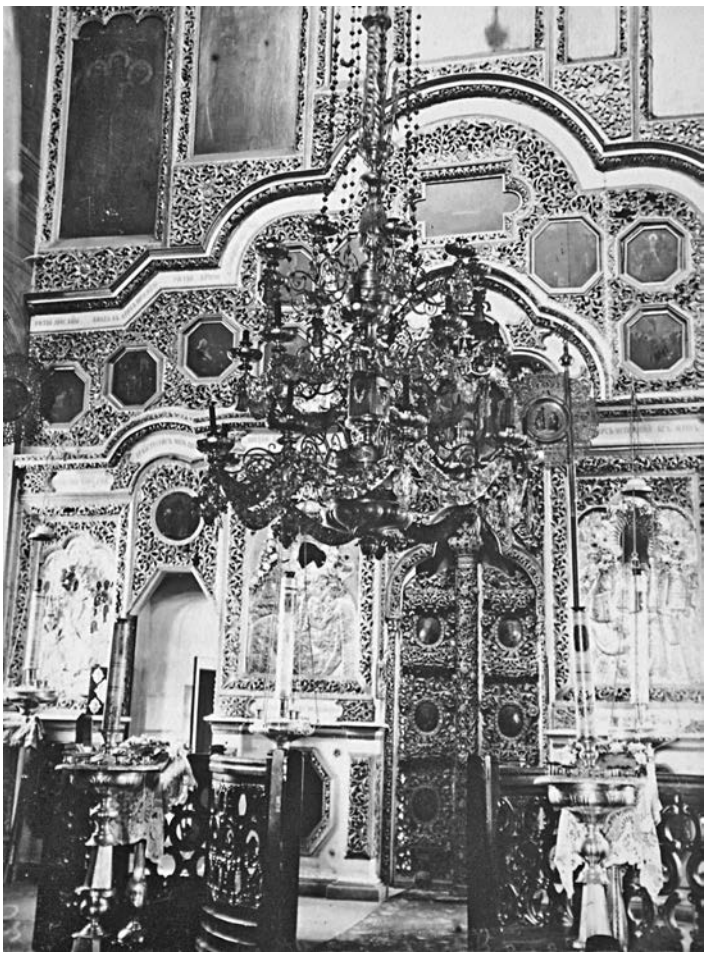
Іл. 1.75. Іконостас Преображенського собору в м. Ізюм Харківської обл.



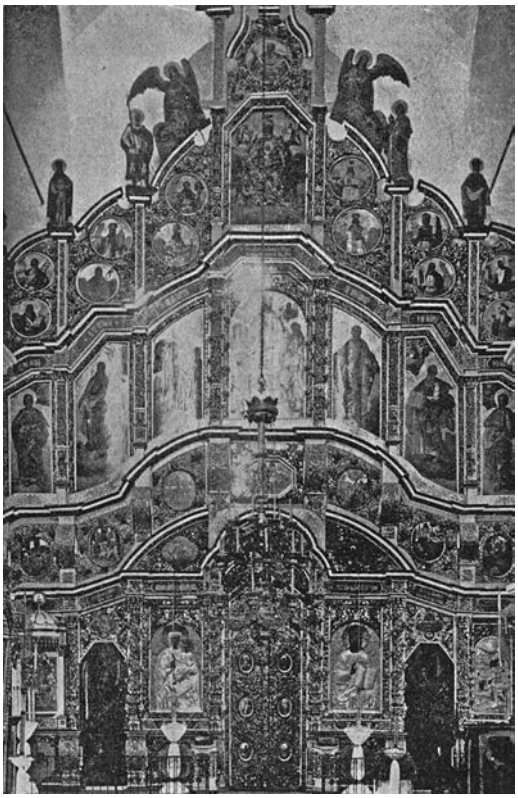
Іл. 1.76. Іконостас Святодухівського собору в м. Ромни Сумської обл.



Іл. 1.77. Іконостас Миколаївського собору в м. Ніжин Чернігівської обл.



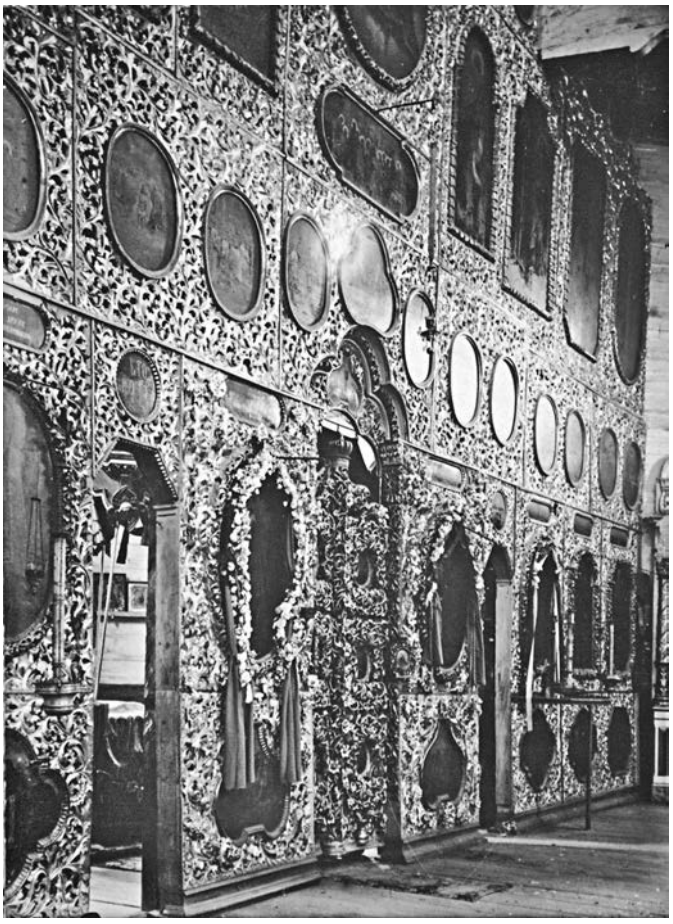
Іл. 1.78. Іконостас Преображенської церкви в м. Стародуб (колишня Чернігівська губернія, нині РФ)



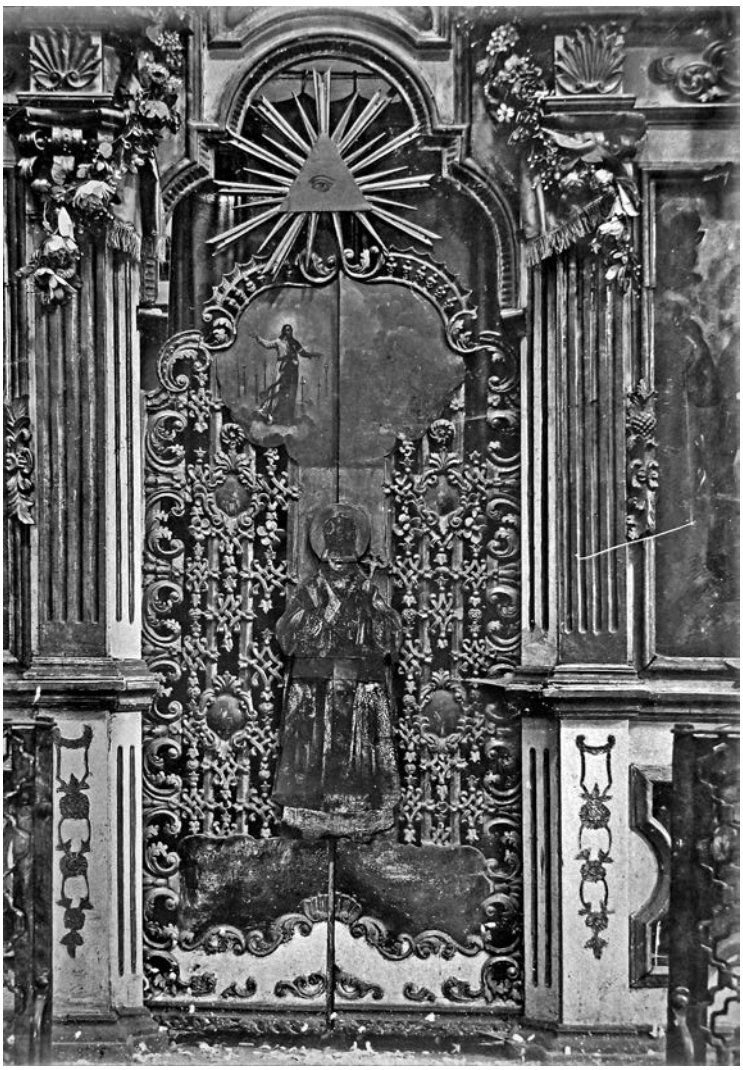
Іл. 1.79. Іконостас собору Різдва Богородиці Гамаліївського монастиря в с. Гамаліївка Сумської обл.



Іл. 1.80. Іконостас Хрестовоздвиженської церкви в с. Кожанка Київської обл.



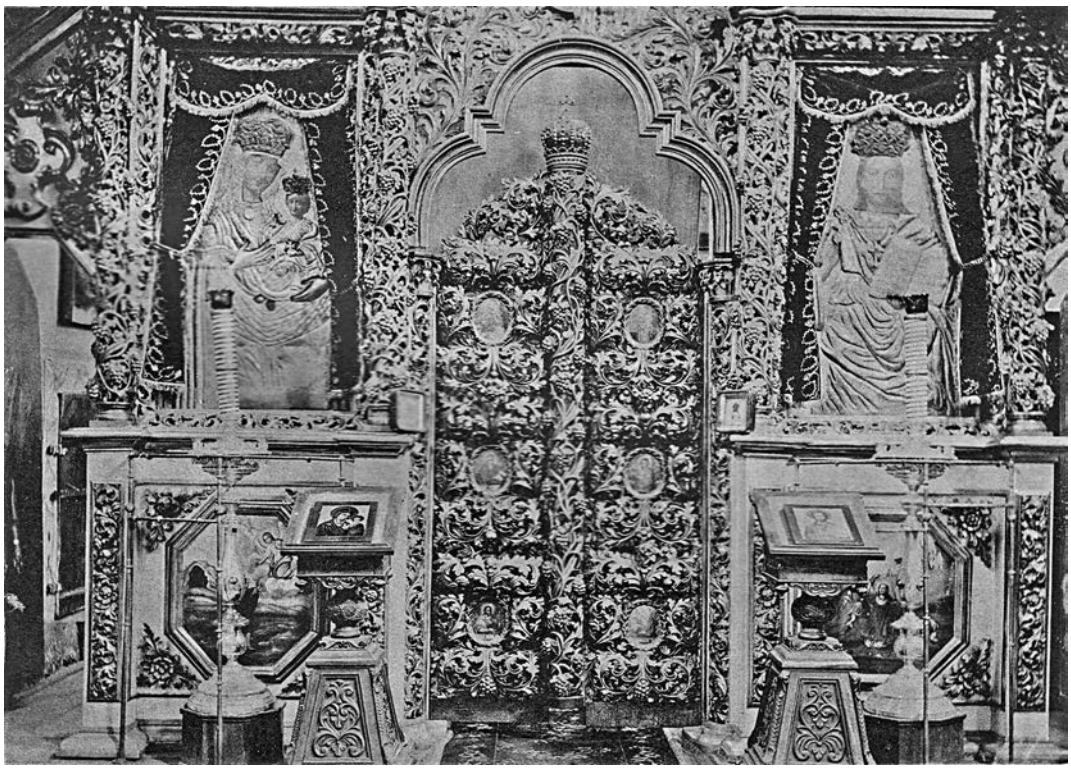
Іл. 1.81. Іконостас Миколаївської церкви в с. Свірж Сумської обл.



Іл. 1.82. Іконостас Миколаївської церкви в м. Лебедин Сумської обл



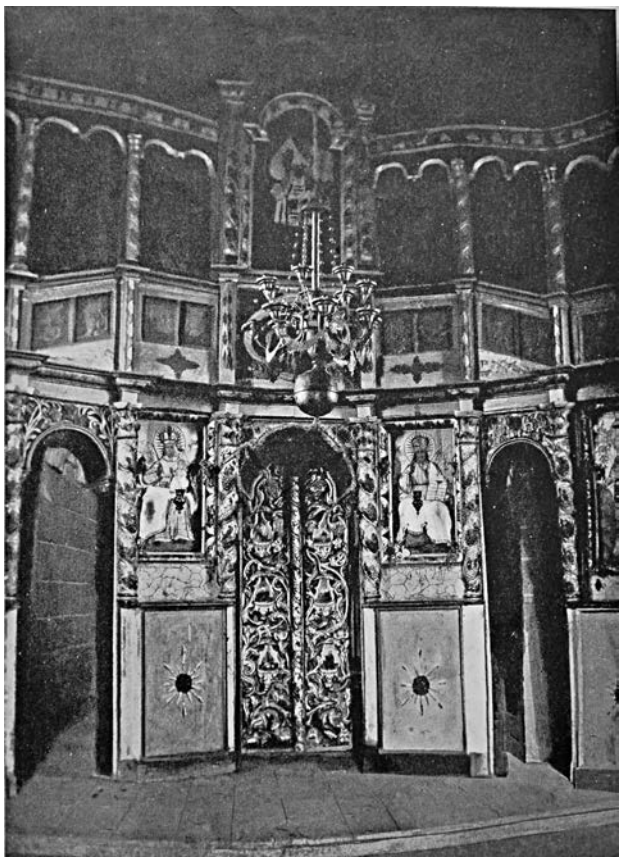
Іл. 1.83. Іконостас Покровської церкви в с. Кацмазів Вінницької обл.



Іл. 1.84. Іконостас Троїцької церкви в м. Полонне Хмельницької обл.



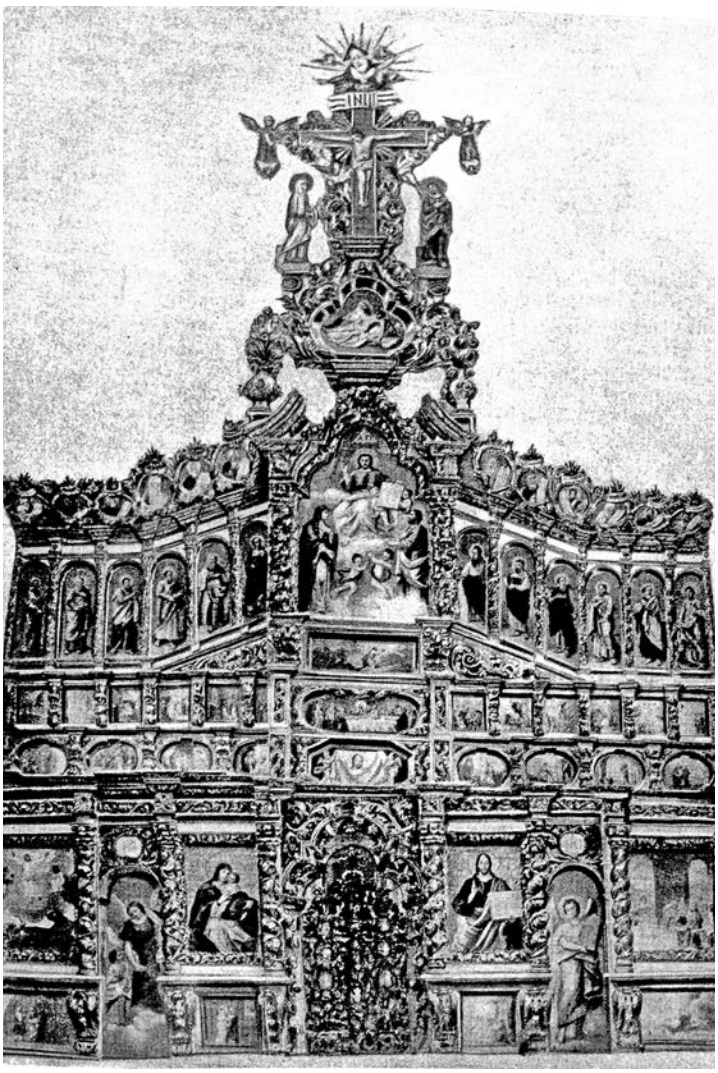
Іл. 1.85. Іконостас Миколаївської церкви в с. Паланка Вінницької обл.



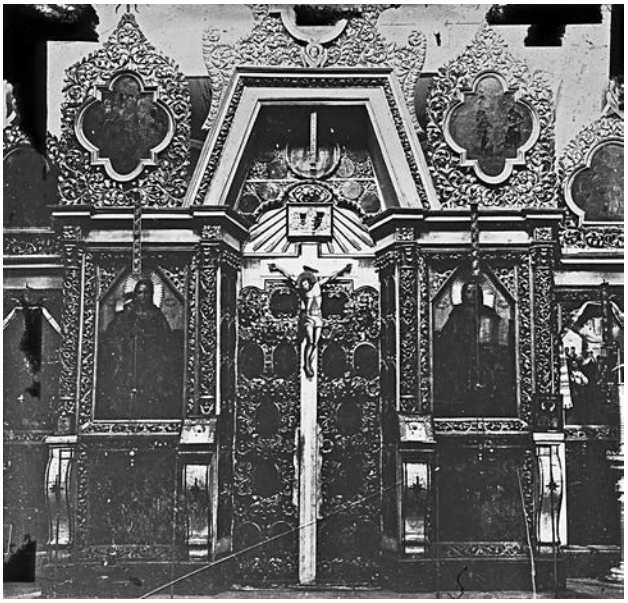
Іл. 1.86. Іконостас церкви Св. Параскеви в с. Слобідка-Слишковська (нині Слобода-Шлишковецька) Вінницької обл.



Іл. 1.87. Іконостас церкви Св. Параскеви в с. Вонячин (тепер с. Городище) Вінницької обл.



Іл. 1.88. Іконостас церкви Йоана Предтечі
Краснопущанського монастиря Тернопільської обл.



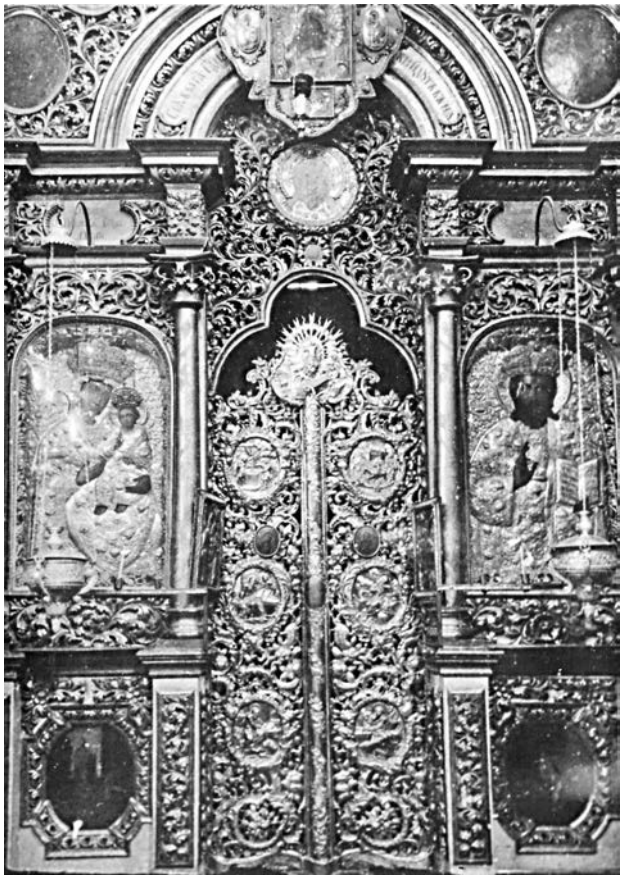
Іл. 1.89. Іконостас Покровської церкви в с. Свиридівка Полтавської обл.



Іл. 1.90. Іконостас Троїцької церкви (на Засуллі) в м. Ромни Сумської обл.



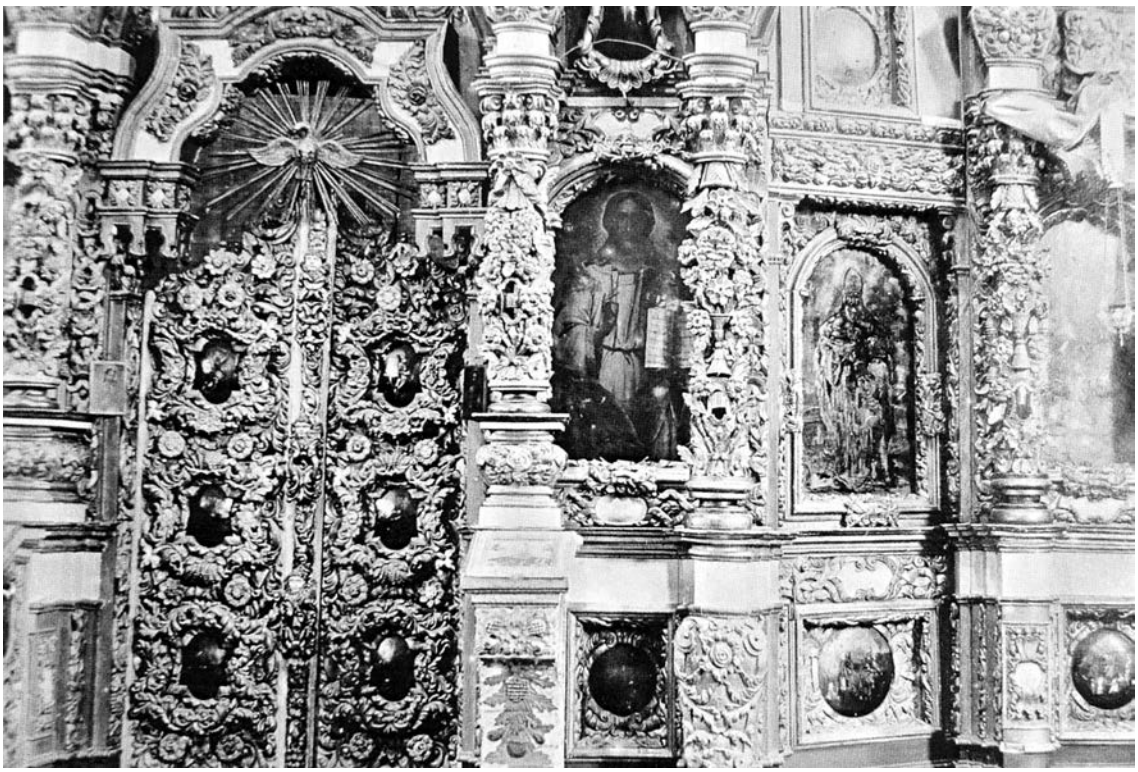
Іл. 1.91. Іконостас церкви Св. Параскеви в с. Розсішки Черкаської обл.



Іл. 1.92. Іконостас церкви Різдва Богородиці Києво-Печерської лаври



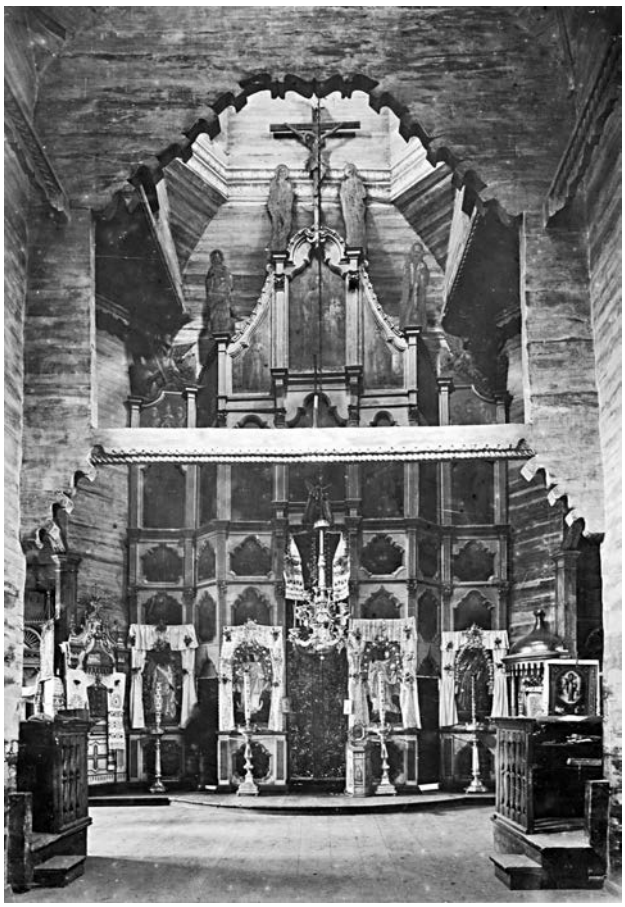
Іл. 1.93. Іконостас Микільської церкви
при Микільському лікарняному монастирі Києво-Печерської лаври



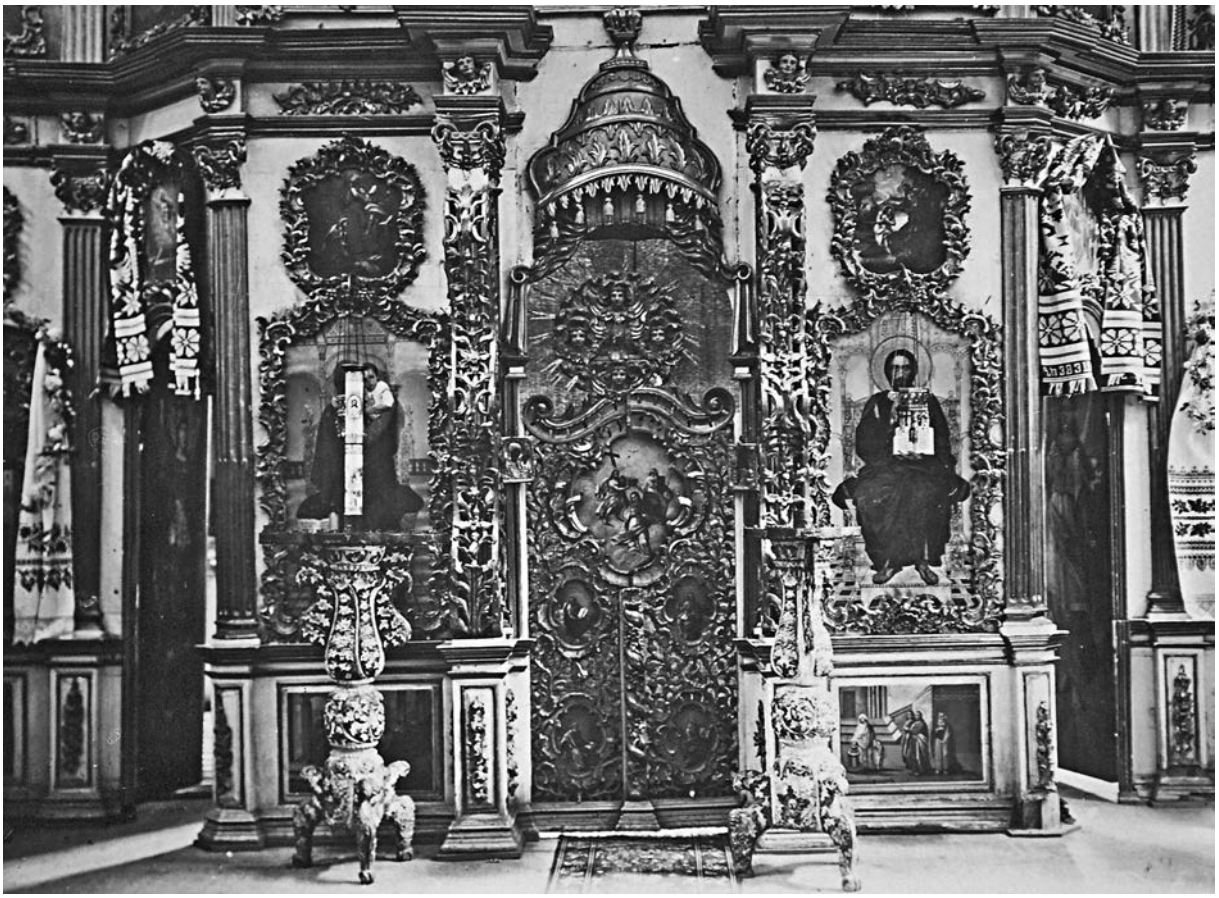
Іл. 1.94. Іконостас собору Різдва Богородиці в м. Лохвиця Полтавської обл.



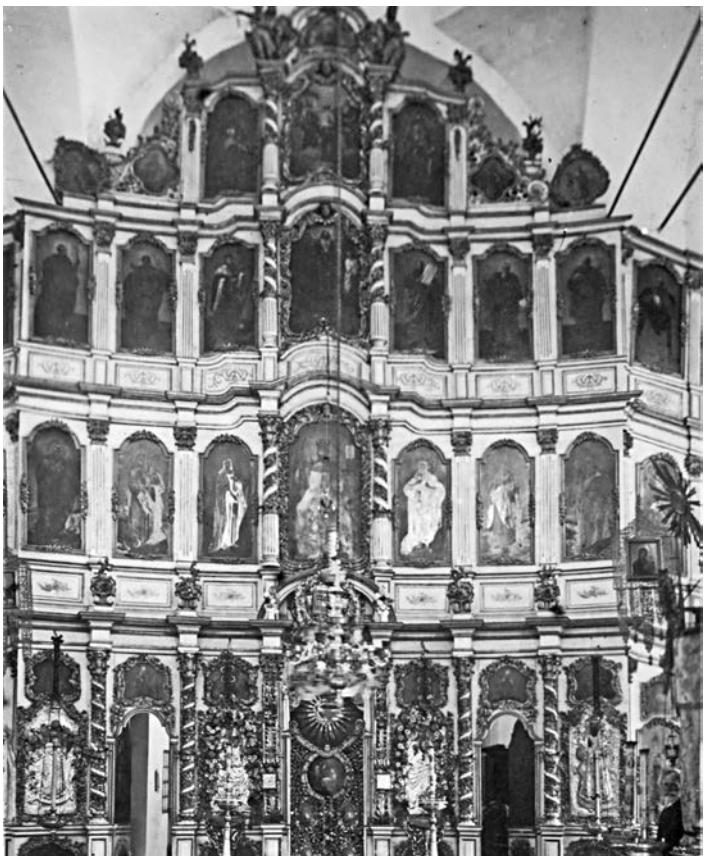
Іл. 1.95. Іконостас Трьохсвятительської церкви в с. Лемеші Чернігівської обл.



Іл. 1.96. Іконостас Миколаївської церкви в с. Городище Чернігівської обл.



Іл. 1.97. Іконостас Андріївської церкви с. Стольне Чернігівської обл.



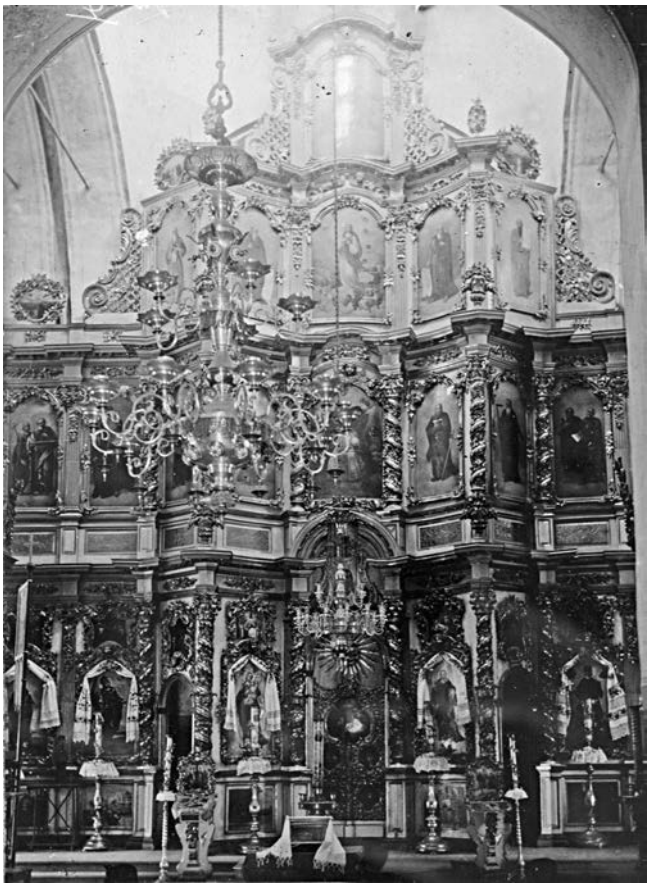
Іл. 1.98. Іконостас Миколаївської церкви в смт Козелець Чернігівської обл.



Іл. 1.99. Іконостас Вознесенської церкви в смт Короп Чернігівської обл.



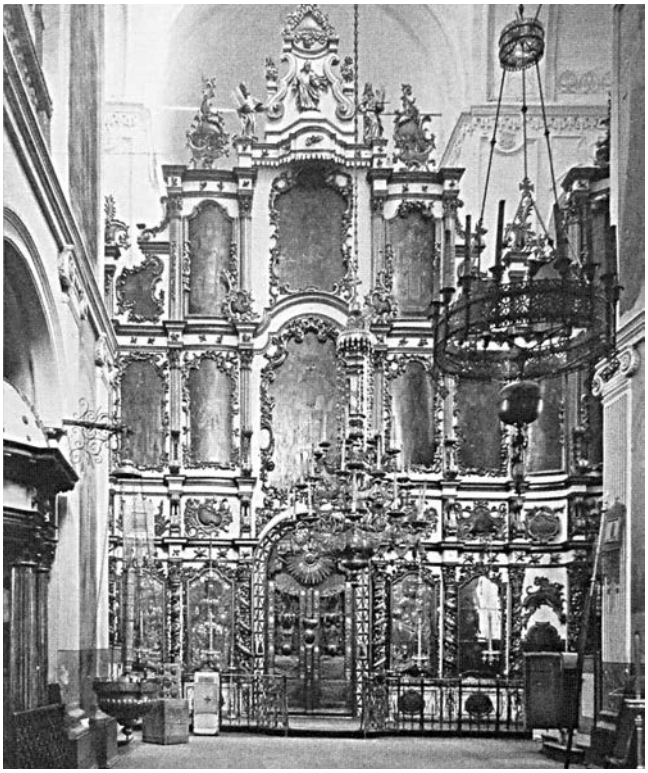
Іл. 1.100. Іконостас Іллінської церкви в смт Короп Чернігівської обл.



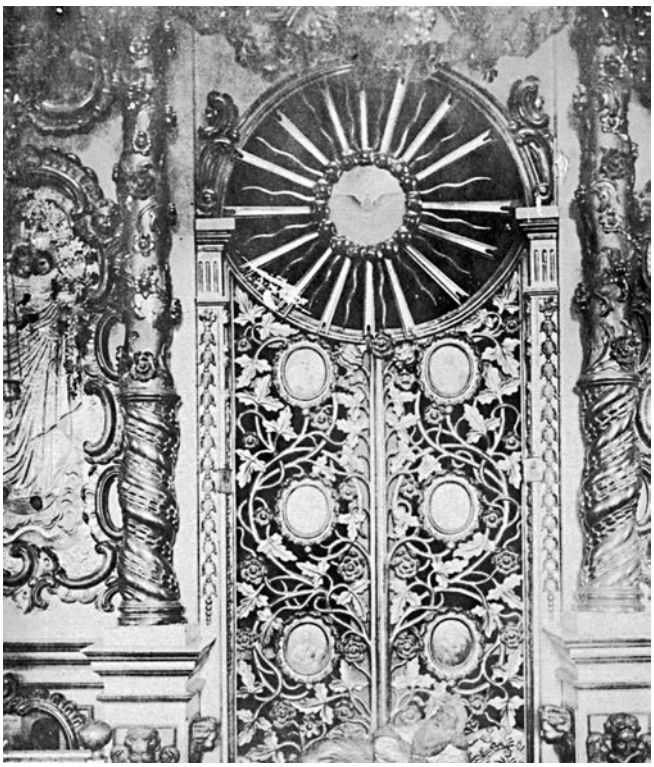
Іл. 1.101. Іконостас Миколаївської церкви в м. Борзна Чернігівської обл.



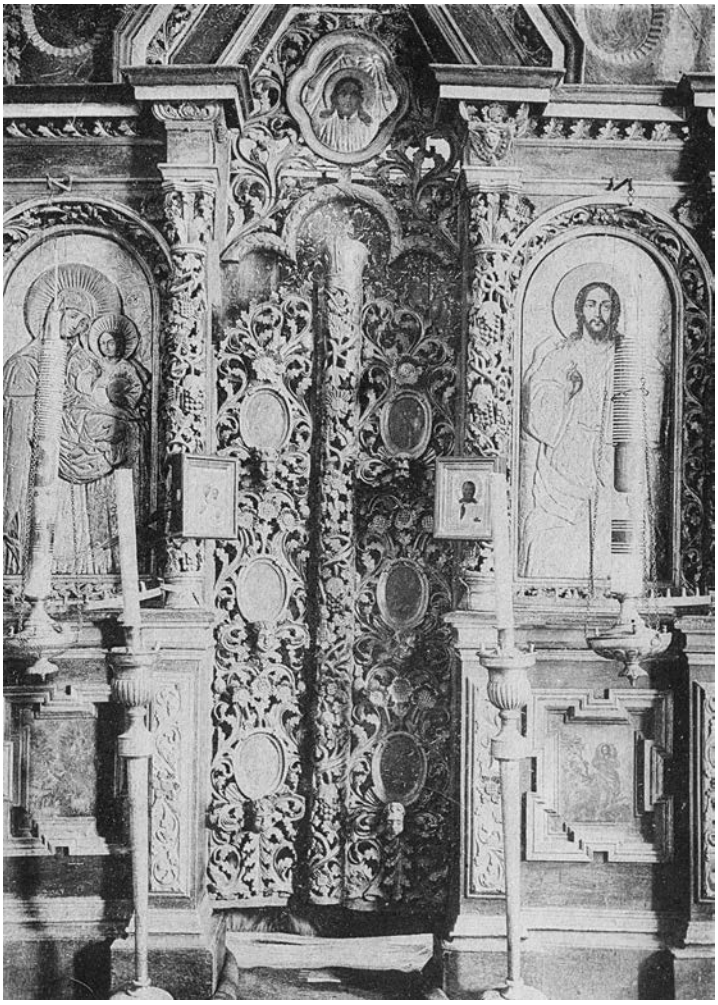
Іл. 1.102. Іконостас Троїцької церкви в с. Машеве Чернігівської обл.



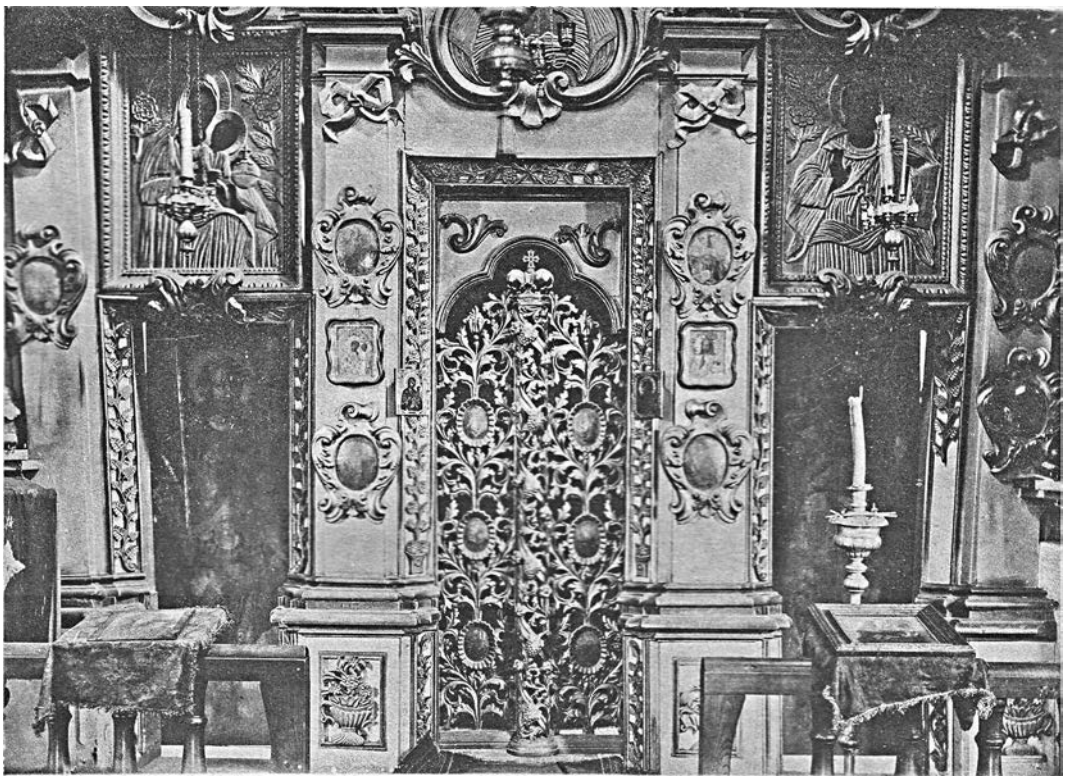
Іл. 1.103. Іконостас Спасо-Преображенського собору
Мгарського монастиря в с. Мгар Полтавської обл.



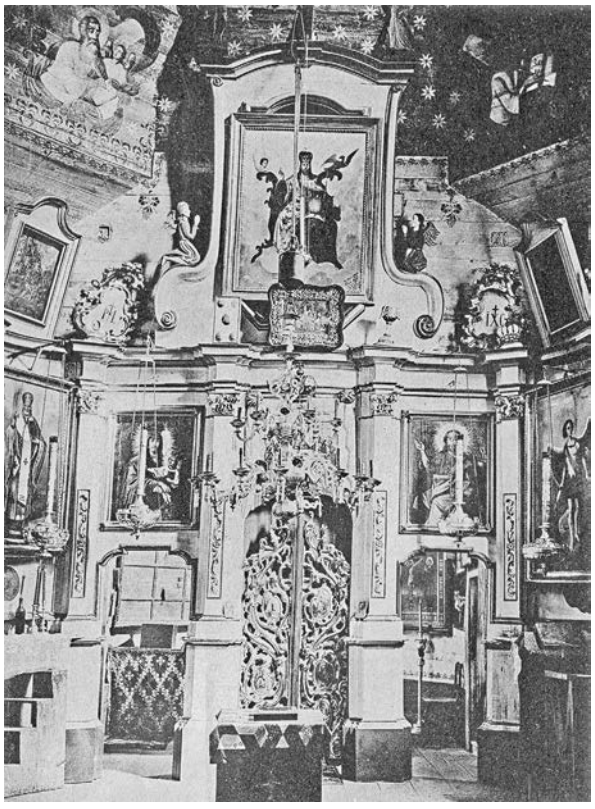
Іл. 1.104. Іконостас церкви Всіх Святих в с. Мала Чернещина Сумської обл.



Іл. 1.105. Іконостас Воскресенської церкви в м. Чуднів Житомирської обл.



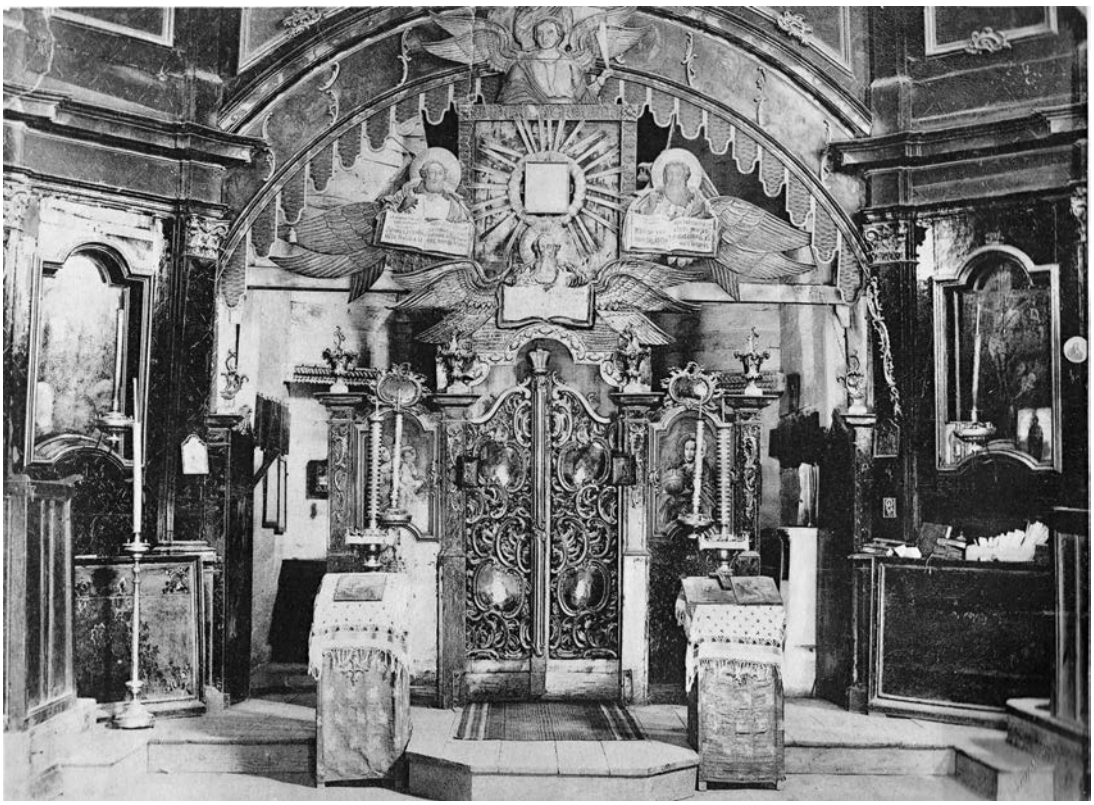
Іл. 1.106. Іконостас Петропавлівської церкви в м. Чуднів Житомирської обл.



Іл. 1.107. Іконостас Михайлівської церкви в с. Печанівка Житомирської обл.



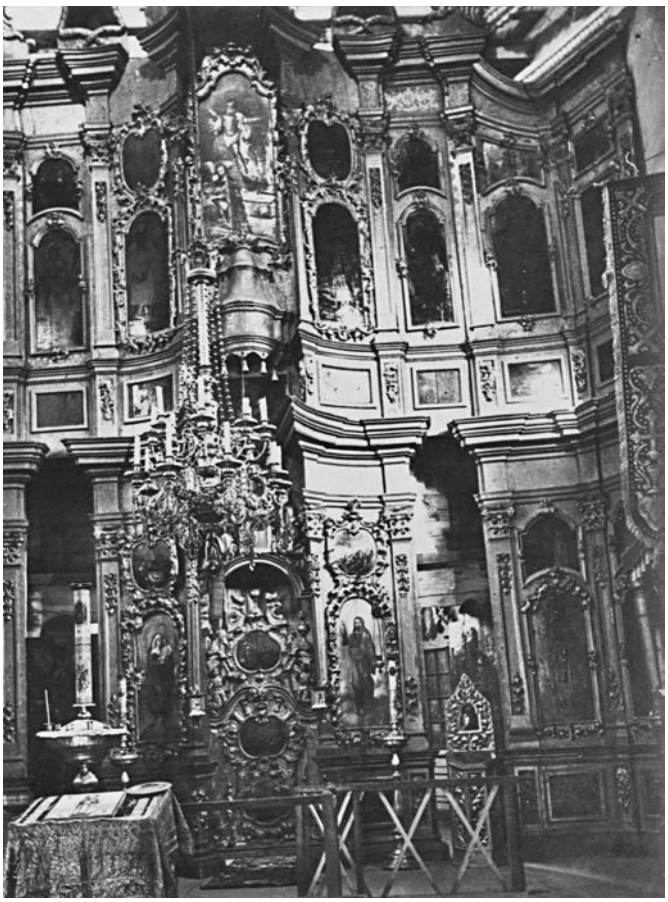
Іл. 1.108. Іконостас церкви Зачаття прав. Анни в с. Соболівка (колишнього Сквирського повіту) Київської обл.



Іл. 1.109. Іконостас Успенської церкви в с. Яришів Вінницької обл.



Іл. 1.110. Іконостас Покровської церкви в м. Ромни Сумської обл.



Іл. 1.111. Іконостас Миколаївської церкви в с. Будок Харківської обл.



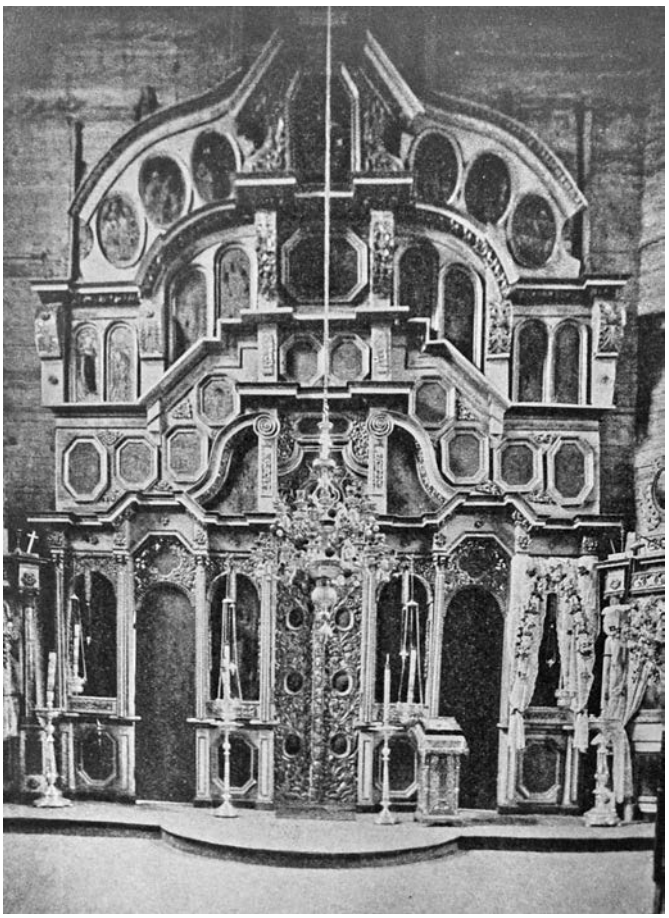
Іл. 1.112. Іконостас Покровської церкви в с. Стара Водолага Харківської обл.



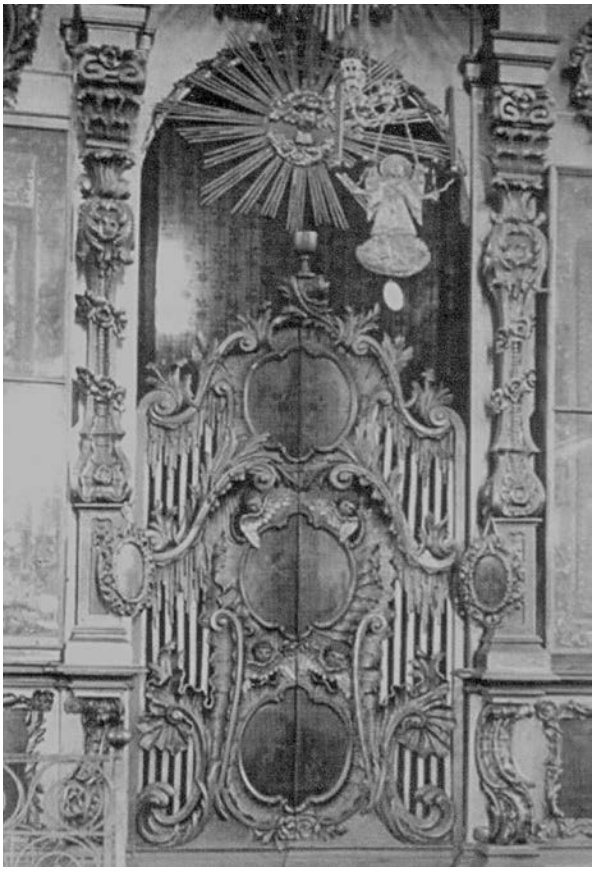
Іл. 1.113. Іконостас Миколаївської церкви в с. Грунь Сумської обл.



Іл. 1.114. Іконостас Михайлівської церкви в с. Новий Жадів Чернігівської обл.



Іл. 1.115. Іконостас церкви в с. Іваниця Чернігівської обл.



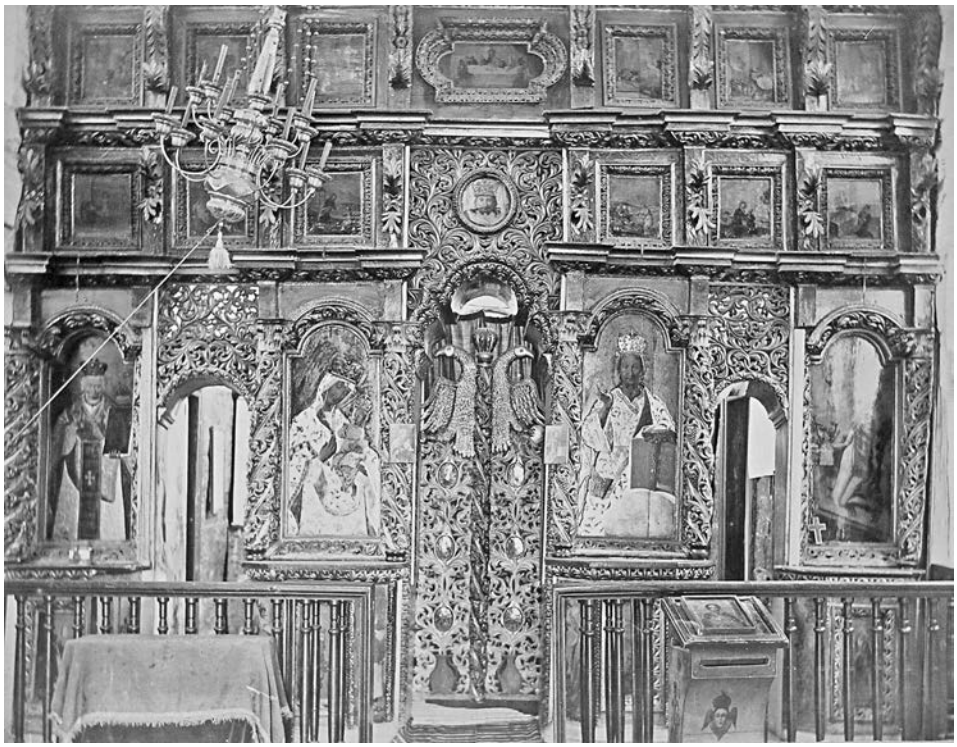
Іл. 1.116. Іконостас Троїцького собору
в м. Новомосковськ Дніпропетровської обл.



Іл. 1.117. Іконостас Троїцької церкви в с. Мохначка Житомирської обл.



Іл. 1.118. Іконостас Воскресенської церкви в м. Брусилів Житомирської обл.



Іл. 1.119. Іконостас Онуфріївської церкви



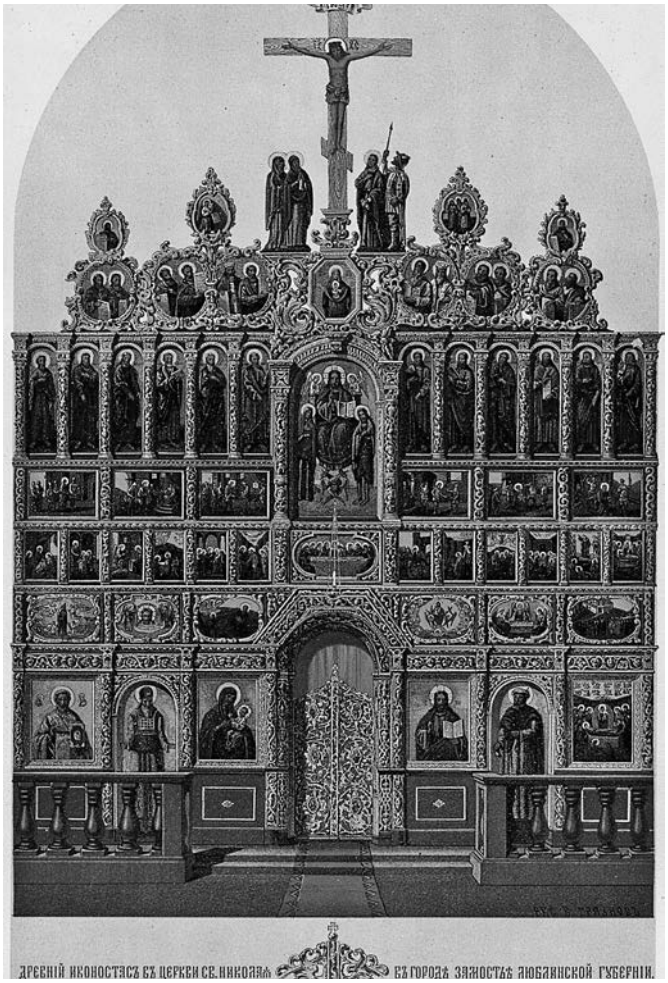
Іл. 1.120. Іконостас невстановленої церкви



Іл. 1.121. Іконостас невстановленої церкви в м. Київ (?)



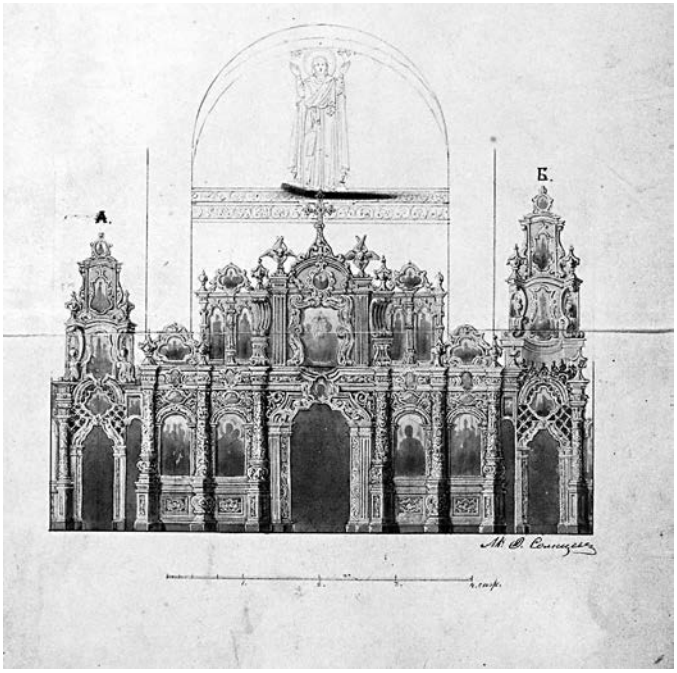
Іл. 1.122. Іконостас невстановленої церкви



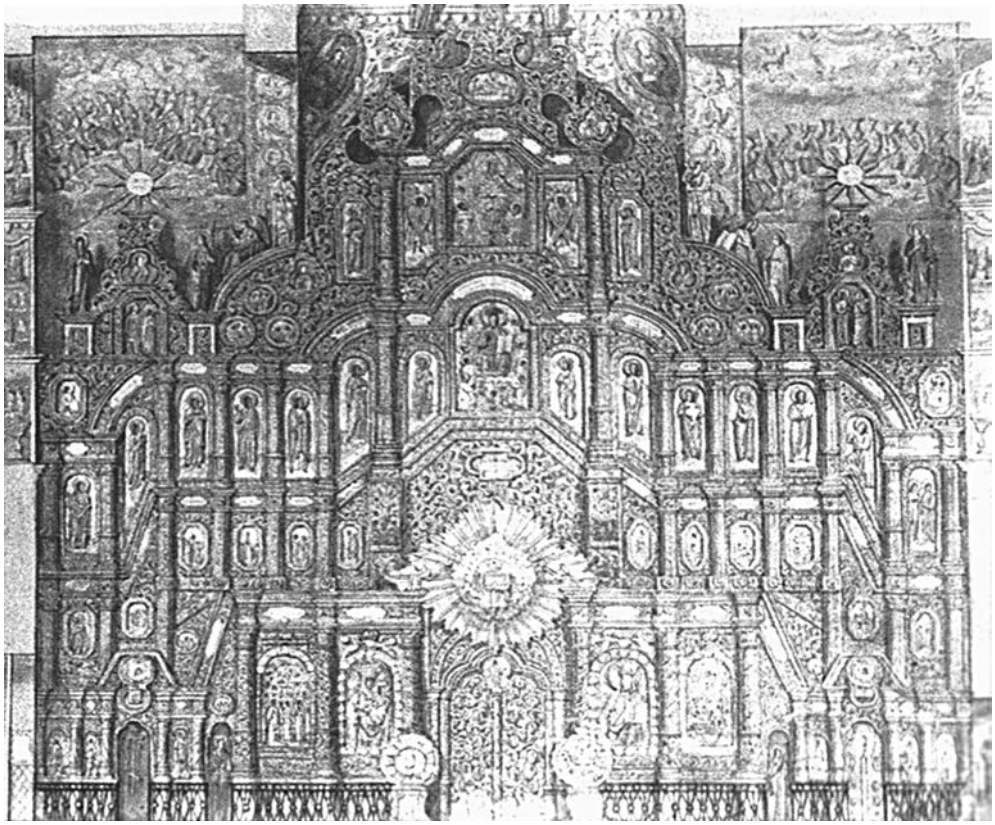

Іл. 1.123. Іконостас із Миколаївської церкви в м. Замостя (нині Замосць, Польща)



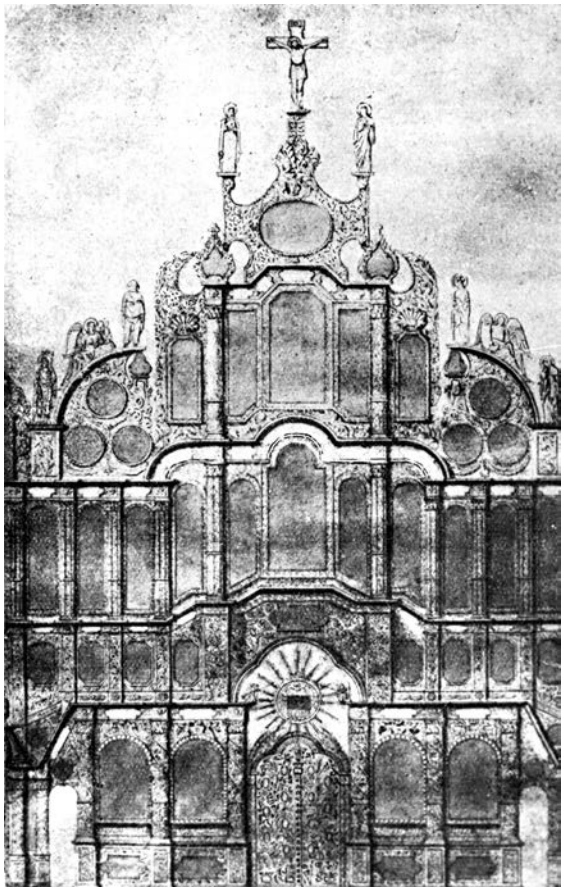
Іл. 1.124. Іконостас Софійського собору в м. Київ (до зниження)



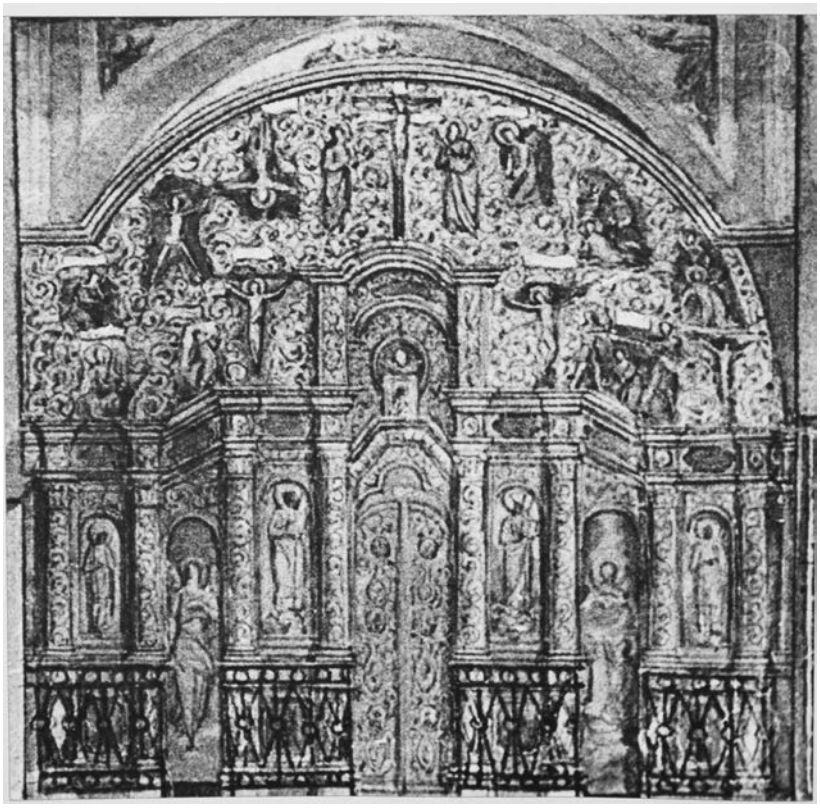

Іл. 1.125. Іконостас Софійського собору в м. Києві (проєкт зниження)



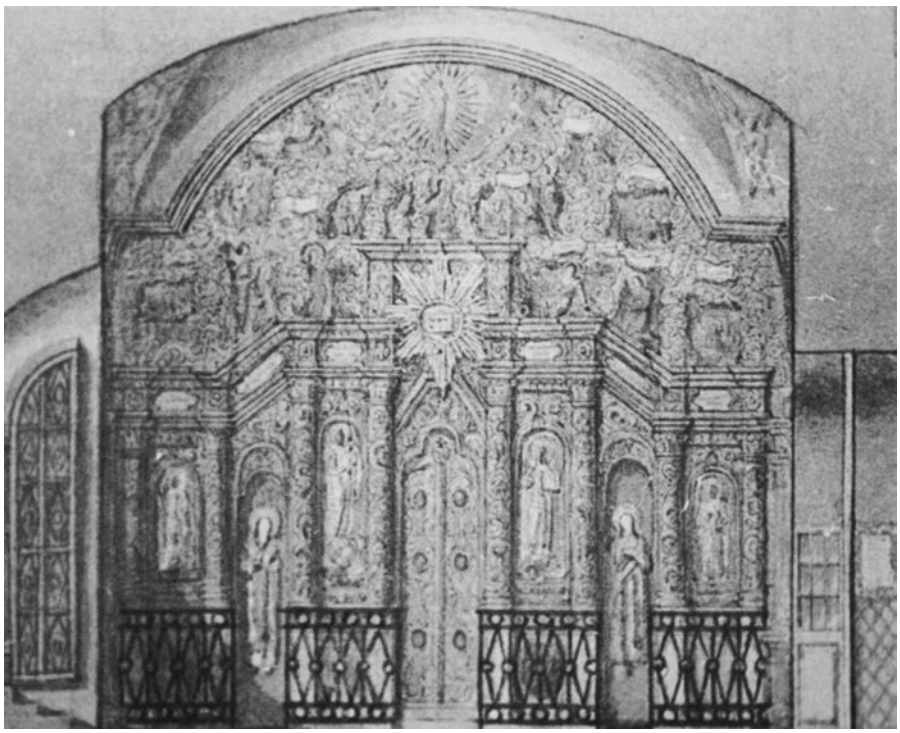
Іл. 1.126. Іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври (до зниження)



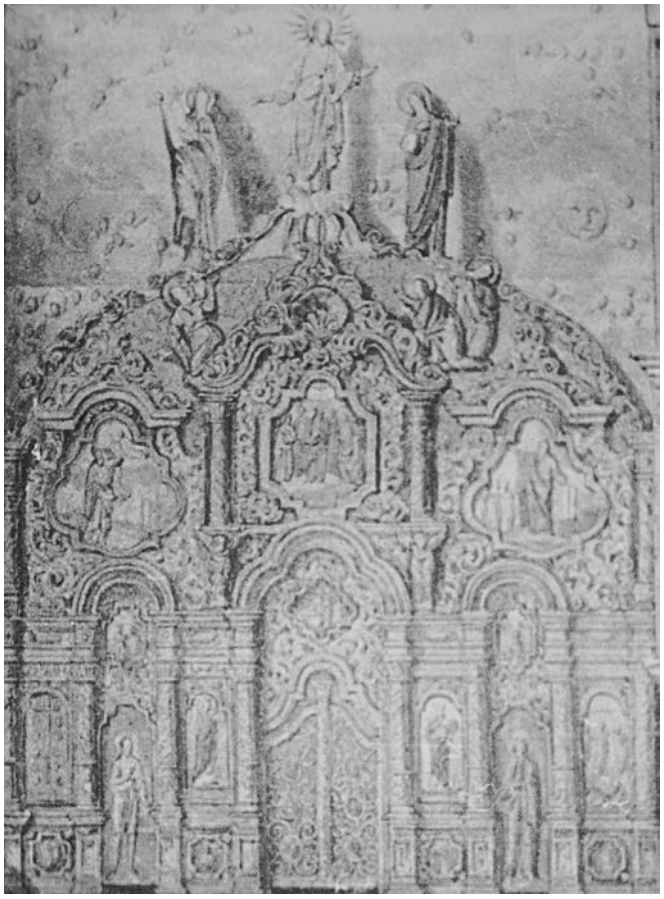
Іл. 1.127. Іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври (до зниження)



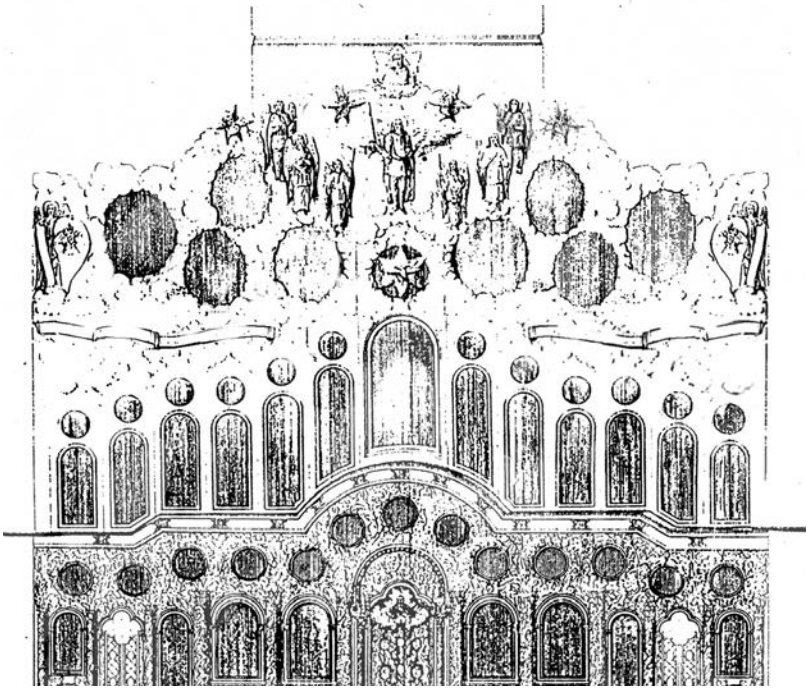
Іл. 1.128. Іконостас приділу Йоана Богослова Успенського собору Києво-Печерської лаври



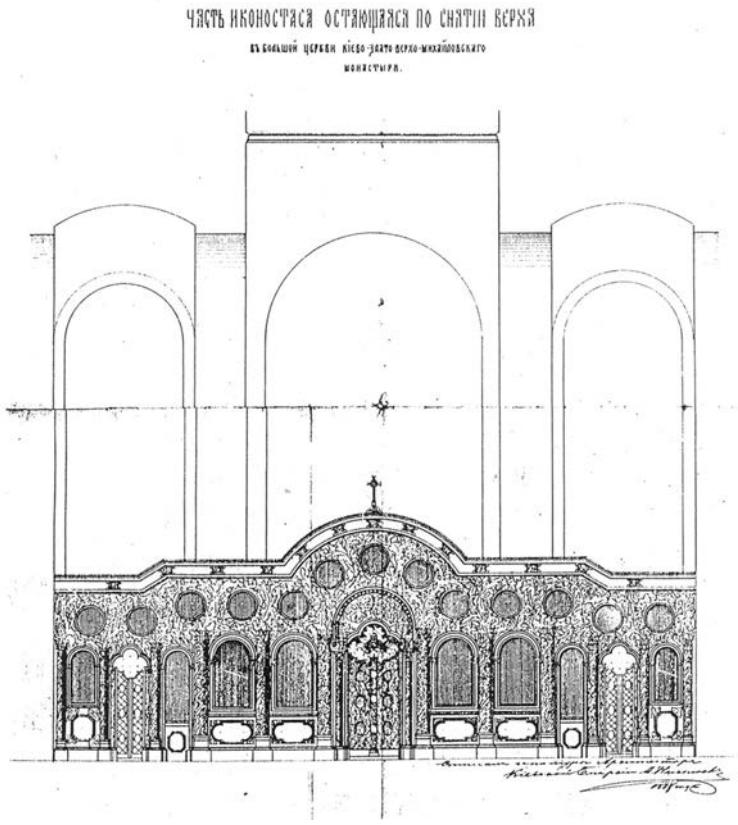
Іл. 1.129. Іконостас Стефаніївського приділу Успенського собору Києво-Печерської лаври



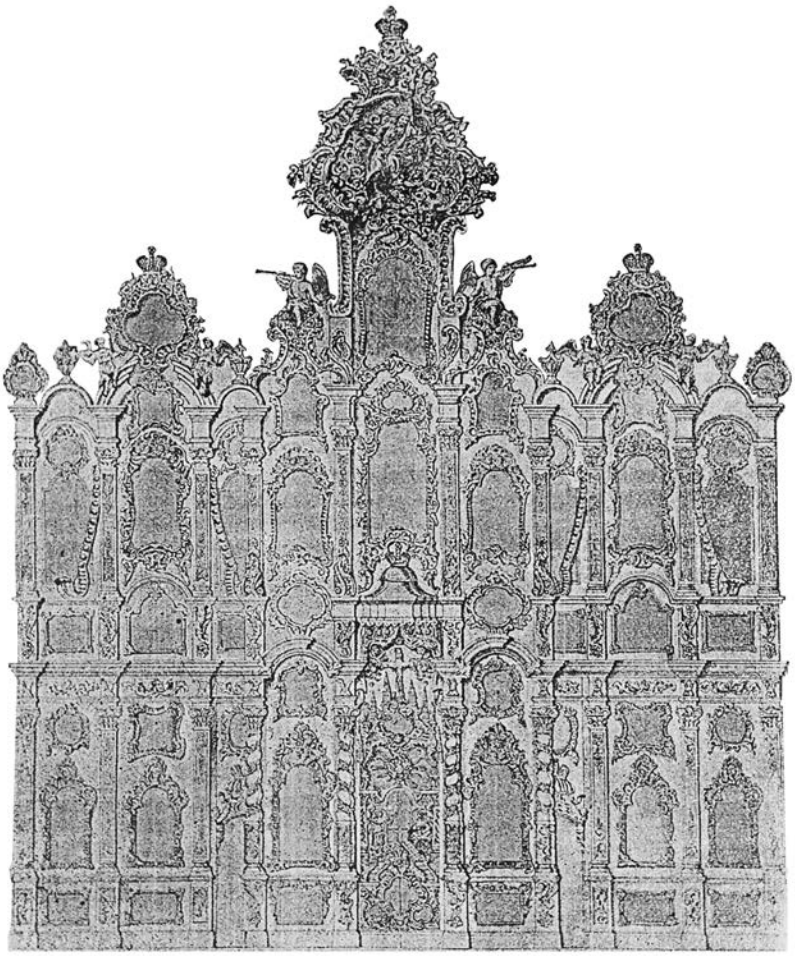
Іл. 1.130. Іконостас Преображенського приділу Успенського собору Києво-Печерської лаври



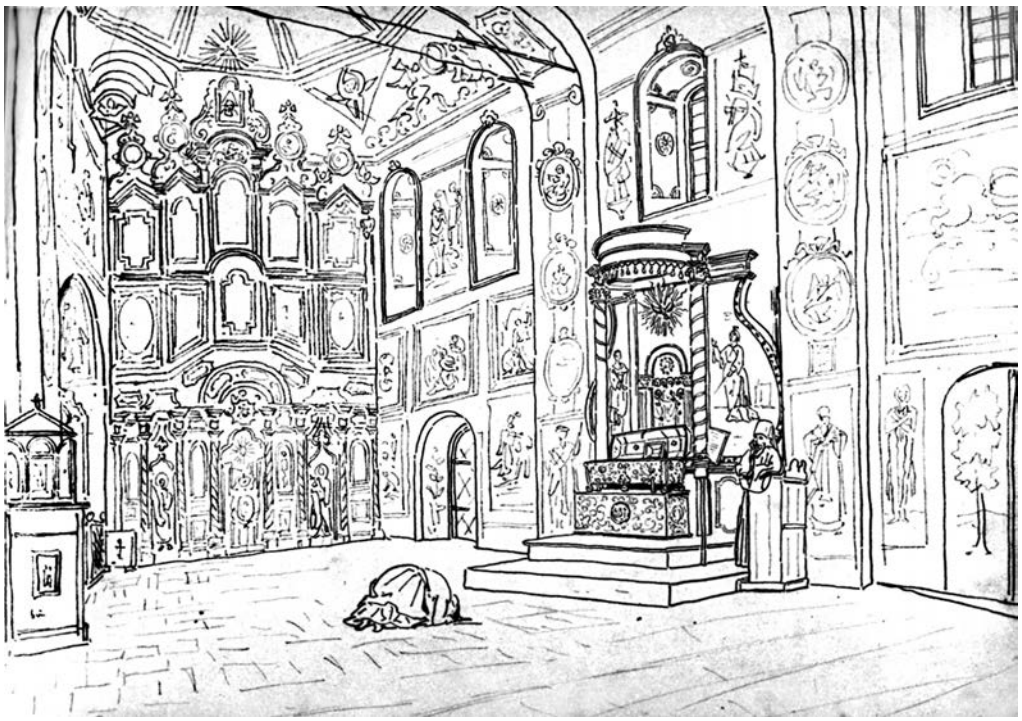
Іл. 1.131. Іконостас Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря (до зниження)




Іл. 1.132. Іконостас Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря (проєкт зниження)



Іл. 1.133. Іконостас Покровської церкви в м. Ромни



Іл. 1.134. Іконостас Катеринінського приділу Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря



Іл. 2.1. Ікона XVI ст. «Євангеліст Йоан та апостол Петро» з євангельськими сценами «Різдво Христове», «Хрещення». Іконостас Михайлівської церкви, с. Стара Скварява Львівської обл.



Іл. 2.2. Обрамлення ікон арками на колонах вівтарної огорожі початку XIV ст. Церква Св. Георгія, с. Старо Нагоричино (Північна Македонія)



Іл. 2.3. Вівтарна огорожа XI–XIV ст. Собор собор Санта Марія Ассунта о. Торчелло (Італія)



Іл. 2.4. Епістилій XVI ст. Монастир Пантократор, Афон (Греція)



Іл. 2.5. Аркатура на епістилії з апостолами 1631 р. Із іконостаса лемківської Дмитрівської церкви с. Щавник. Музей м. Новий Сонч (Польща)



Іл. 2.6. Архітектурна рама іконостаса 1610-х рр. П’ятницької церкви, м. Львів



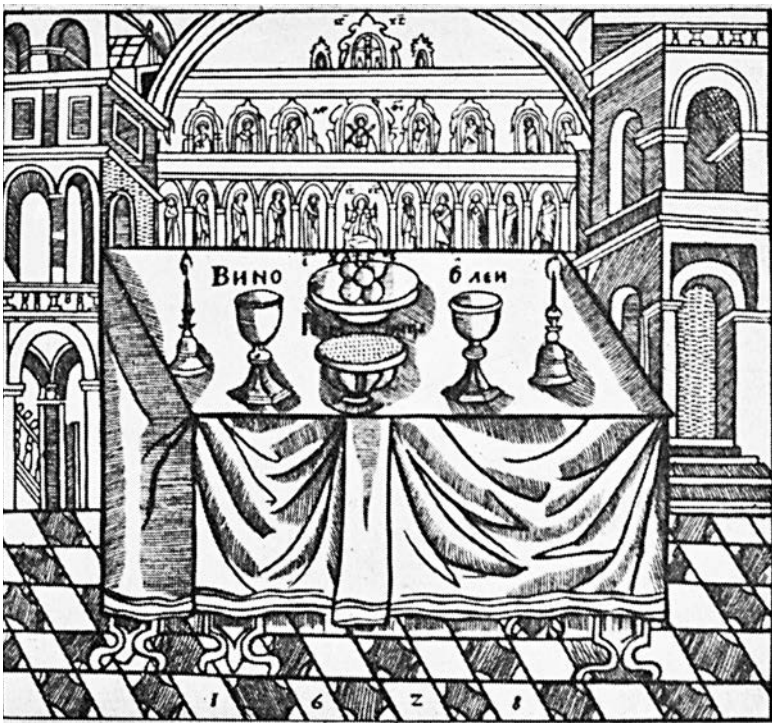
Іл. 2.6а. Обрамлення у вигляді заглиблених ніш в архітектурній рамі іконостаса 1610-х рр. П’ятницької церкви, м. Львів



Іл. 2.7. Рама ікони з перспективним скороченням. Іконостас 1610-х рр. П'ятницької церкви, м. Львів



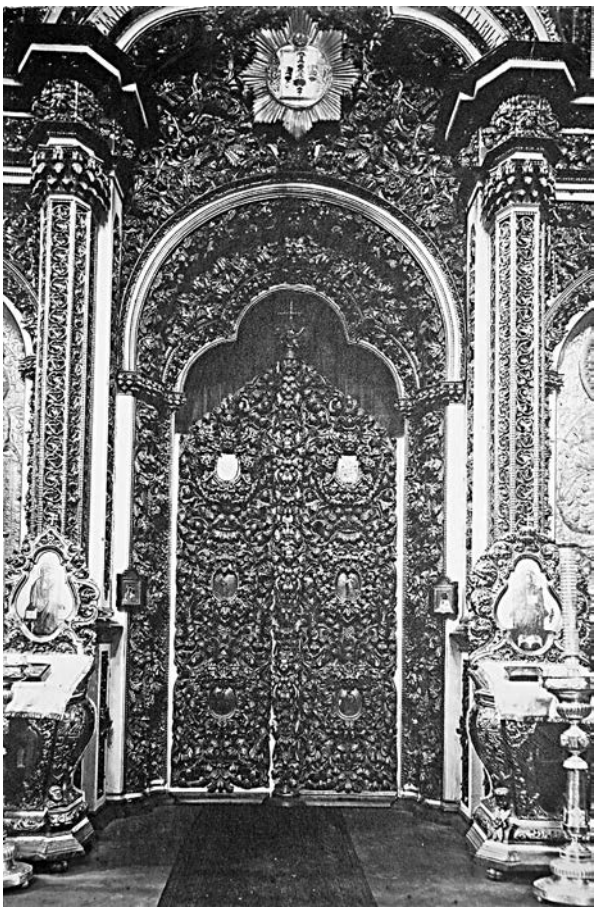

Іл. 2.8. Горішні яруси іконостаса на гравюрі «Висвяення Йоана Златоуста на пресвітера в Антіохії».
Бесіди Йоана Златоуста. Київ, 1624 р.




Іл. 2.9. Горішні яруси іконостаса на гравюрі «Дари». Служебник. Київ, 1629 р.



Іл. 2.10. Заглиблена арка царських врат із живописними зображеннями в іконостасі П'ятницької церкви, м. Львів



Іл. 2.11. Трилопатева арка царських врат у іконостасі Микільського Військового собору, м. Київ



Іл. 2.12. Трилопатева арка кіота над постаттю св. Пантелеймона. Монастир у с. Нерезі (Північна Македонія). XII ст.



Іл. 2.13. Трилопатева арка на іконі «Йоан Предтеча зі сценами житія». Кінець XII ст. Візантія



Іл. 2.14. Трилопатева арка на мініатюрі «Йоан Богослов». Фронтиспіс зі Служебника Варлаама Хутинського. 1220–1225 рр., Галицько-Волинські землі



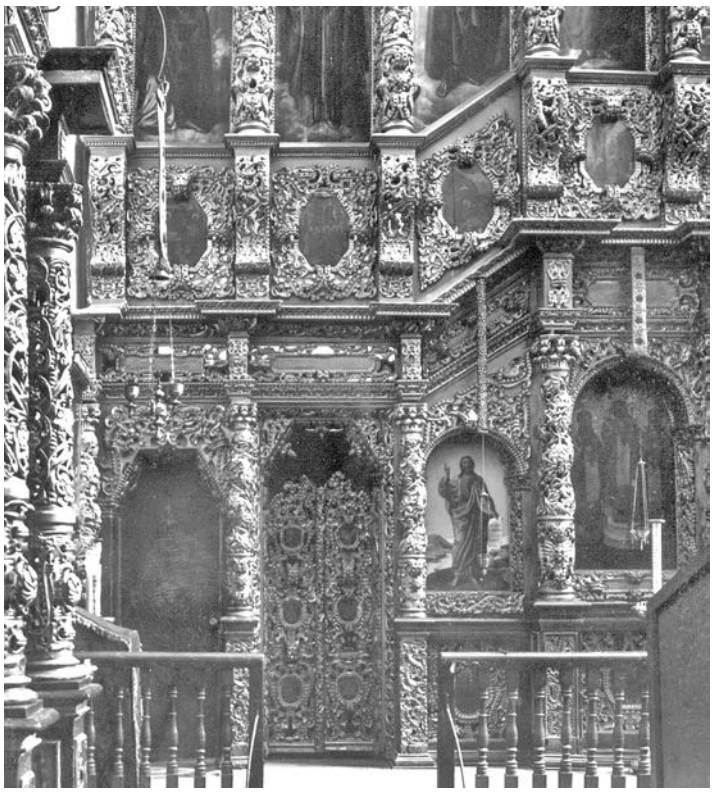
Іл. 2.15. Богоматір під трилопатевою аркою. Фрагмент єпитрахилі. 1469 р. Монастир Путна (Румунія)



Іл. 2.16. Мініатюра-заставка XII ст. в рукописі Гомілій Григорія Назіанзіна зі збірки Синайського монастиря



Іл. 2.17. Трилопатева арка на мініатюрі «Христос, святі Григорій Двоєслов та Євстахій». Із Бесід Григорія Двоєслова на Євангеліє другої пол. XIII ст. Холмщина. РНБ



Іл. 2.18. Тригранна арка царських врат бічного вівтаря в іконостасі Успенського собору Єлецького монастиря, м. Чернігів



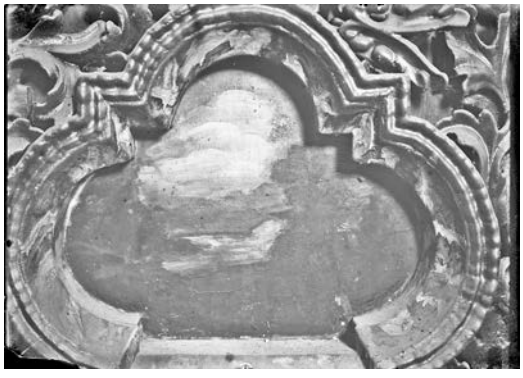
Іл. 2.20. Ікона «Божественні передвістя» 1734-1735 рр. Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври



Іл. 2.19. Ікона другої пол. XVII ст. із празникового ярусу іконостаса Вознесенської церкви, с. Березна



Іл. 2.21. Ікона праматері Єви з горішньої частини іконостаса поч. 1730-х рр. Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври



Іл. 2.22. Ікона із цоколя іконостаса 1696 р. приділу Св. Варлаама і Йоасафа на хорах Микільського Військового собору, м. Київ




Іл. 2.23. Деісус. 1705 р. Ікона з іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста Скиту Манявського



Іл. 2.24. Спас на престолі. Ікона з іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенської церкви, с. Великі Сорочинці



Іл. 2.25. Краплеподібна форма ікони «Пророки». Початок XVIII ст. МВІ



Іл. 2.26. Кругла форма ікон «Пророки». 1763 р. МВІ



Іл. 2.27. Різні форми ікон пророків з іконостаса Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври



Іл. 2.28. Тригранне завершення ікон пророків. Іконостас Георгіївського собору Видубицького монастиря



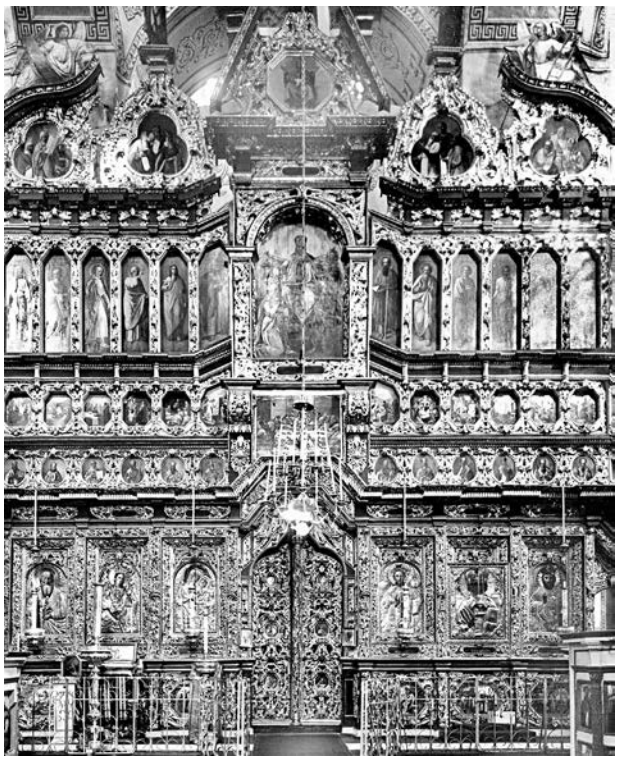
Іл. 2.29. Богоматір Втілення в медальйоні, обрамленому променями, з пророчого ярусу невідомого іконостаса. Україна. НХМУ



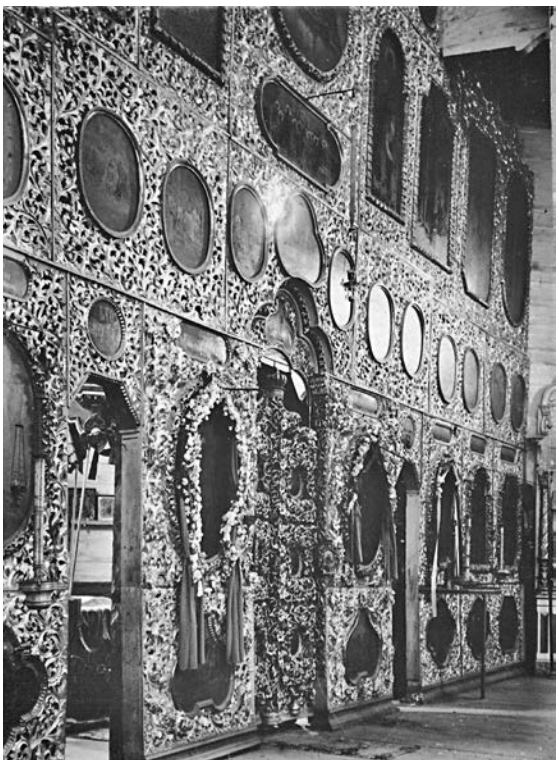
Іл. 2.30. Форми ікон у іконостасі Успенської церкви Львова (знаходиться в с. Великі Грибовичі)




Іл. 2.31. Різні форми ікон у іконостасі церкви Св. Параскеви в с. Крехів



Іл. 2.32. Різні абриси ікон у ярусах іконостаса Миколаївського собору Крупицько-Батуринського монастиря



Іл. 2.33. Різні форми ікон апостолів (четвертий ряд) у іконостасі Миколаївської церкви в с. Свірж



Іл. 2.34. Різні абриси ікон у ярусі апостолів і пророків. Іконостас поч. 1730-х рр. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври



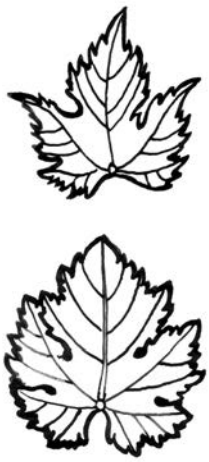
Іл. 2.35. Різні абриси ікон апостолів у іконостасі 1732 р. Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці



Іл. 2.36. Різні абриси ікон з іконостаса собору Різдва Богородиці, смт Козелець. НАІЗ «Чернігів стародавній»



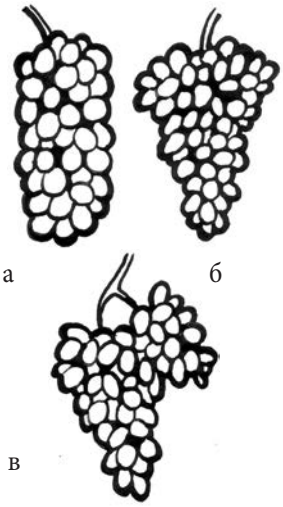
Іл. 2.37. Ікона у формі трифолія з іконостаса Іллінської церкви, м. Чернігів



а

б

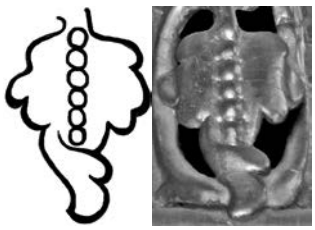
Іл. 3.1. Виноградний листок:
а — тридольної форми;
б — п'ятидольної форми



а б

в

Іл. 3.2. Виноградне гроно:
а — циліндричної форми;
б — конічної форми;
в — конічної форми з крилом



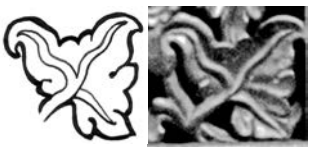
Іл. 3.3. Тридольний листок у іконостасі 1610-х рр. П'ятницька церква, м. Львів



Іл. 3.4. Тридольний листок на царських вратах іконостаса 1638 р. Церква Козьми і Дем'яна, с. Великі Грибовичі



Іл. 3.5. Тридольний листок на царських вратах XVII ст. іконостаса Покровської церкви, с. Седнів



Іл. 3.6. Тридольний листок у цоколі іконостаса другої пол. XVII ст. Вознесенська церква, с. Березна



Іл. 3.7. Тридольний листок на колоні невідомого іконостаса XVII ст. Україна. МІК



Іл. 3.8. Тридольний листок на царських вратах іконостаса 1682 р. Вознесенська церква, с. Волиця-Деревлянська



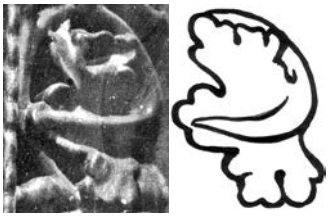
Іл. 3.9. Тридольний листок на колоні з іконостаса 1697–1699 рр. Церква Різдва Христового, м. Жовква. НМЛ



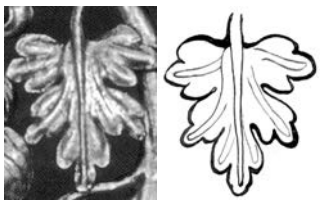
Іл. 3.10. Тридольний листок на колоні з іконостаса 1720-х рр. Троїцька церква, м. Жовква



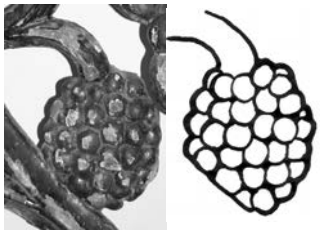
Іл. 3.11. Тридольний листок на колоні з іконостаса першої пол. XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври



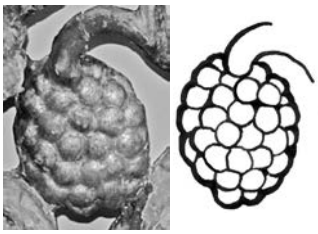
Іл. 3.12. П'ятидольний листок на колоні з іконостаса 1663 р. Микільський Військовий собор, м. Київ



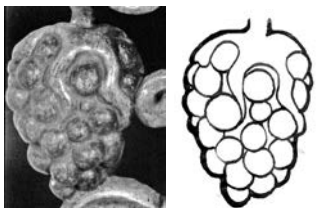
Іл. 3.13. П'ятидольний листок на царських вратах іконостаса 1638 р. Церква Козьми і Дем'яна, с. Великі Грибовичі



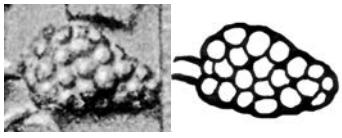
Іл. 3.14. Округле гроно на царських вратах 1634 р., с. Перевали



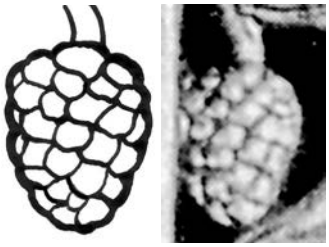
Іл. 3.15. Округле гроно на царських вратах середини XVII ст., с. Верхнів. МВІ



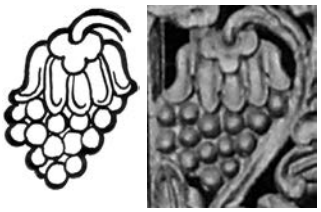
Іл. 3.16. Трикутне гроно на царських вратах Богородчанського іконостаса 1698 р. НМЛ



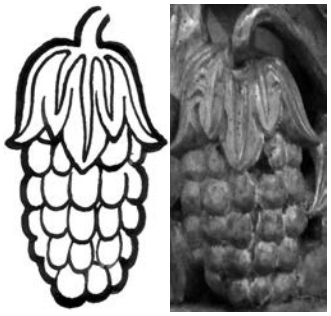
Іл. 3.17. Гроно з напівсферичних ягід на царських вратах із Закарпаття. Перша пол. XVIII ст. (за М. Драґаном)



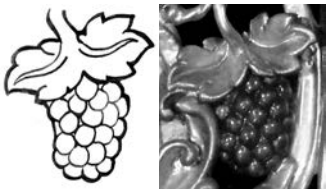
Іл. 3.18. Гроно, схоже на шишку піній, на царських вратах із с. Хревт (після 1708 р., за М. Драґаном)



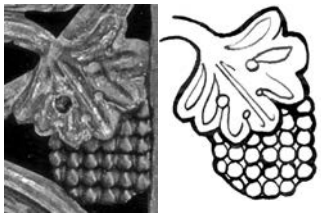
Іл. 3.19. Виноградне гроно з листком на царських вратах XVII ст. Іконостас Покровської церкви, с. Седнів



Іл. 3.20. Виноградне гроно з листком на колоні XVII ст. Невідомий іконостас, Україна. МІК



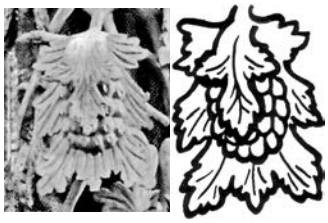
Іл. 3.21. Виноградне гроно з листком на царських вратах. Іконостас 1680 р., с. Волиця-Деревлянська



Іл. 3.22. Виноградне гроно з листком на царських вратах першої пол. XVIII ст., с. Ямна. НМЛ



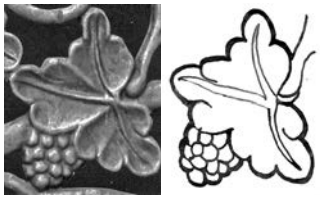
Іл. 3.23. Виноградне гроно з листком на царських вратах іконостаса 1653 р., с. Дністрик



Іл. 3.24. Виноградне гроно з листком на колоні з іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



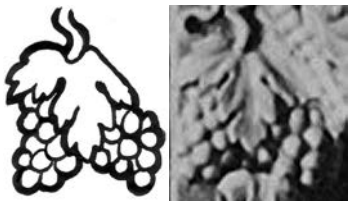
Іл. 3.25. Виноградне гроно з листком на царських вратах іконостаса 1610-х рр. П'ятницька церква, м. Львів



Іл. 3.26. Виноградне гроно з листком на царських вратах другої пол. XVII ст., с. Войнилів. НМЛ



Іл. 3.27. Виноградний листок із двома гронами на царських вратах кін. XVII ст. Церква Різдва Богородиці, м. Камінь-Каширський



Іл. 3.28. Виноградний листок з двома гронами в іконостасі кін. XVII ст. приділу Микільського Військового собору, м.. Київ



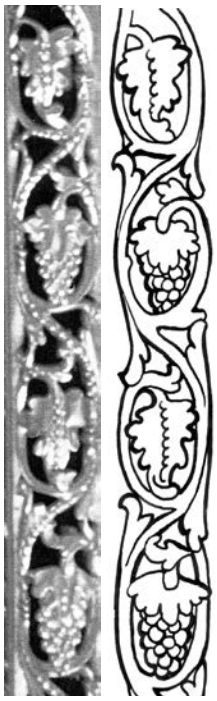
Іл. 3.29. Виноградний листок із двома гронами на царських вратах XVII ст. Покровська церква, с. Седнів



Іл. 3.30. Виноградний листок із двома гронами в цоколі іконостаса другої пол. XVII ст. Вознесенська церква, с. Березна



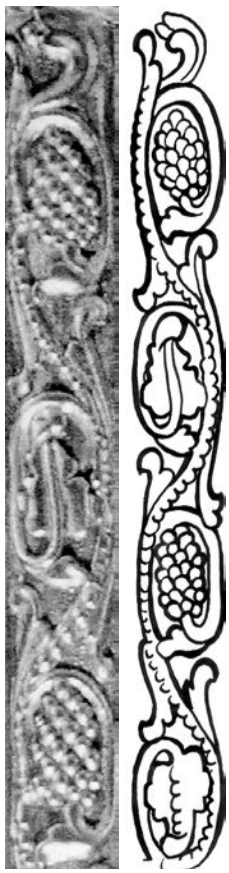
Іл. 3.31. Виноградний листок із двома гронами на колоні іконостаса 1720-х рр. Троїцька церква, м. Жовква



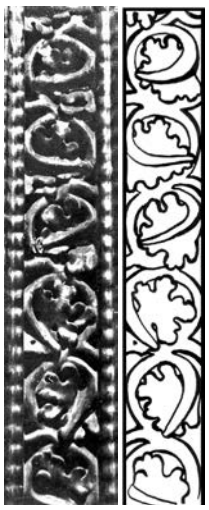
Іл. 3.32. Лоза «вертикальний бордюр» у іконостасі 1610-х рр. П'ятницька церква, м. Львів



Іл. 3.33. Лоза «вертикальний бордюр» у іконостасі 1638 р. Церква Козьми і Дем'яна, с. Великі Грибовичі



Іл. 3.34. Лоза «вертикальний бордюр» у іконостасі 1610-х рр. П'ятницька церква, м. Львів



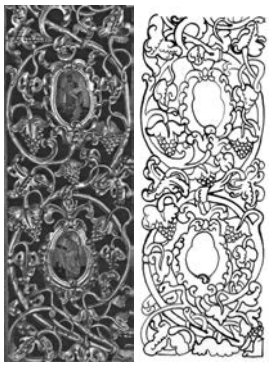
Іл. 3.35. Лоза «вертикальний бордюр» на колоні іконостаса1663 р. Микільський собор, м. Київ



Іл. 3.36. Лоза «вертикальний бордюр» на колоні іконостаса другої пол. XVII ст. Троїцький собор Густинського монастиря



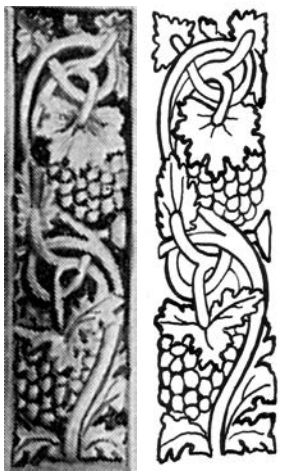
Іл. 3.37. Лоза «вертикальний бордюр» у іконостасі XVII ст. Кирилівська церква, м. Київ



Іл. 3.38. Лоза «вертикальний бордюр» на царських вратах 1610-х. П'ятницька церква, м. Львів



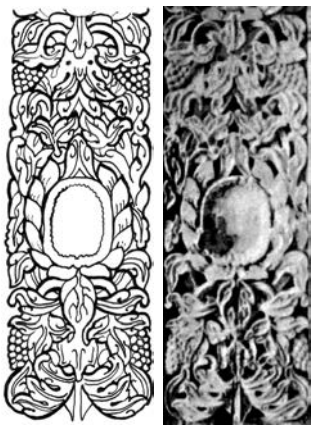
Іл. 3.39. Лоза «вертикальний бордюр» в цоколі іконостаса. другої пол. XVII ст. Вознесенська церква, с. Березна



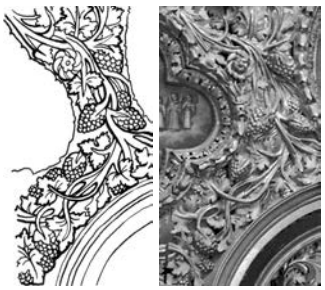
Іл. 3.40. Лоза «вертикальний бордюр» в цоколі іконостаса 1762 р. Церква Св. Параскеви, с. Розсішки



Іл. 3.41. Лоза «вертикальний бордюр» на царських вратах 1653 р., с. Дністрик



Іл. 3.42. Лоза «вертикальний бордюр» на царських вратах 1690-х, с. Дворічний Кут



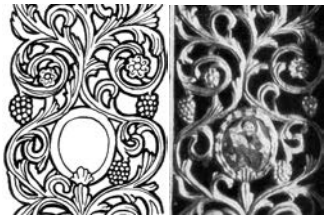
Іл. 3.43. Композиція з виноградною лозою у іконостасі 1730-х рр. Благовіщенська церква Михайлівського собору Видубицького монастиря, м. Київ



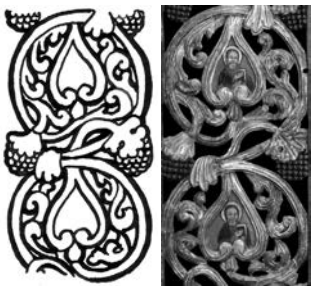
Іл. 3.44. Саркофаг Константини. Середина IV ст. Мавзолей Константини, м. Рим (Італія)



Іл. 3.45. Мозаїка над аркадою октагону 691–692 рр. Мечеть Омара, м. Єрусалим



Іл. 3.46. Виноградні грона на пагонах аканта. Царські врата із с. Хревт (після 1708 р., за М. Драґаном)



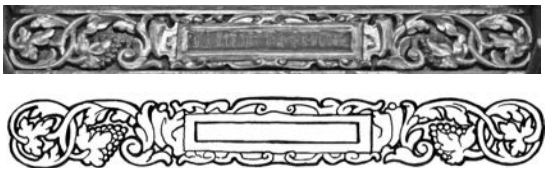
Іл. 3.47. Виноградні грона на пагонах аканта. Царські врата першої пол. XVIII ст., с. Ямна. НМЛ



Іл. 3.48. Виноградні грона на пагонах аканта в цоколі іконостаса 1739 р., Миколаївська церква, м. Новий Ропськ



Іл. 3.49. Лоза «горизонтальний бордюр» на фризі іконостаса 1610-х рр. П'ятницька церква, м. Львів



Іл. 3.50. Лоза «горизонтальний бордюр» на фризі іконостаса 1650 р. Церква Св. Духа, м. Рогатин



Іл. 3.51. Лоза «горизонтальний бордюр» у іконостасі 1659–1668 рр. Церква Св. Юра, м. Дрогобич



Іл. 3.52. Обкручена лозою колона іконостаса 1650 р. Церква Св. Духа, м. Рогатин



Іл. 3.54. Фрагмент саркофага. Середина IV ст. Музеї Ватикану, м. Рим (Італія)



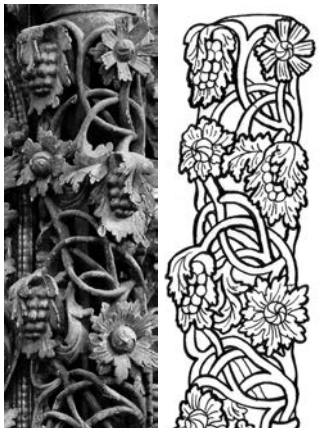
Іл. 3.53. Обкручена лозою колона кін. XVII ст. Іконостас церкви Йоана Богослова, с. Скорики



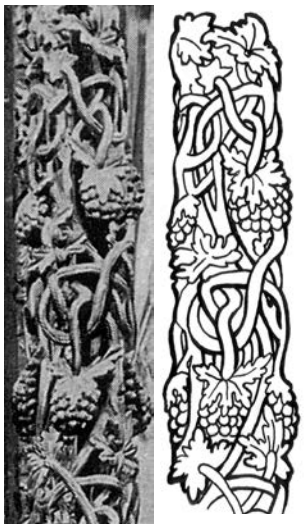
Іл. 3.55. Обкручена лозою колона іконостаса другої пол. XVII ст. Вознесенська церква, с. Березна



Іл. 3.56. Обкручена лозою колона. Невідомий іконостас XVII ст. Україна. МІК



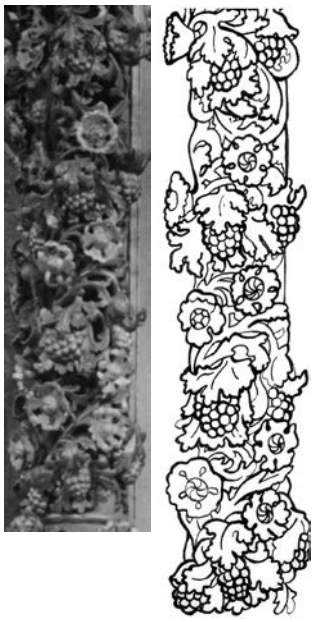
Іл. 3.58. Виноградні лози на колоні іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



Іл. 3.60. Виноградні лози на колоні іконостаса 1762 р. Церква Св Параскеви, с. Розсішки



Іл. 3.57. Обкручена лозою колона іконостаса другої пол. XVII ст. Троїцький собор Густинського монастиря



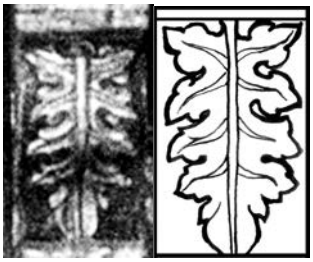
Іл. 3.59. Виноградні лози на колоні іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква, с. Березна



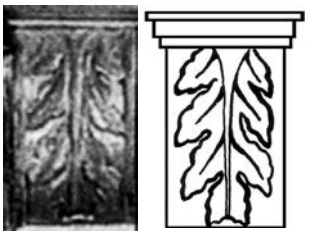
Іл. 3.61. Листок аканта виду Acanthus mollis



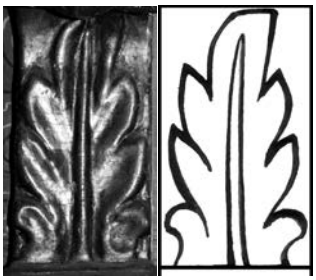
Іл. 3.62. Листок аканта виду Acanthus spinosus



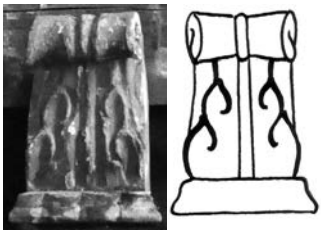
Іл. 3.63. Листок аканта на консолі іконостаса першої пол. XVII ст. Воздвиженська церква, м. Дрогобич



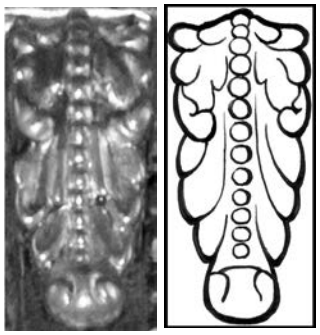
Іл. 3.64. Листок аканта на консолі іконостаса 1650 р. Церква Св. Духа, м. Рогатин



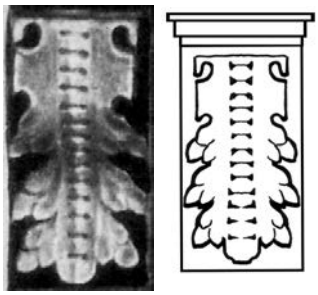
Іл. 3.65. Листок аканта на консолі іконостаса XVII ст. Михайлівська церква, с. Стара Скварява



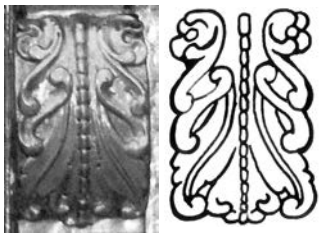
Іл. 3.66. Листок аканта на кіоті XVII ст. Невстановлена церква, Україна. НХМУ



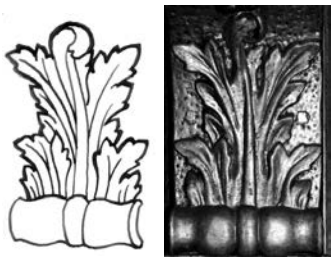
Іл. 3.67. Листок аканта на консолі іконостаса 1610-х рр. П'ятницька церква, м. Львів



Іл. 3.68. Листок аканта на консолі іконостаса 1653 р. Церква Йоана Хрестителя, с. Дністрик



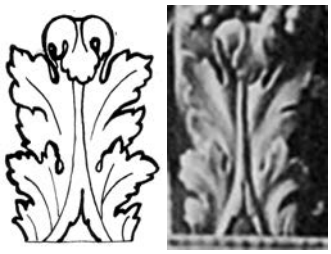
Іл. 3.69. Листок аканта на консолі іконостаса 1680-х рр. із церкви с. Щеплоти. Зараз у соборі Св. Йоана Предтечі в м. Перемишль (Польща)



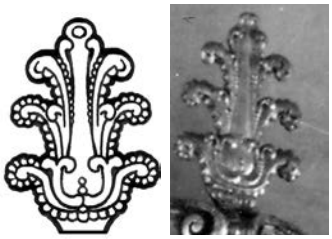
Іл. 3.70. Листок аканта на консолі іконостаса поч. XVIII ст. Церква Різдва Богородиці, м. Жовква



Іл. 3.71. Листок аканта на консолі іконостаса 1720-х рр. Троїцька церква, м. Жовква



Іл. 3.72. Листок аканта на антаблементі іконостаса 1696 р. приділу Микільського Військового собору, м. Київ



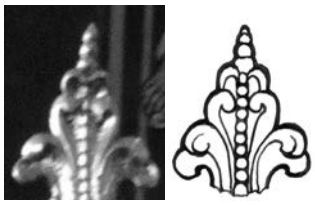
Іл. 3.73. Листок аканта в наверші ікони іконостаса 1610-х рр. П'ятницька церква, м. Львів (зараз демонтований)



Іл. 3.74. Листок аканта в наверші ікони. Іконостас 1697–1699 рр. Із церкви Різдва Христового, м. Жовква. НМЛ



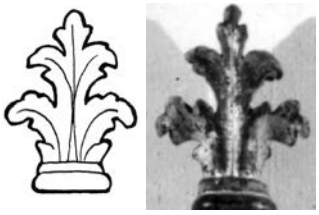
Іл. 3.75. Листок аканта .в наверші ікони. Іконостас другої пол. XVII ст. Церква Св. Параскеви, с. Крехів



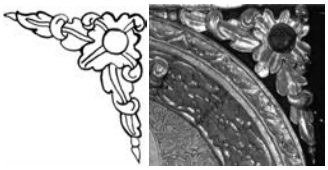
Іл. 3.76. Листок аканта в наверші ікони. Іконостас 1680-х рр. Церква с. Щеплоти. Зараз у соборі Св. Йоана Предтечі в м. Перемишль (Польща)



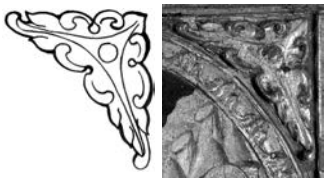
Іл. 3.77. Листок аканта в наверші ікони. Іконостас поч. XVIII ст. Церква Різдва Богородиці, м. Жовква



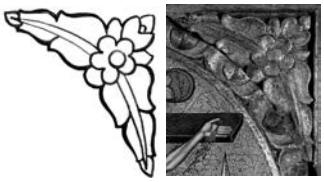
Іл. 3.78. Листок аканта в наверші ікони в іконостасі поч. 1730-х рр. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври



Іл. 3.79. Трикутна розетка з акантовим листям у обрамленні ікони. Іконостас 1650 р. Церква Св. Духа, м. Рогатин



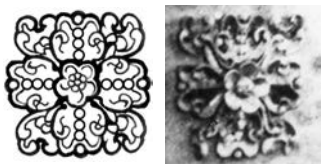
Іл. 3.80. Трикутна розетка з акантовим листям у обрамленні ікони «Благовіщення», середина XVII ст. Невідома церква, Україна. НМЛ



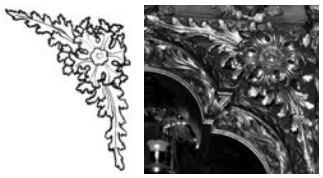
Іл. 3.81. Трикутна розетка з акантовим листям у обрамленні ікони XVII ст. із церкви с. Смільна. НМЛ



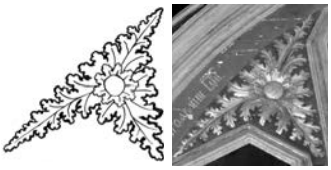
Іл. 3.82. Трикутна розетка з акантовим листям у обрамленні ікони XVIII ст. (?) Невідома церква, Україна. НХМУ



Іл. 3.83. Центрична розетка з акантовим листям. Іконостас. Остання чверть XVII ст. Кирилівська церква, м. Київ



Іл. 3.84. Акант із зубчастим краєм у розетці в іконостасі 1720-х рр. Троїцька церква, м. Жовква



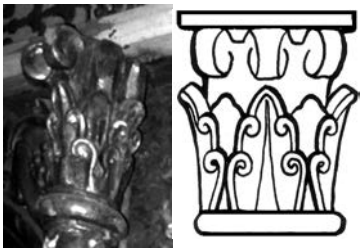
Іл. 3.85. Акант із зубчастим краєм у розетці іконостаса першої пол. XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври



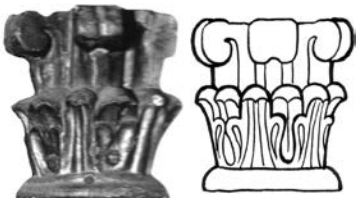
Іл. 3.86. Акант із зубчастим краєм у розетці в іконостасі 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



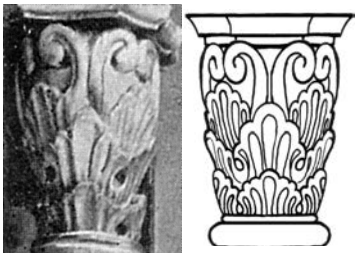
Іл. 3.87. Акантове листя на капітелі іконостаса 1650 р. Церква Св. Духа, м. Рогатин



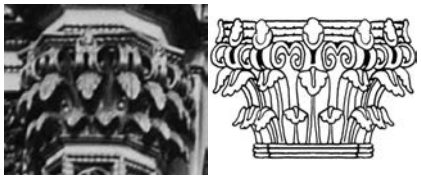
Іл. 3.88. Акантове листя на капітелі іконостаса 1659–1668 рр. Церква Св. Юра, м. Дрогобич



Іл. 3.89. Акантове листя на капітелі іконостаса першої пол.XVII ст. Воздвиженська церква, м. Дрогобич



Іл. 3.90. Акантове листя на капітелі кін. XVII ст. Іконостас церкви Йоана Богослова, с. Скорики



Іл. 3.91. Акантове листя на капітелі іконостаса 1663 р. Микільський Військовий собор, м. Київ



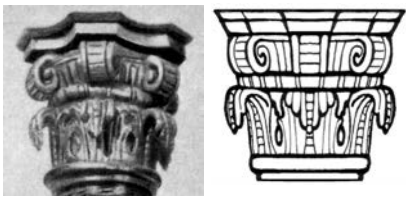
Іл. 3.92. Акантове листя на капітелі іконостаса 1669–1676 рр. Успенський собор Єлецького монастиря, м. Чернігів



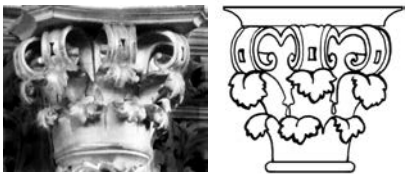
Іл. 3.93. Акантове листя на капітелі іконостаса кін. XVII ст. Михайлівська церква, с. Бездрик



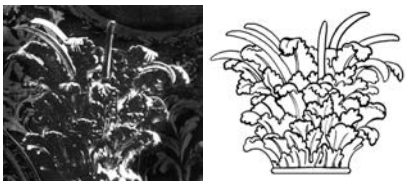
Іл. 3.94. Акантове листя на капітелі іконостаса другої пол. XVII ст. Вознесенська церква, с. Березна



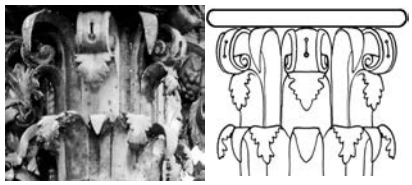
Іл. 3.95. Акантове листя на капітелі іконостаса 1697–1699 рр. Із церкви Різдва Христового, м. Жовква. НМЛ



Іл. 3.96. Акантове листя на капітелі іконостаса поч. 1730-х рр. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври



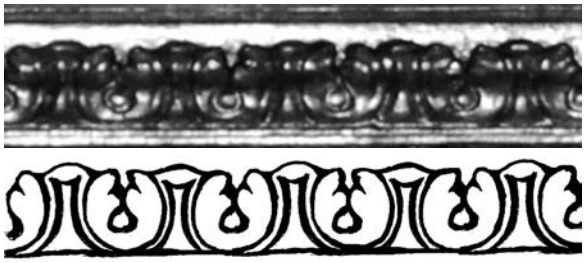
Іл. 3.97. Акантове листя на капітелі іконостаса 1718 р. Михайлівський Золотоверхий собор, м. Київ



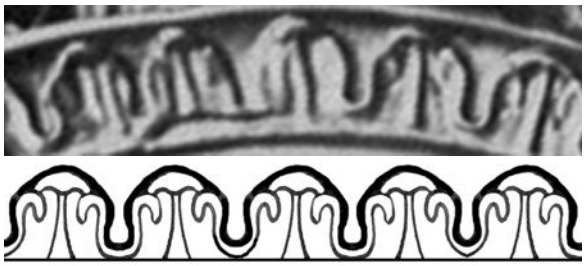
Іл. 3.98. Акантове листя на капітелі іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



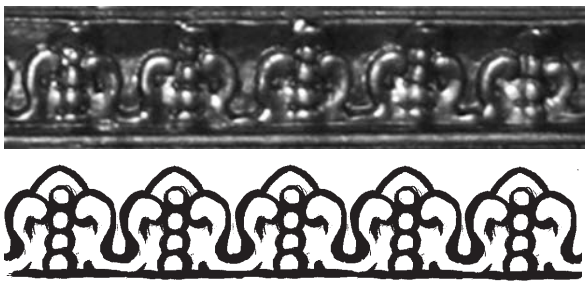
Іл. 3.99. Акантове листя на карнизі іконостаса 1610-х рр. П'ятницька церква, м. Львів



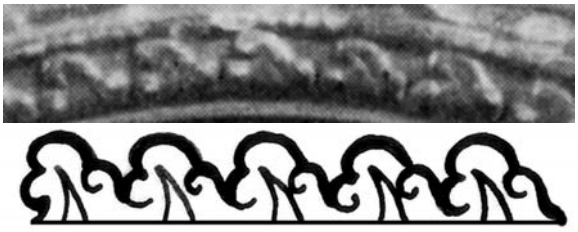
Іл. 3.100. Акантове листя на карнизі іконостаса 1610-х рр. П'ятницька церква, м. Львів



Іл. 3.101. Акантове листя в обрамленні ікони. Іконостас 1669–1676 рр. Успенський собор Єлецького монастиря, м. Чернігів



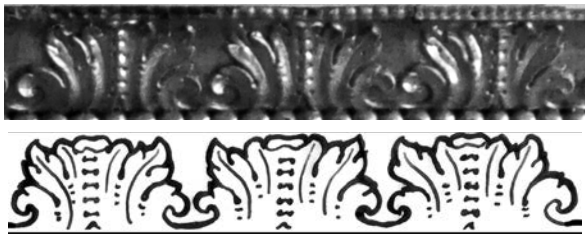
Іл. 3.102. Акантове листя на карнизі іконостаса 1658 р. Преображенська церква, с. Зарудці



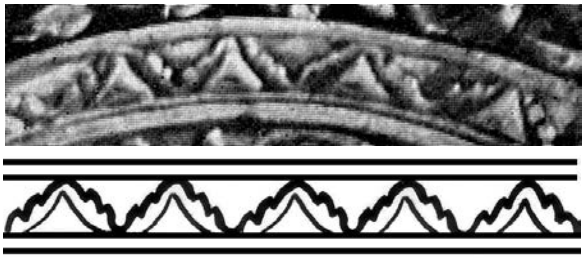
Іл. 3.103. Акантове листя на архівольті іконостаса першої пол. XVII ст. Церква с. Охлопів (за М. Драґаном)



Іл. 3.104. Акантове листя на карнизі іконостаса XVII ст. Церква в скиті Крупицько-Батуринського монастиря



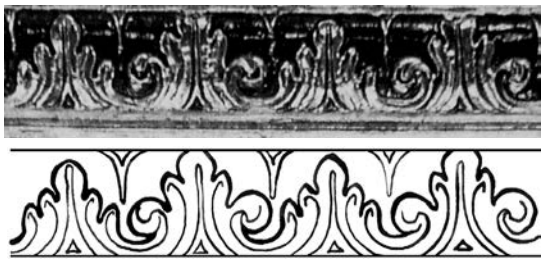
Іл. 4.105. Акантове листя на карнизі іконостаса 1697–1699 рр. Із церкви Різдва Христового, м. Жовква. НМЛ



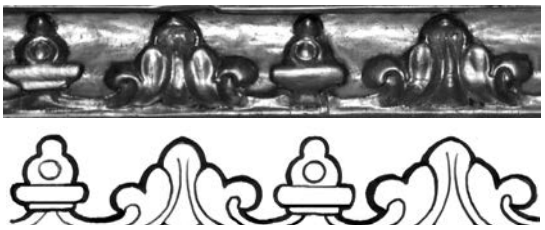
Іл. 3.106. Акантове листя в обрамленні ікони. Іконостас 1650 р. Церква Св. Духа, м. Рогатин



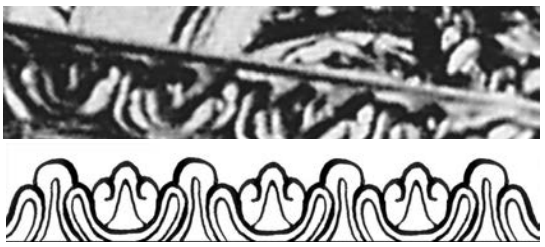
Іл. 3.107. Акантове листя на архівольті іконостаса 1682 р. Вознесенська церква, с. Волиця-Деревлянська



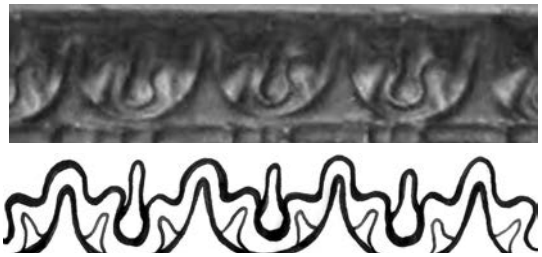
Іл. 3.108. Акантове листя на карнизі іконостаса 1638 р. Церква Св. Козьми і Дем'яна, с. Великі Грибовичі



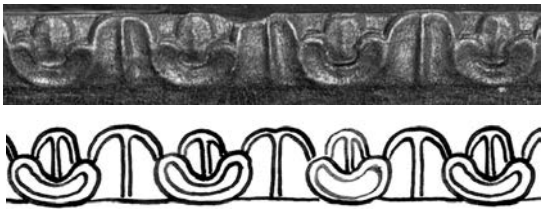
Іл. 3.109. Акантове листя на карнизі іконостаса 1610-х рр. П'ятницька церква, м. Львів



Іл. 3.110. Акантове листя на карнизі іконостаса 1701 р. Георгіївський собор Видубицького монастиря, м. Київ



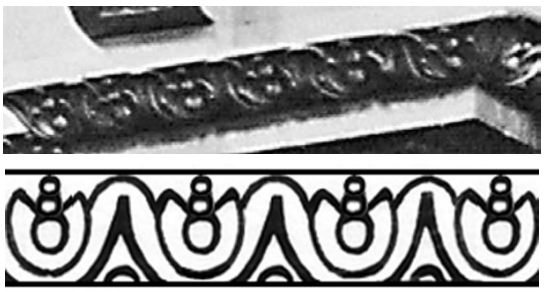
Іл. 3.111. Акантове листя на карнизі іконостаса 1659–1668-х рр. Церква Св. Юра, м. Дрогобич



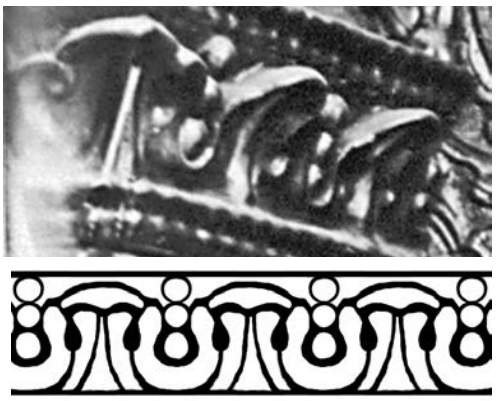
Іл. 3.112. Акантове листя в обрамленні ікони іконостаса другої пол. XVII ст. Церква Собору Богородиці, с. Завадка. ММП



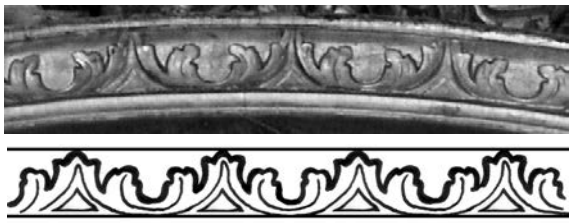
Іл. 3.113. Акантове листя на архівольті іконостаса другої пол. XVII ст. Вознесенська церква, с. Березна



Іл. 3.114. Акантове листя на карнизі іконостаса другої пол. XVII ст. Вознесенська церква, с. Березна



Іл. 3.115. Акантове листя на карнизі іконостаса 1669–1676 рр. Успенський собор Єлецького монастиря, м. Чернігів



Іл. 3.116. Акантове листя на карнизі іконостаса поч. 1730-х рр. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври



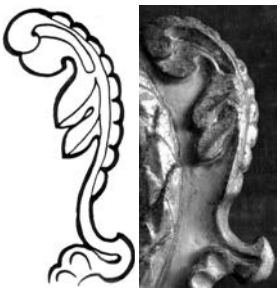
Іл. 3.117. Акантове листя на карнизі іконостаса першої пол. XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври



Іл. 3.118. Акантове листя на карнизі іконостаса 1718 р. Михайлівський Золотоверхий собор, м. Київ



Іл. 3.119. Акантове листя в профіль в обрамленні ікони. Іконостас другої пол. XVII ст. Церква Собору Богородиці, с. Завадка. ММП



Іл. 3.120. Листок аканта в профіль у обрамленні ікони «Пророки» кін. XVII ст. МВІ



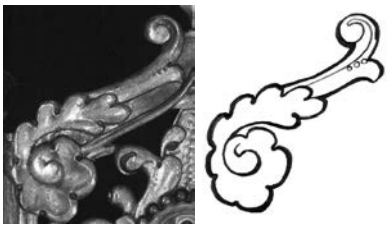
Іл. 3.121. Листок аканта в профіль на консолі іконостаса 1655 р. Михайлівської церкви, с. Воля Висоцька



Іл. 3.122. Листок аканта в профіль на консолі іконостаса кін.XVII ст. Спасо-Преображенський собор, м. Путивль



Іл. 3.123. Листок аканта в профіль на консолі. Іконостас XVII ст. Михайлівська церква, с. Стара Скварява



Іл. 3.127. Листок аканта в профіль на царських вратах іконостаса другої пол. XVII ст. Із Вознесенської церкви, с. Улюч (Польща). MBLS



Іл. 3.130. Листок аканта в профіль у завершенні іконостаса 1610-х рр. П'ятницька церква, м. Львів



Іл. 3.124. Листок аканта в профіль на царських вратах першої пол. XVII ст., с. Сопіт. НМЛ



Іл. 3.131. Листок аканта в профіль у завершенні іконостаса кін. XVII ст. із церкви с. Щеплоти. Зараз у соборі Св. Йоана Предтечі в м. Перемишль (Польща)



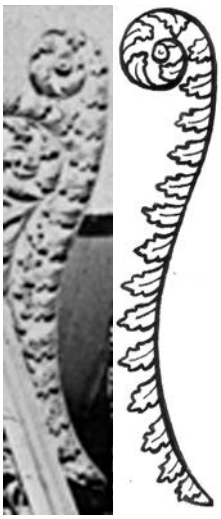
Іл. 3.125. Листок аканта в профіль на царських вратах. Іконостас 1682 р. Вознесенська церква, с. Волиця-Деревлянська



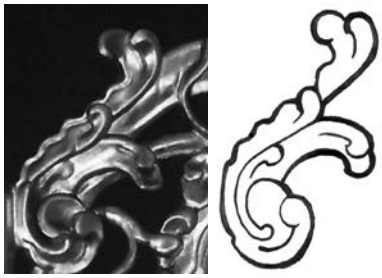
Іл. 3.128. Листок аканта в профіль на царських вратах першої пол. XVIII ст. (?) НМПЗ



Іл. 3.129. Листок аканта в профіль на царських вратах іконостаса першої пол. XVIII ст., м. Кам'янка-Бузька (за М. Драґаном)



Іл. 3.132. Листок аканта в профіль у завершенні іконостаса XVIII ст. Покровська церква, с. Свиридівка



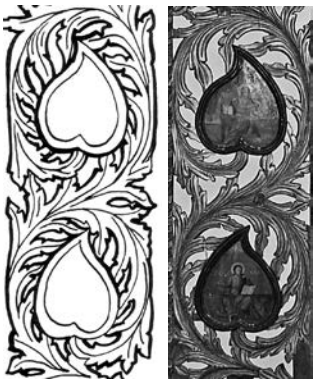
Іл. 3.126. Листок аканта в профіль на царських вратах іконостаса 1610-х рр. П'ятницька церква, м. Львів



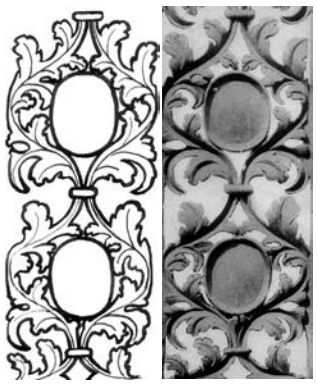
Іл. 3.133. Хвилястий пагін аканта на пілястрі іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



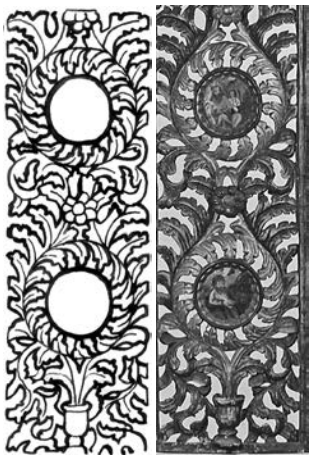
Іл. 3.134. Пагін аканта на колоні іконостаса 1730-х рр. Катеринінський приділ Михайлівського Золотоверхого собору, м. Київ



Іл. 3.135. Хвилястий пагін аканта на царських вратах XVIII ст. ОКМ



Іл. 3.136. Хвилясті пагони аканта на царських вратах XVIII ст. із Михайлівської церкви, с. Зіньків (за Г. Павлуцьким)



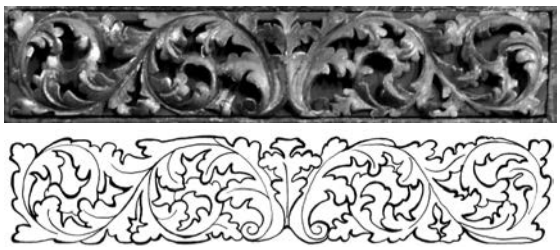
Іл. 3.137. Хвилясті пагони аканта на царських вратах середини XVIII ст., м. Бердичів. НХМУ



Іл. 3.138. Хвилястий пагін аканта на фризі іконостаса другої пол. XVII ст. Троїцький собор Троїцького Густинського монастиря



Іл. 3.139. Хвилястий пагін аканта на фризі іконостаса 1650 р. Церква Св. Духа, м. Рогатин



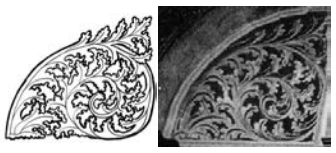
Іл. 3.140. Хвилясті пагони аканта на фризі іконостаса першої пол. XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври



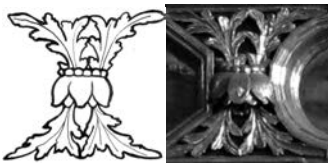
Іл. 3.141. Спіраль із галузки аканта в іконостасі 1689 р. Приділ Йоана Предтечі (Стрітенський) Софійського собору, м. Київ



Іл. 3.142. Спіраль із галузки аканта. Іконостас кін. XVII — поч. XVIII ст. Яківський приділ Єлецького монастиря, м. Чернігів



Іл. 3.143. Спіраль із галузки аканта в іконостасі XVIII ст. із церкви смт. Тараща



Іл. 3.144. Стягнутий обручем жмут аканта в іконостасі поч. XVIII ст. Церква Різдва Богородиці, м. Жовква



Іл. 3.145. Стягнутий обручем жмут аканта в іконостасі 1720-х рр. Троїцька церква, м. Жовква



Іл. 3.146. Стягнутий обручем жмут аканта в іконостасі церкви с. Поморяни. Близько 1737 р. (за М. Драґаном)



Іл. 3.147. Арабески з аканта на царських вратах в іконостасі 1663 р. Микільський Військовий собор, м. Київ



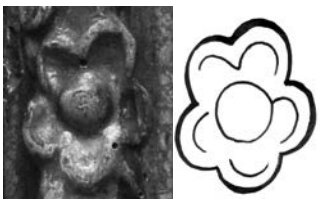
Іл. 3.148. Арабески з аканта з іконостаса кінця XVII ст. із церкви Різдва Богородиці, с. Дворічний Кут



Іл. 3.149. Арабески з аканта з іконостаса 1696 р. Приділ Микільського Військового собору, м. Київ



Іл. 3.150. Арабески з аканта в іконостасі поч. 1730-х рр. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври



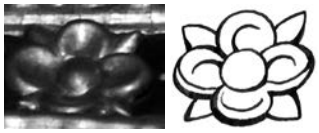
Іл. 3.151. Троянда на царських вратах середини XVII ст. із с. Тур'є (за М. Драґаном)



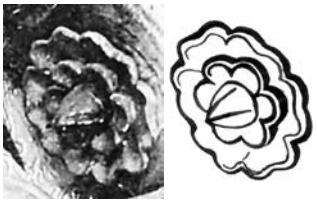
Іл. 3.152. Троянда на царських вратах першої пол. XVII ст. Невідома церква, Україна. НМЛ



Іл. 3.153. Троянда на царських вратах першої пол. XVII ст. Невідома церква, Україна. НМЛ



Іл. 3.154. Троянда на антаблементі іконостаса 1655–1690 рр. Михайлівська церква, с. Воля Висоцька



Іл. 3.155. Троянда в обрамленні ікони з іконостаса 1690-х років. Із церкви Різдва Богородиці, с. Дворічний Кут



Іл. 3.156. Троянда на царських вратах іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква, с. Березна



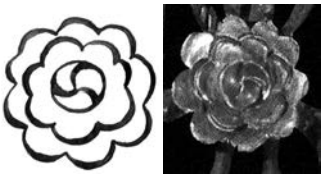
Іл. 3.157. Троянда в іконостасі 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



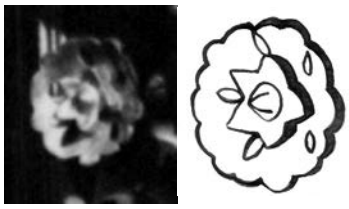
Іл. 3.158. Троянда на царських вратах. Середина XVIII ст. Із церкви с. Рясники. ОКМ



Іл. 3.159. Троянда на царських вратах іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква, с. Березна



Іл. 3.160. Троянда на царських вратах середини XVIII ст., с. Підгірці.
МЗ «ОЗ» ЛГМ



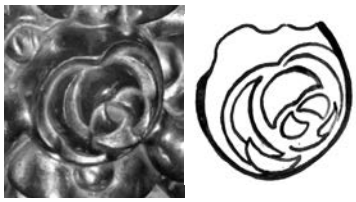
Іл. 3.161. Троянда на царських вратах іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква, с. Березна



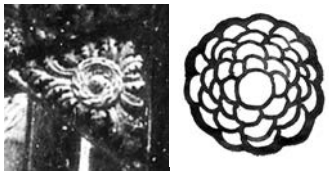
Іл. 3.162. Троянда на царських вратах іконостаса 1701 р. Георгіївський собор Видубицького монастиря, м. Київ



Іл. 3.163. Троянда на царських вратах другої чверті XVIII ст.Церква Св. Параскеви, с. Крехів



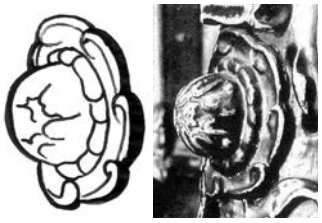
Іл. 3.164. Троянда в цоколі іконостаса 1754 р. Софійський собор, м. Київ



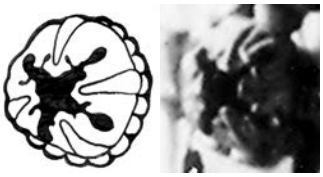
Іл. 3.165. Троянда в іконостасі першої пол. XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври



Іл. 3.166. Лілія на колоні іконостаса другої пол. XVII ст. Вознесенська церква, с. Березна



Іл. 3.167. Лілія на колоні іконостаса XVII ст. із церкви с. Михайлівка (за С. Таранушенком)



Іл. 3.168. Лілія на колоні іконостаса XVII ст. Із приділу Сергія Радонезького церкви Різдва Христового, м. Київ



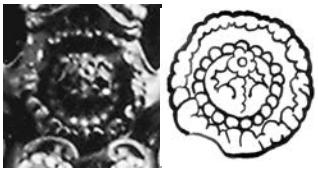
Іл. 3.169. Лілія на колоні іконостаса XVII ст. Із церкви Різдва Христового, м. Київ



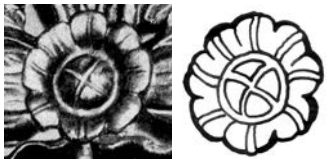
Іл. 3.170. Лілія на колоні іконостаса XVII ст. Із приділу Сергія Радонезького церкви Різдва Христового, м. Київ



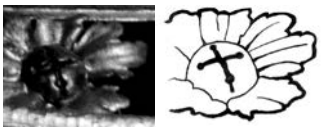
Іл. 3.171. Лілія на колоні іконостаса XVII ст. Із приділу Сергія Радонезького церкви Різдва Христового, м. Київ



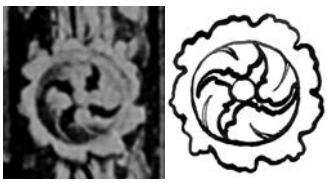
Іл. 3.172. Лілія на колоні іконостаса другої пол. XVII ст. Троїцький собор Густинського монастиря



Іл. 3.173. Лілія на царських вратах іконостаса першої пол. XVIII ст. Миколаївська церква, м. Бучач



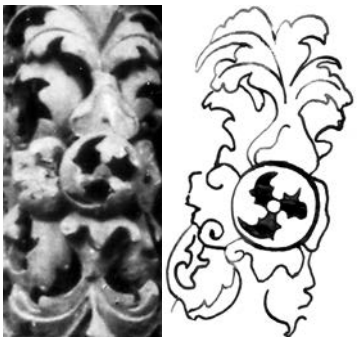
Іл. 3.174. Лілія в іконостасі. 1720-х рр. Троїцька церква, м. Жовква



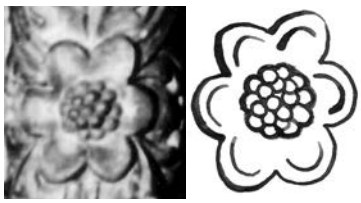
Іл. 3.175. Лілія в іконостасі 1739 р. Із Михайлівської церкви, с. Очеретня



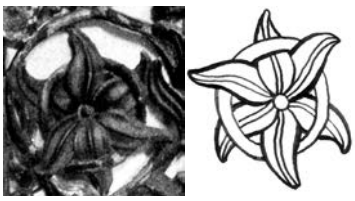
Іл. 3.176. Лілія на колоні іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



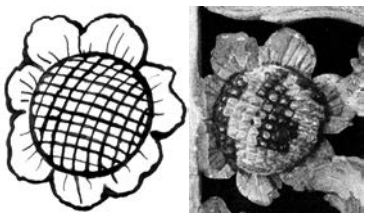
Іл. 3.177. Лілія на колоні іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



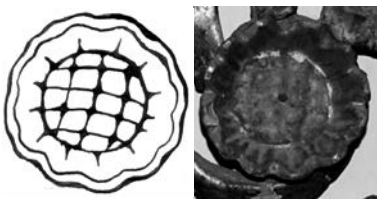
Іл. 3.178. Лілія на колоні іконостаса першої пол. XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври



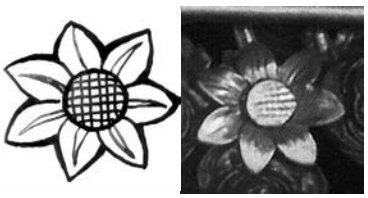
Іл. 3.179. Лілія на царських вратах іконостаса середини XVIII ст. Церква с. Лаврів (за М. Драґаном)



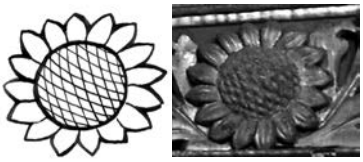
Іл. 3.180. Соняшник на царських вратах поч. XVIII ст. Із церкви с. Могильниця. НМЛ



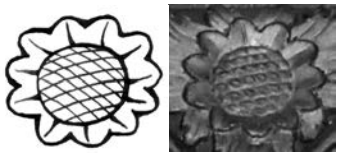
Іл. 3.181. Соняшник на царських вратах середини XVIII ст., із с. Рясники. ОКМ



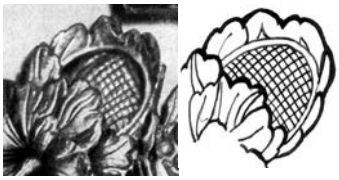
Іл. 3.182. Соняшник на царських вратах другої чверті XVIII ст. Церква Св. Параскеви, с. Крехів



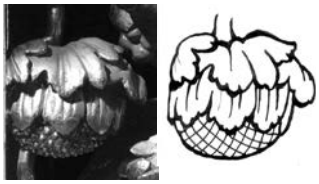
Іл. 3.183. Соняшник у іконостасі першої пол. XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври



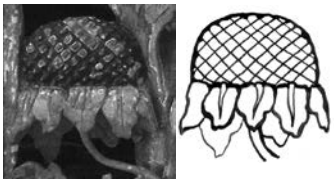
Іл. 3.184. Соняшник у іконостасі першої пол. XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври



Іл. 3.185. Соняшник на царських вратах у іконостасі першої пол. XVIII ст. Миколаївська церква, м. Бучач



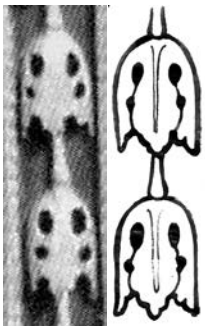
Іл. 3.186. Соняшник на царських вратах першої пол. XVIII ст. Церква в с. Вербів



Іл. 3.187. Соняшник на царських вратах поч. XVIII ст. Із церкви с. Могильниця. НМЛ



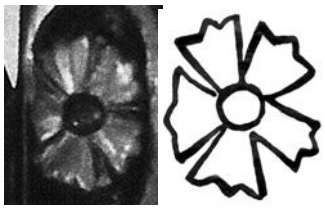
Іл. 3.188. Тюльпан на царських вратах другої чверті XVIII ст. Церква Св. Параскеви, с. Крехів



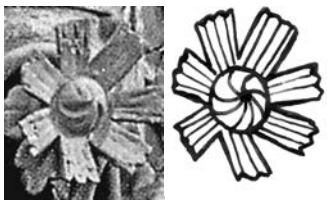
Іл. 3.189. Тюльпан у іконостасі першої пол. XVIII ст. Миколаївська церква, м. Бучач



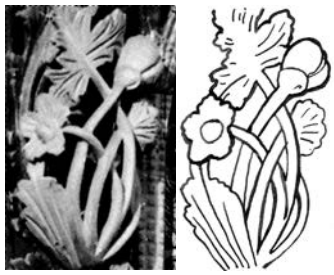
Іл. 3.190. Тюльпан на колоні іконостаса XVIII ст. ОКМ



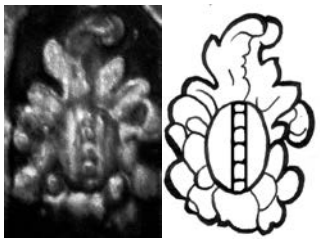
Іл. 3.191. Гвоздика на царських вратах 1660 р. Михайлівська церква, с. Перегримка (Польща). MZL



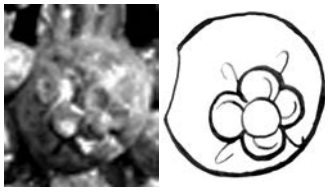
Іл. 3.192. Гвоздика на колоні іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



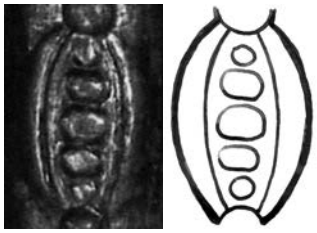
Іл. 3.193. Мак у іконостасі 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



Іл. 3.194. Гранат на консолі іконостаса 1650 р. Церква Св. Духа, м. Рогатин



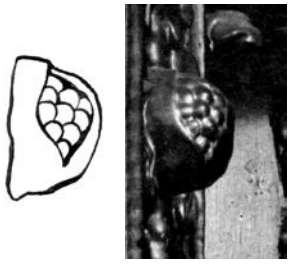
Іл. 3.195 Гранат у цоколі іконостаса 1659–1668 рр. Церква Св. Юра, м. Дрогобич



Іл. 3.196. Гранат на царських вратах першої пол. XVIII ст. Церква с. Добра Шляхецька (Польща). MHS



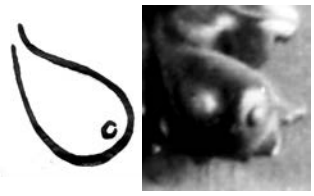
Іл. 3.197. Гранат у іконостасі поч. 1730-х рр. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври



Іл. 3.198. Гранат на порталі царських врат у іконостасі 1701 р. Георгіївський собор Видубицького монастиря, м. Київ



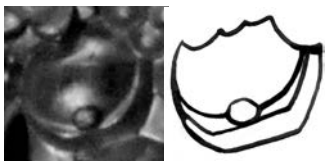
Іл. 3.199. Інжир у іконостасі 1659–1668 рр. Церква Св. Юра, м. Дрогобич



Іл. 3.200. Інжир у іконостасі 1729 р. Успенський собор Києво-Печерської лаври



Іл. 3.201. Інжир у іконостасі поч. 1730-х рр. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври



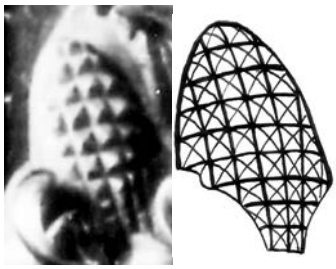
Іл. 3.202. Інжир у іконостасі поч. 1730-х рр. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври



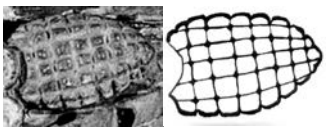
Іл. 3.203. Шишка в іконостасі 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



Іл. 3.204. Шишка в іконостасі 1729 р. Успенський собор Києво-Печерської лаври



Іл. 3.205. Шишка в іконостасі 1729 р. Успенський собор Києво-Печерської лаври



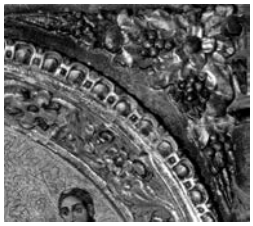
Іл. 3.206. Шишка в обрамленні ікони «Покрова Богородиці з портретом гетьмана Богдана Хмельницького» XVII – поч. XVIII ст. НХМУ



Іл. 3.207. Букет із фруктів і квітів у іконостасі 1659–1668 рр. Церква Св. Юра, м. Дрогобич



Іл. 3.208. Букет із фруктів і квітів у іконостасі 1710-х років. Троїцька церква, с. Пакуль



Іл. 3.209. Квітково-плодова розетка першої пол. XVII ст в іконостасі Воздвиженської церкви, м. Дрогобич



Іл. 3.210. Квітково-плодова розетка в іконостасі поч. 1730-х рр. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври



Іл. 3.211. Квітково-плодова розетка на антаблементі іконостаса поч. 1730-х рр. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври



Іл. 3.212. Квітково-плодова розетка на цоколі іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



Іл. 3.213. Квітково-плодова розетка з невідомого іконостаса першої пол. XVIII ст. із Успенського собору Києво-Печерської лаври



Іл. 3.214. Квітково-плодова гірлянда в іконостасі XVIII ст. Вознесенська церква, с. Березна



Іл. 3.215. Квітково-плодова гірлянда на антаблементі іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



Іл. 3.216. Квітково-плодова гірлянда в іконостасі 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці

Іл. 3.217. Квітково-плодова гірлянда в іконостасі 1739 р. Михайлівська церква, с. Очеретня



Іл. 3.218. Мозаїчна декорація мавзолею Галли Плацидії V ст. в м. Равенна (Італія)



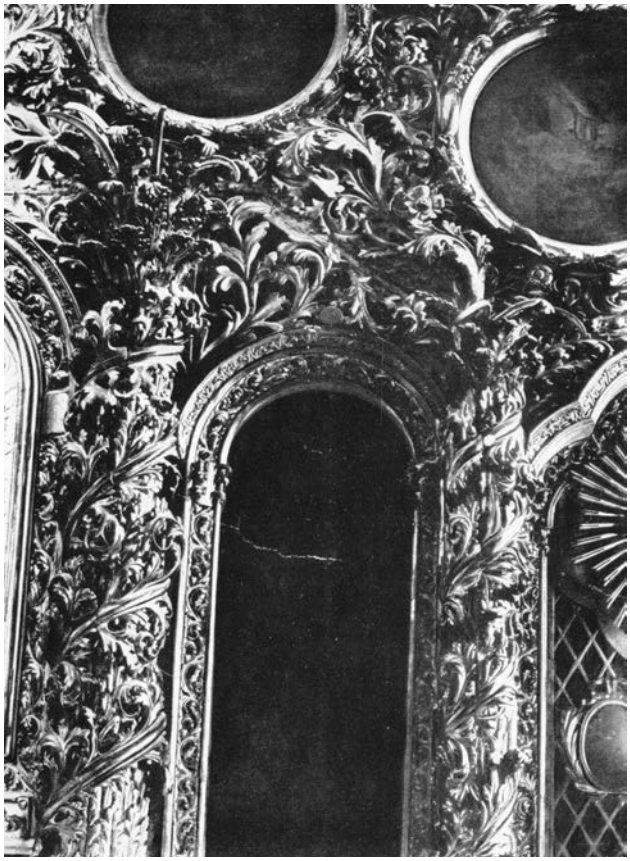
Іл. 3.219. Царські врата 1663 р. Іконостас Микільського Військового собору, м. Київ



Іл. 3.220. Акант із виноградом на царських вратах кін. XVII – першої пол. XVIII ст. Благовіщенська церква, м. Великі Мости



Іл. 3.221. Лоза з гронами і квітами на колоні іконостаса 1729 р. Успенський собор Києво-Печерської лаври



Іл. 3.222. Капітелі із жмута аканта, подібні до пальмової крони, в іконостасі 1718 р. Михайлівський собор Михайлівського Золотоверхого монастиря, м. Київ



Іл. 3.223. Композиція з аканта і шишок із трояндою посередині. Обрамлення ікони XVII – поч. XVIII ст. «Покров Богородиці з портретом гетьмана Богдана Хмельницького» із церкви с. Дешки. НХМУ



Іл. 3.224. Шишка в аканті на царських вратах поч. 1730-х рр. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври



Іл. 3.225. Соняшник у центрі гірлянди в іконостасі 1729 р. Успенський собор Києво-Печерської лаври



Іл. 3.226. Соняшник у центрі гірлянди на царських вратах XVIII ст. Миколаївська церква, с. Городище



Іл. 3.227. Розетка з лілією в цоколі колони іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква, с. Березна



Іл. 3.228. Виноградні грона і квіти серед акантового листя. Портал царських врат другої чверті XVIII ст. Церква Св. Параскеви, с. Крехів



Іл. 3.229. Гірлянда з винограду та екзотичних плодів серед акантового листя в цоколі іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці



Іл. 3.230. Гірлянда з винограду та екзотичних плодів у цоколі іконостаса поч. 1730-х рр. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври



Іл. 3.231. Гірлянда із плодами і квітами та зміїним хвостом. Фрагмент ікони 1730 р. «Успіння Богородиці» із церкви Різдва Христового, м. Київ. НХМУ



Іл. 3.232. Царські врата другої пол. XVII ст. Вознесенська церква, с. Березна

Іл. 3.232а. Голови орлів на царських вратах другої пол. XVII ст. Вознесенська церква, с. Березна





Іл. 3.233. Царські врата кінця XVII ст. Успенська церква, с. Пациків. НМЛ



Іл. 3.234. Царські врата другої пол. XVII ст. із Вознесенської церкви, с. Улюч (Польща). MBLS



Іл. 3.233а. Орел на царських вратах кінця XVII ст. Успенська церква, с. Пациків. НМЛ



Іл. 3.234а. Зображення аспіда в долішній частині царських врат другої пол. XVII ст. Із Вознесенської церкви, с. Улюч (Польща). MBLS



Іл. 3.235. Царські врата першої пол. XVIII ст. Із церкви с. Тисів. НМЛ



Іл. 3.236. Царські врата кін. XVII – поч. XVIII ст. Михайлівська церква, с. Мала Вільшанка



Іл. 3.236а. Парне зображення орлів на царських вратах кін. XVII – поч. XVIII ст. Михайлівська церква, с. Мала Вільшанка



Іл. 3.237. Царські врата першої пол. XVIII ст., с. Виженка. НМЛ



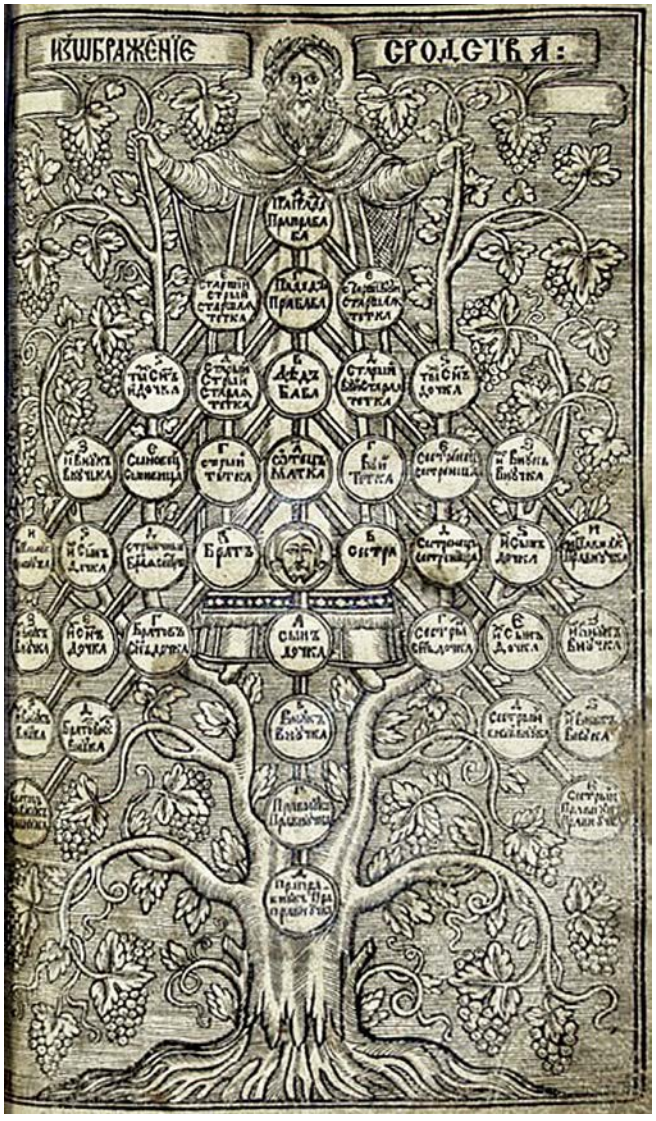
Іл. 3.238. Царські врата першої пол. XVIII ст., с. Ямна. НМЛ



Іл. 3.238а. Зображення лева в нижній частині царських врат першої пол. XVIII ст., с. Ямна. НМЛ



Іл. 3.239. Композиція «Світове дерево». Скринька. X ст. Кордова, Іспанія. Музей мистецтв Метрополітен (США)




Іл. 3.240. Родовідне древо. Ґравюра з книги «Миръ съ Богомъ человѣку» Інокентія Ґізеля. Київ, 1669




Іл. 3.241. Генеалогічне дерево родини Святополків-Четвертинських. Гравюра з книги «Тератургіма». Київ, 1638



Іл. 3.242. Різьблена плита вівтарної огорожі. XI ст. Собор у Торчелло (Італія)



Іл. 3.243. Мотив Світового дерева на рушнику XVIII ст. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», м. Київ



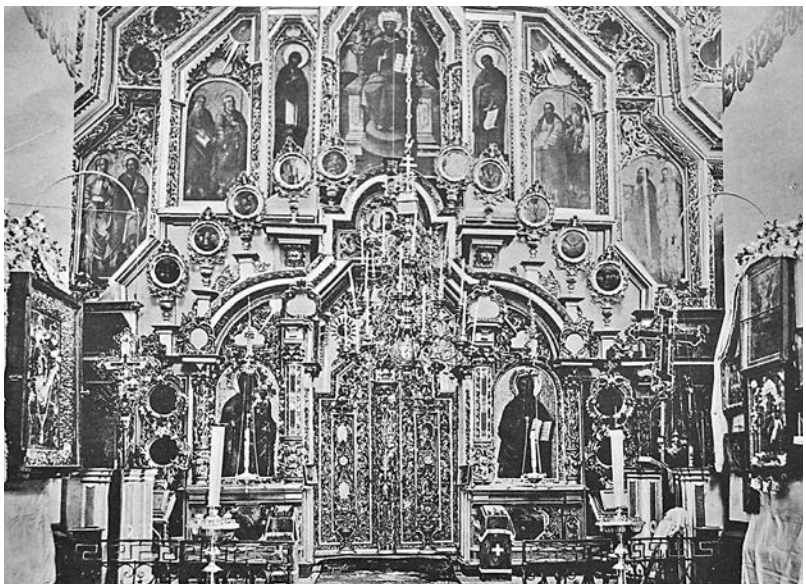
Іл. 3.244. Денце посудини. VI ст. Музей Ізраїлю, м. Єрусалим



Іл. 3.245. Мозаїчна підлога VI ст. в синагозі Бейт Альфа (Ізраїль)



Іл. 3.246. Різьблений фрагмент із зображенням сцен Хрещення та Воскресіння Христового. XIV ст., Афон. Художній музей Волтерс у Балтиморі (США)



Іл. 4.1. Іконостас 1690 р. Спасо-Преображенського собору Києво-Межигірського монастиря



Іл. 4.1а. Потири на царських вратах



Іл. 4.2. Потири на царських вратах першої пол. XVIII ст. Невідома церква, Україна. НМЛ



Іл. 4.3. Потири на царських вратах (близько 1716 р.) із с. Могильниця. НМЛ



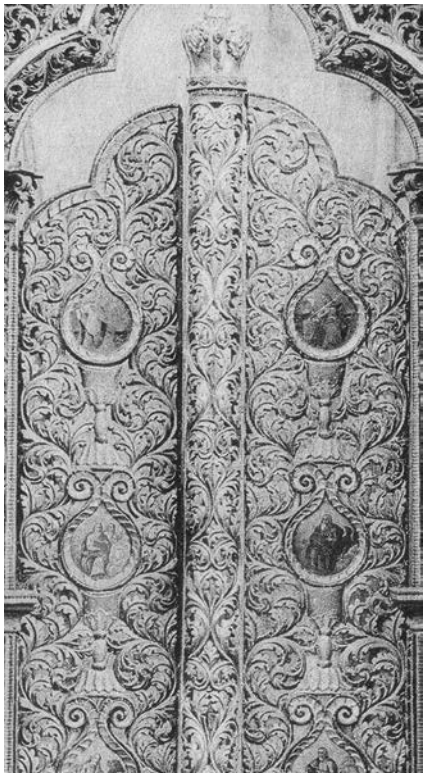
Іл. 4.4. Потири на царських вратах першої пол. XVIII ст., с. Вербів



Іл. 4.5. Потир на стовпчику царських врат іконостаса другої пол. XVIII ст. Преображенська церква, с. Межиріч



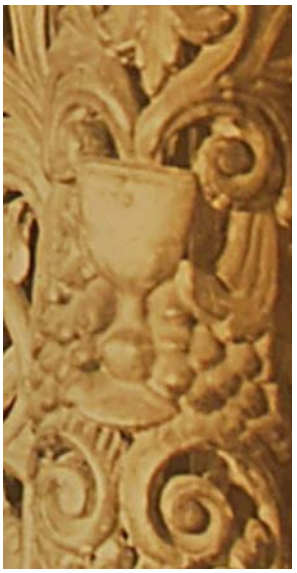
Іл. 4.6. Потир у нижній частині царських врат 1722 р. із с. Вощатин. НМЛ



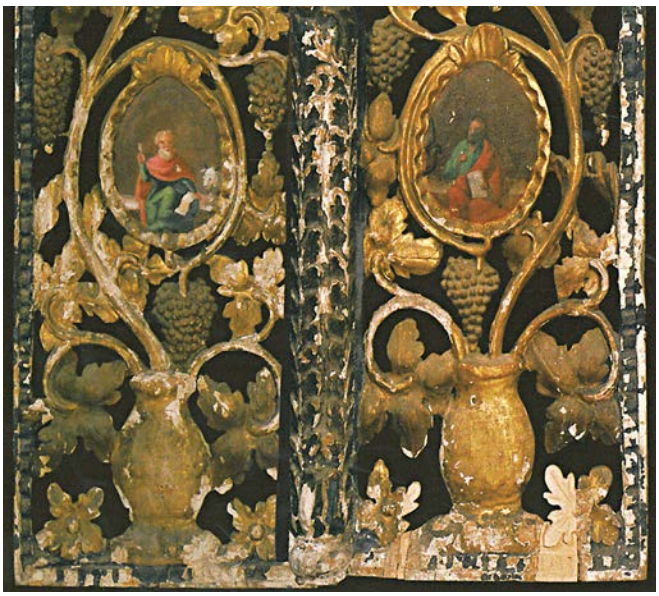
Іл. 4.7. Чаші під медальйонами на царських вратах іконостаса XVIII ст. із смт Тараща



Іл. 4.8. Іконостас XVIII ст. невідомої церкви, Україна



Іл. 4.8а. Потир на колоні іконостаса



Іл. 4.9. Вази на царських вратах середини XVIII ст. із невідомої церкви. МЗ «ОЗ» ЛГМ



Іл. 4.10. Вази на царських вратах другої пол. XVIII ст. Михайлівська церква, с. Вороновиця



Іл. 4.11. Вази на царських вратах першої пол. XVIII ст., с. Словіта. НМЛ



Іл. 4.12. Ваза на царських вратах поч. XVIII ст., с. Ботелька Нижня. НМЛ



Іл. 4.13. Вазони на царських вратах кінця XVIII ст. НМЛ



Іл. 4.14. Вазони на царських вратах кінця XVIII ст. НМЛ



Іл. 4.16. Вази в декорі іконостаса 1747–1754 рр. Софійський собор, м. Київ



Іл. 4.15. Ваза на цоколі іконостаса 1759 р. Петропавлівська церква, м. Чуднів



Іл. 4.18. Іконостас 1795 р. Георгіївська церква, с. Біловоди



Іл. 4.18а. Посудина в декорі іконостаса



Іл. 4.17. Кубки з покришками на колоні іконостаса 1747–1754 рр. Софійський собор, м. Київ



Іл. 4.19. Кошик із квітами на царських вратах другої чверті XVIII ст., с. Крехів



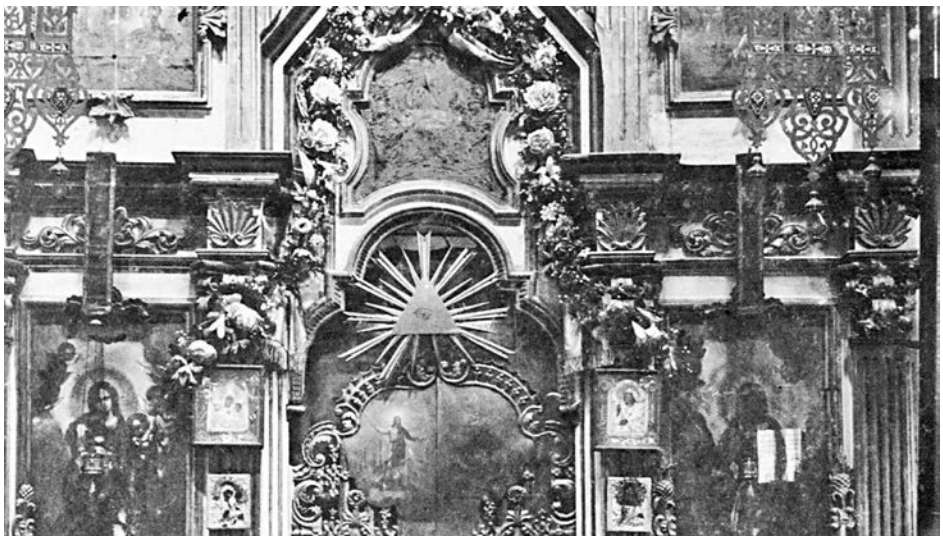
Іл. 4.20. Царські врата другої пол. XVIII ст., с. Бобли, НМЛ



Іл. 4.21. Мушля морського гребінця на колоні іконостаса 1747–1754 рр. Софійський собор, м. Київ



Іл. 4.20а. Кошик із квітами на царських вратах



Іл. 4.22. Мушлі на антаблементі іконостаса Миколаївської церкви, м. Лебедин



Іл. 4.22а. Мушля морського гребінця в іконостасі



Іл. 4.23. Мушля морського гребінця в обрамленні ікони іконостаса 1747–1754 рр. Софійський собор, м. Київ



Іл. 4.24. Мушля морського гребінця на цоколі іконостаса 1747–1754 рр. Софійський собор, м. Київ



Іл. 5.25. Чаші в декорі іконостаса 1611 р. соборного храму Протата. Афон (Греція)



Іл. 4.26. Потир у декорі іконостаса XVII–XVIII ст. Діахронічний музей м. Лариса (Греція)



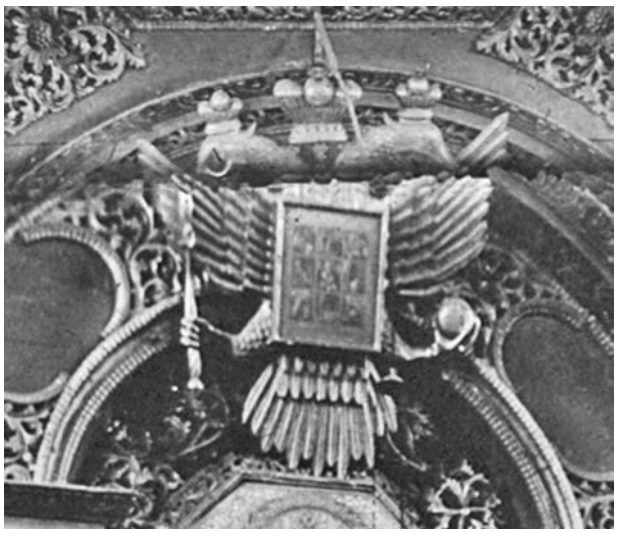
Іл. 4.27. Ваза в декорі царських врат XVII ст. іконостаса монастиря Св. Афанасія в с. Журче (Північна Македонія)



Іл. 4.28. Орел у іконостасі 1732 р. Спасо-Преображенської церкви, с. Великі Сорочинці



Іл. 4.29. Орел у іконостасі XVIII ст. з невідомої церкви, Україна



Іл. 4.30. Орел у іконостасі 1739 р. Миколаївська церква, с. Новий Ропськ (зараз РФ)



Іл. 4.31. Орел на царських вратах кін. XVII ст. Михайлівська церква, с. Бездрик



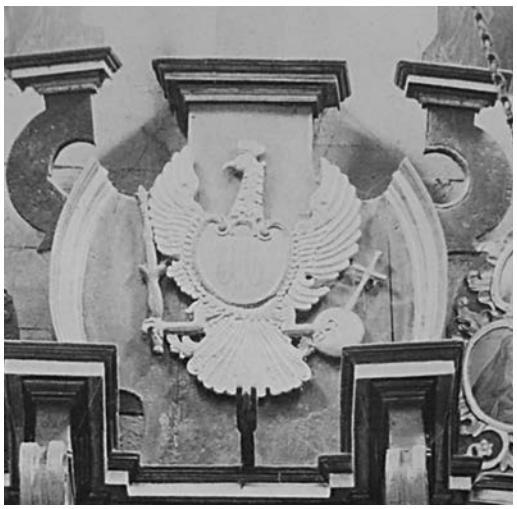
Іл. 4.32. Орел на царських вратах XVIII ст. Невідома церква, Україна



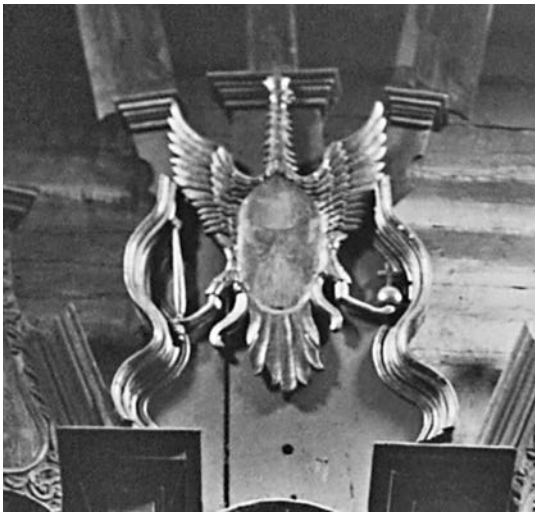
Іл. 4.33. Орел на царських вратах XVIII ст. Невідома церква, Україна



Іл. 4.34. Орел на царських вратах XVIII ст. із іконостаса церкви Йоана Хрестителя, с. Сухий
(за М. Приймичем)



Іл. 4.35. Орел у іконостасі XVIII ст. Троїцька церква, с. Мохначка



Іл. 4.36. Орел у іконостасі XVIII ст. Невідома церква, Україна



Іл. 4.37. Орел у наверші царських врат на іконі «Покрова Богородиці» 1730-х рр. Покровська церква, с. Сулимівка. НХМУ



Іл. 4.38. Конха із зображенням орла. Руїни коптської базиліки. IV ст. Дендера (Єгипет)



Іл. 4.39. Титульний аркуш Євангелія від Йоана. 1300–1310 рр. Вірменія



Іл. 4.40. Орел у стінопису церкви Богородиці Левішки. XIV ст., м. Прізрен (Косово)



Іл. 4.41. Гаптований орел. Одяг престолу. 1366–1384 рр. Візантія



Іл. 4.42. Мозаїчна ікона св. Димитрія XIV-XV ст., м. Константинополь



Іл. 4.42а. Орли на обрамленні ікони св. Димитрія XIV-XV ст., м. Константинополь



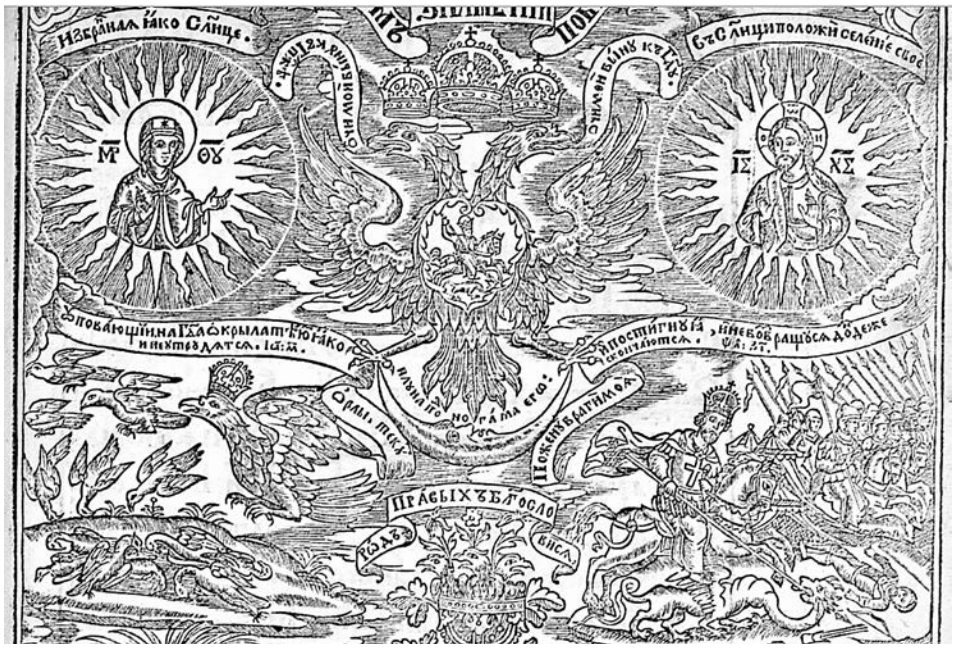

Іл. 4.43. Орел на енколпіоні кін. XVII ст. Монастир Ватопед, Афон (Греція) (за A. Ballian)



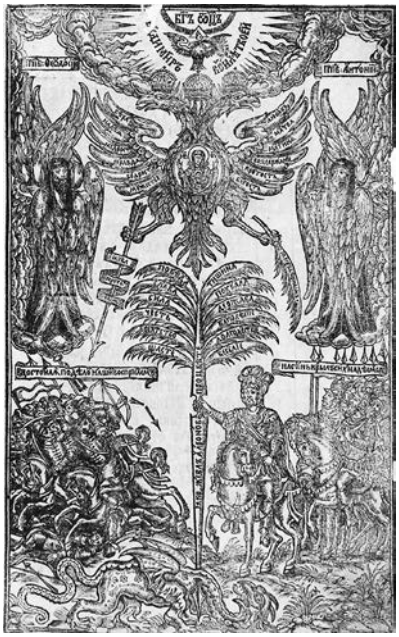
Іл. 4.44. Орел на царських вратах іконостаса XVIII ст. Кафедральний собор Св. Георгія, Стамбул (Туреччина)



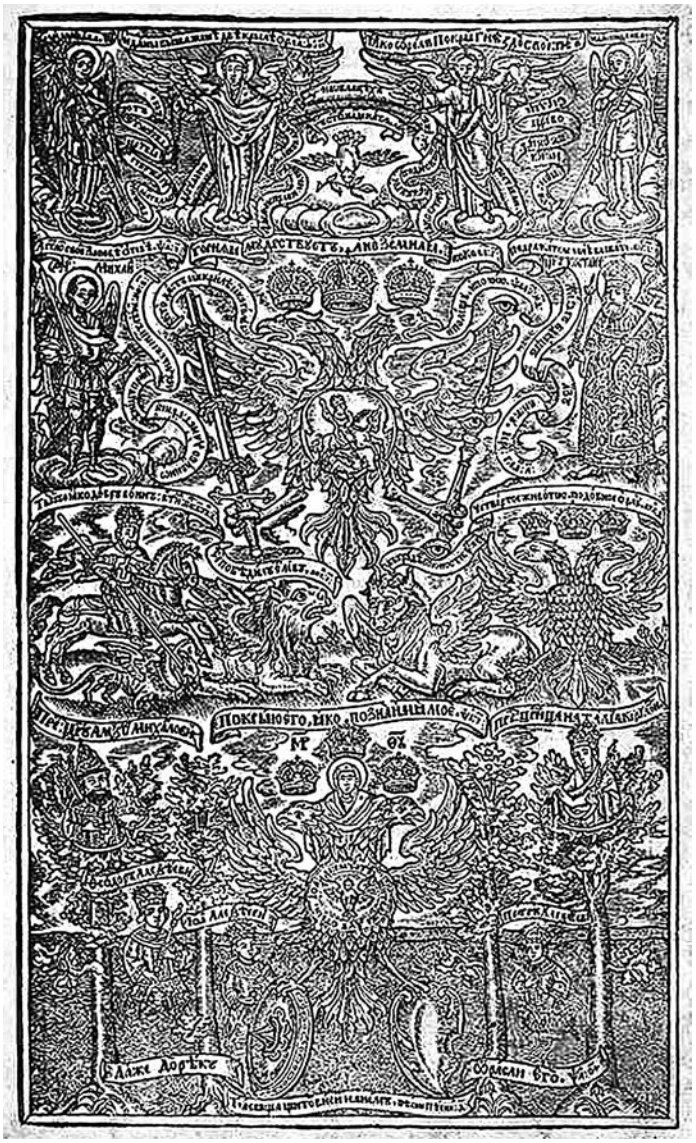
Іл. 4.45. Орли на антаблементі іконостаса першої чверті XIX ст. Монастир Святого Хреста, с. Омодос (Кіпр)



Іл. 4.46. Орли на гравюрі з книги Лазаря Баранови-ча «Меч духовный». Київ, 1666



Іл. 4.47. Орли на гравюрі з книги Інокентія Гізеля «Миръ съ Богомъ человѣку». Київ, 1669



Іл. 4.48. Орли на гравюрі з книги Лазаря Барановича «Трубы словесъ проповѣдних». Київ, 1674



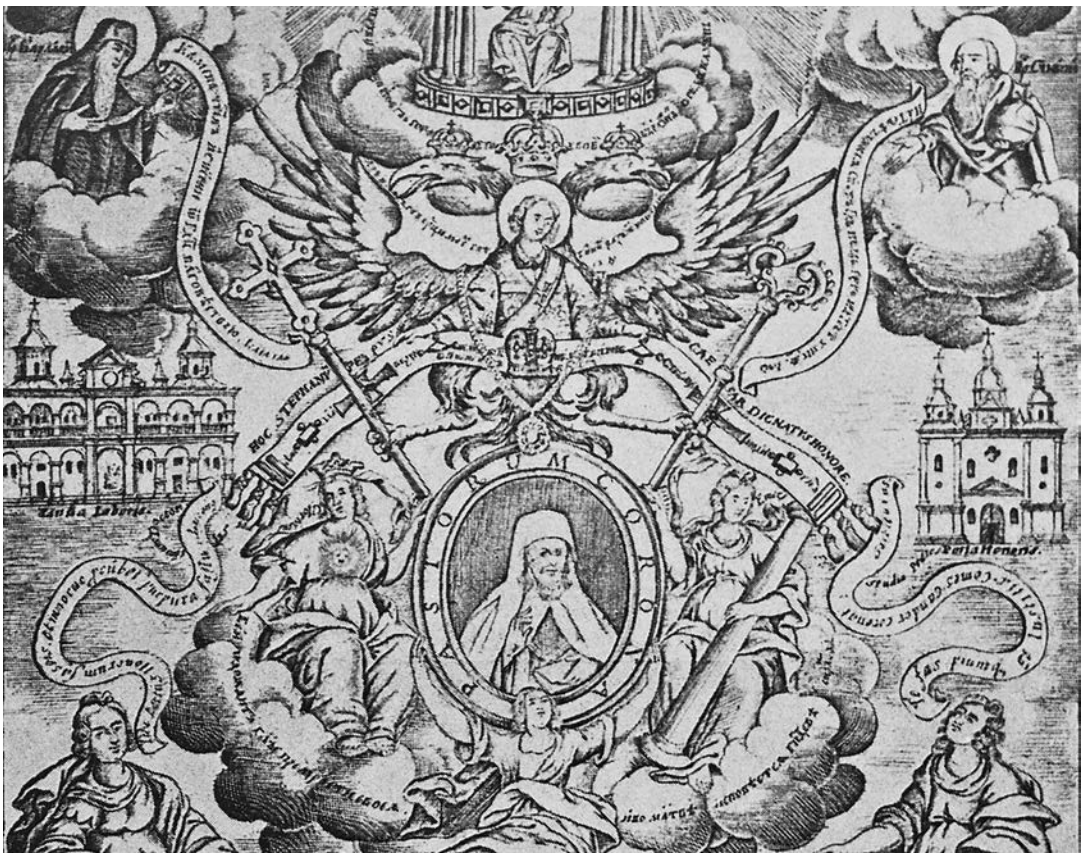

Іл. 4.49. Орел на гравюрі з книги Лазаря Барановича «Аполлон Християнський». Київ, 1670



Іл. 4.50. Гравюра невідомого автора «Розп'яття Господа Ісуса Христа». XVII ст.




Іл. 4.50а. Орел на гравюрі «Розп'яття Господа Ісуса Христа». XVII ст.



Іл. 4.51. Орел із образом св. Стефана на грудях. Панегірик Стефану Яворському (1709 р.) роботи Івана (Іларіона) Мигури. Фрагмент



Іл. 4.52 Орел на підвісці до панікадила. 1757 р. Україна (за М. Петровим)




Іл. 4.53. Гравюра з книги «Канони Пресвятої Богородиці». Київ, 1716




Іл. 4.53а. Орел на обрамленні гравюри з книги «Канони...». Київ, 1716




Іл. 4.54. Христос із орлиними крилами на гравюрі з книги «Апостол». Київ, 1695



Іл. 4.55. Арсеній. Портрет митрополита Київського Самуїла Мислявського. 179(8)? р. НХМУ



Іл. 4.55а. Двоголові орли на патерисній хустці



Іл. 4.56. Герб митрополита Петра Могили. Реконструкція за фрагментами, знайденими у вівтарі Софії Київської 1940 р.



Іл. 4.57. Іконостас 1677 р. у Введенській церкві Троїцького чернігівського монастиря з гербами гетьмана Івана Мазепи в цоколі



Іл. 4.58. Герб гетьмана Данила Апостола з іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці. Вміщений під іконою Богоматері з немовлям



Іл. 4.59. Герб гетьмана Данила Апостола з іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці. Вміщений під іконою Спасителя



Іл. 4.60. Герб Павла Апостола, полковника миргородського, з іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці. Вміщений під іконою Успіння Богоматері



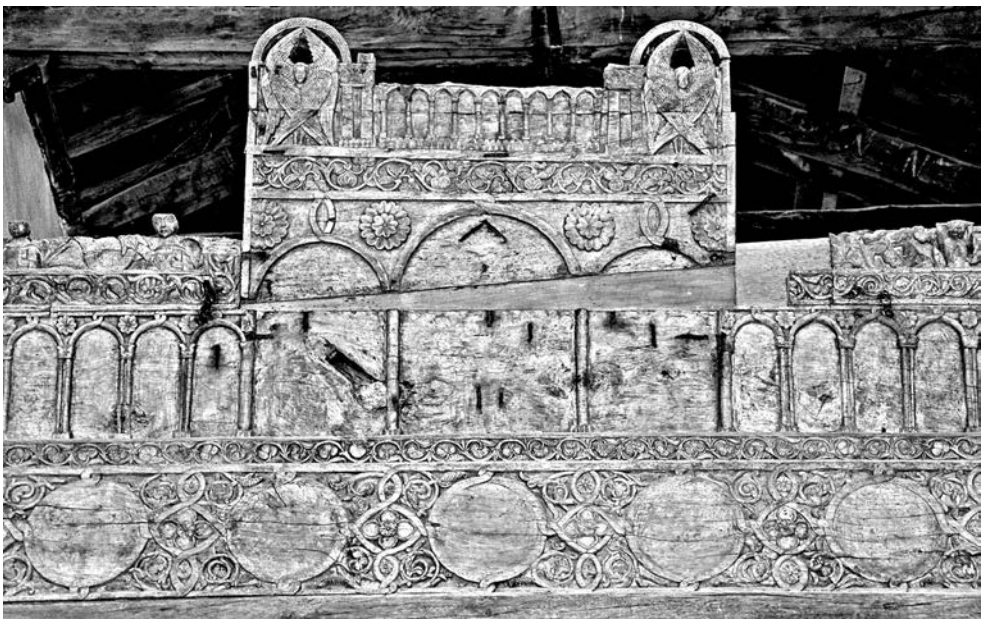
Іл. 4.61. Герб Павла Апостола, полковника миргородського, з іконостаса 1732 р. Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці. Вміщений під іконою Преображення




Іл. 4.62. Герб невідомого ктитора з іконостаса 1663 р. Микільського Військового собору, м. Київ



Іл. 4.63. Герб Івана Мазепи на царських вратах початку XVIII ст. з іконостаса Борисоглібського собору, м. Чернігів



Іл. 4.64. Херувими на верхній частині темплона середини XII ст. Церква Санта Марія ін валле Поркланета, селище Росіоло в Арбуццо (Італія)



Іл. 4.65. Херувими на вівтарній огорожі XIV ст. «Біла церква», селище Каран (Сербія) (за О. Лідовим)



Іл. 4.66. Херувими в ярусі праотців іконостаса 1528 р. Софійський собор, м. Новгород (РФ)



Іл. 4.67. Ряд херувимів над іконами праотців. Іконостас XV–XVII ст. Троїцького собору Троїце-Сергієвої лаври (РФ)



Іл. 4.68. Лики ангелів під композицією «Нерукотворний Спас».Розпис 1648? р. привівтарної стіни церкви Св. Параскеви, с. Радруж (Польща)



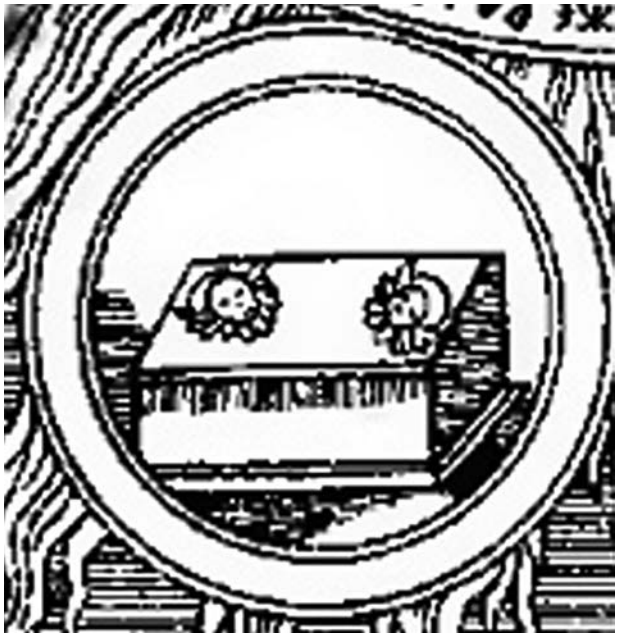


Іл. 4.69. Ангели в молитовному ярусі іконостаса 1629–1638 рр. Успенської церкви м. Львова, зараз у с. Великі Грибовичі

Іл. 4.69а. Ангел в молитовному ярусі іконостаса 1629–1638 рр. Успенської церкви м. Львова, зараз у с. Великі Грибовичі



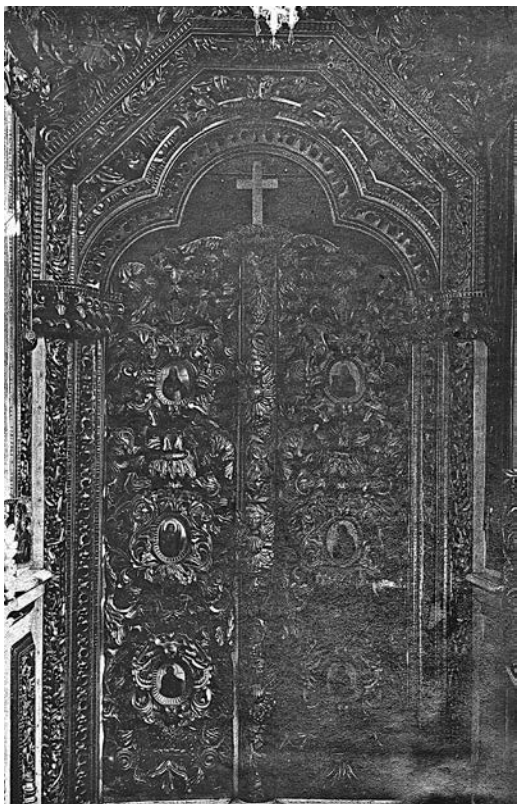
Іл. 4.70. Гравюра з Тлумачного Псалтиря. Київ, 1697



Іл. 4.70а. Херувими на Ковчезі Завіту. Гравюра з Тлумачного Псалтиря. Київ, 1697



Іл. 4.71. Голови ангелів на царських вратах іконостаса 1663 р. Микільський Військовий собор, м. Київ





Іл. 4.73. Голови ангелів на колонах іконостаса XVIII ст. невідомої церкви, Україна



Іл. 4.72. Царські врата іконостаса 1701 р. Георгіївського собору Видубицького монастиря, м. Київ

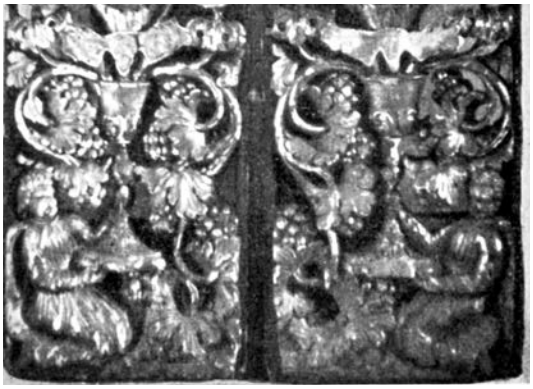
Іл. 4.72а. Голова ангела



Іл. 4.73а. Голова ангела



Іл. 4.74. Голови ангелів на колонах іконостаса XVIII ст. Троїцька церква, Україна



Іл. 4.75. Ангели тримають євхаристичні чаші. Царські врата XVIII ст. ВКМ



Іл. 4.76. Шестикрилі ангели в хмарах. Портал царських врат XVII ст. іконостаса Михайлівської церкви, с. Стара Скварява



Іл. 4.77а. Голова ангела над медальйоном



Іл. 4.77. Царські врата XVIII ст. з Миколаївського собору Рихлівського монастиря



Іл. 4.78. «Слава Господня» в наверші царських врат іконостаса 1747–1753 роки. Андріївська церква, м. Київ



Іл. 4.79. «Слава Господня» в наверші царських врат іконостаса другої пол. XVIII ст. Андріївська церква, с. Стольне



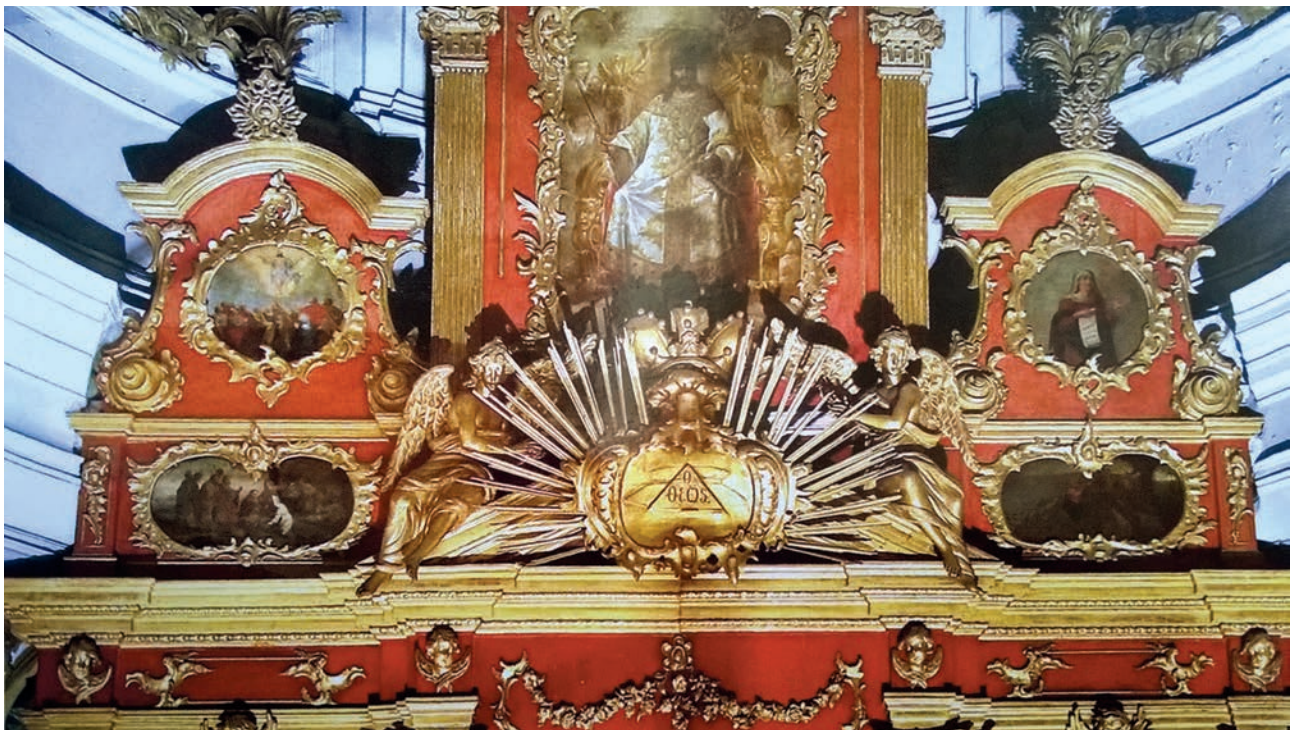
Іл. 4.80. Скульптури ангелів у оздобленні іконостаса 1754 р. Софійський собор, м. Київ



Іл. 4.81. Іконостас 1763 р. собору Різдва Богородиці в смт Козелець



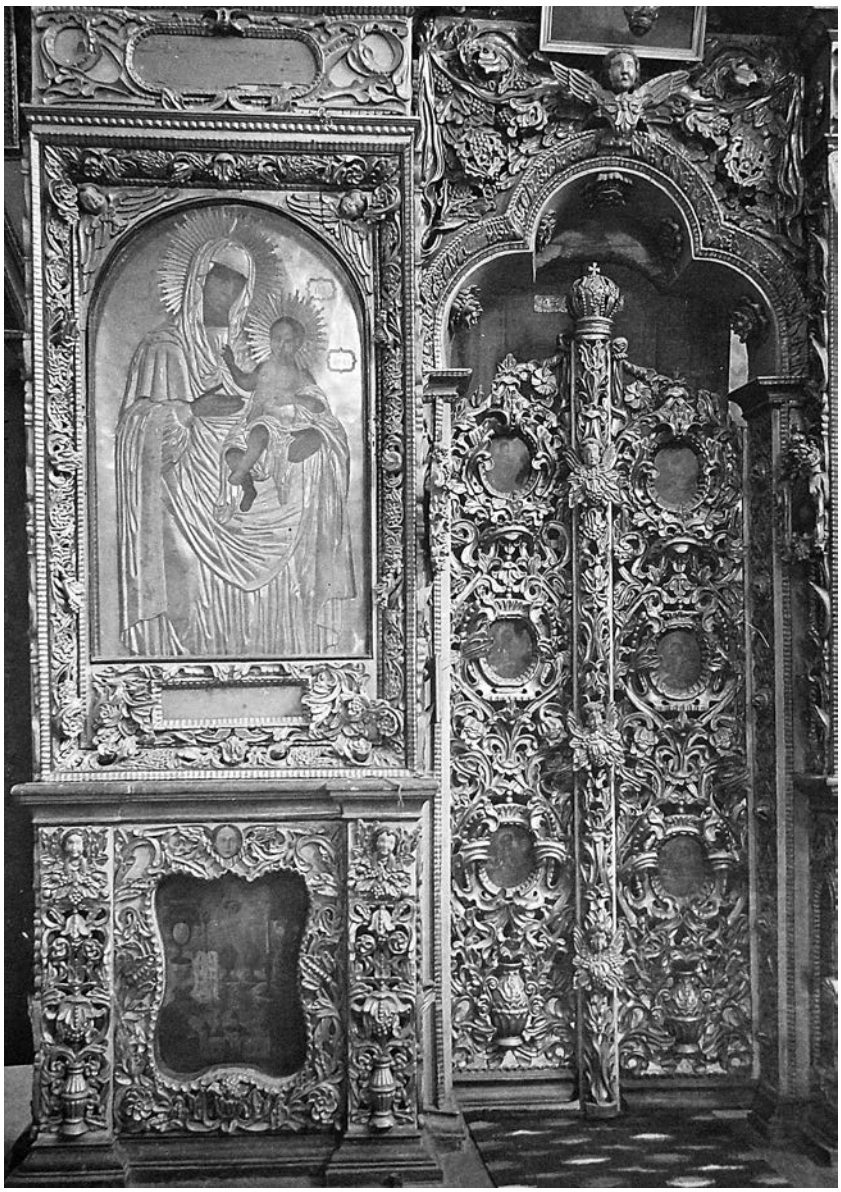
Іл. 4.82. Композиція з іконостаса 1764–1770 років (за Г. Логвином). Покровська церква, м. Ромни



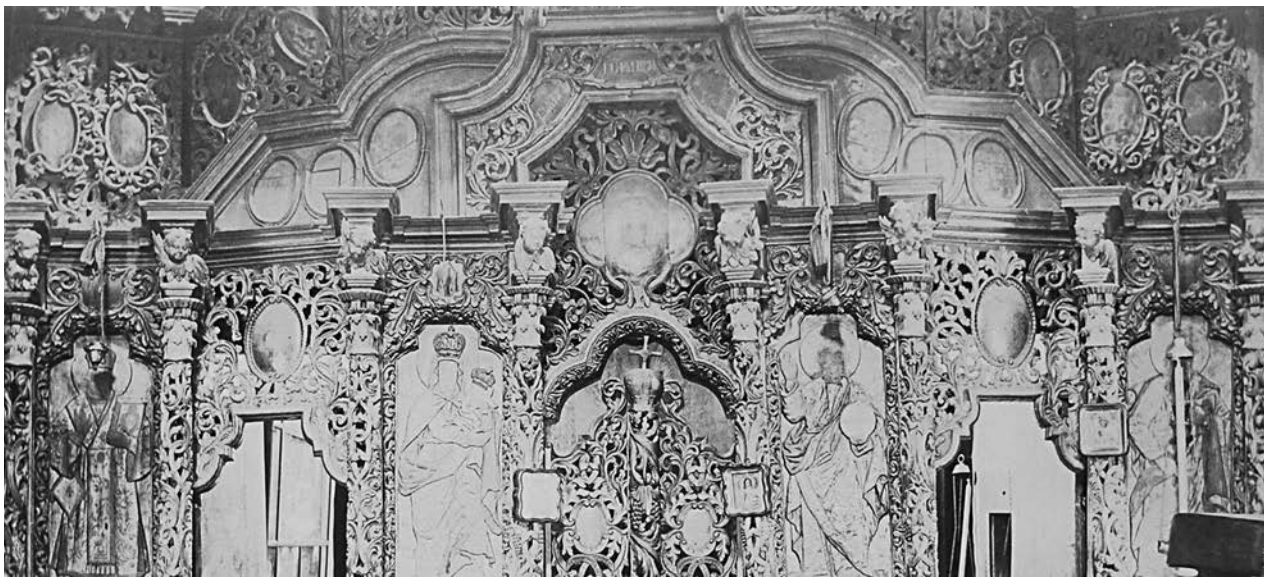
Іл. 4.83. Ангели підтримують картуш у сяйві. Іконостас 1747–1753 рр. Андріївська церква, м. Київ



Іл. 4.84. Херувим на арці царських врат іконостаса 1763 р. Собор Різдва Богородиці, смт Козелець



Іл. 4.85. Херувим на арці царських врат іконостаса другої пол. XVII(?) ст. Покровська церква, с. Зіньків (за М. Драґаном)



Іл. 4.86. Голови ангелів у декорі іконостаса XVIII ст. Невідома церква, Україна



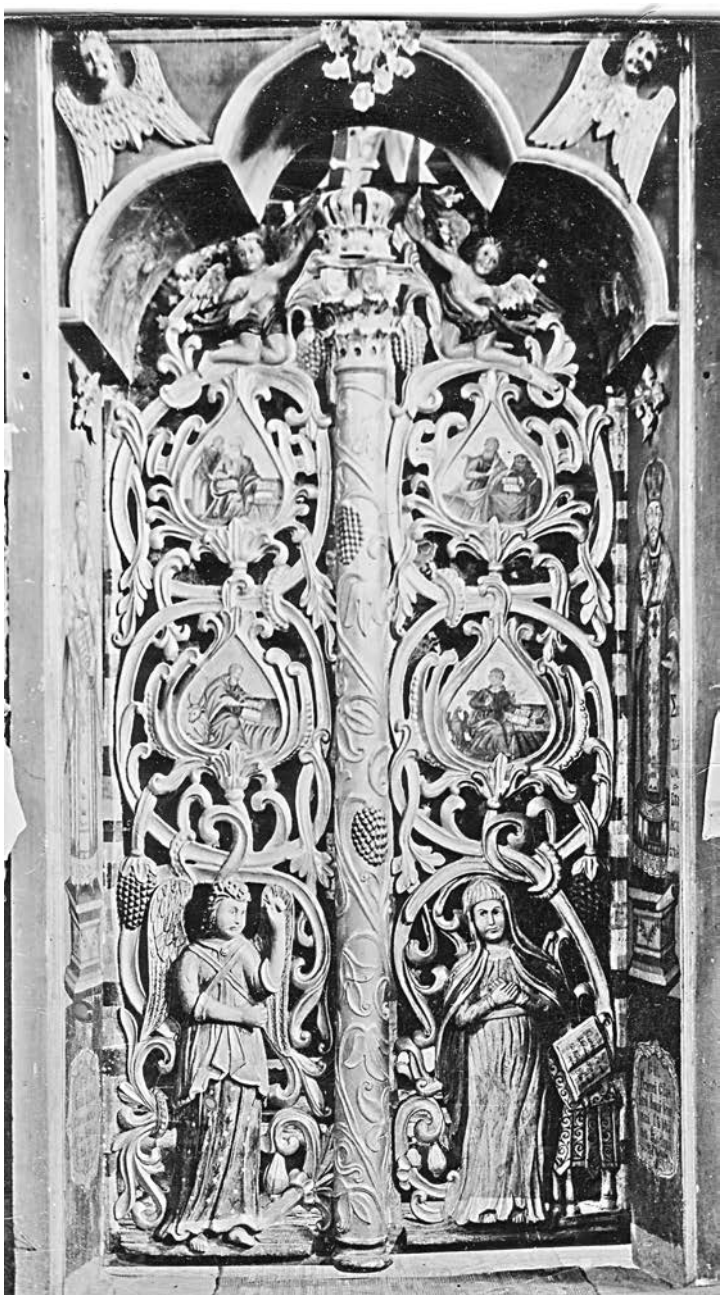
Іл. 4.87. Голови ангелів на п'єдесталах колон іконостаса 1763 р. Собор Різдва Богородиці, смт Козелець



Іл. 4.88. Ангели на царських вратах XVII ст. МВІ



Іл. 4.89. Ангели на порталі царських врат іконостаса 1697–1699 рр. із церкви Різдва Христового, м. Жовква. НМЛ



Іл. 4.90. Ангели на порталі царських врат останньої чверті XVIII ст. Іконостас церкви Собору Богородиці, с. Бусовисько



Іл. 4.91. Архангел Гавриїл із композиції «Благовіщення» на царських вратах іконостаса 1740-х рр. Михайлівська церква, м. Бучач



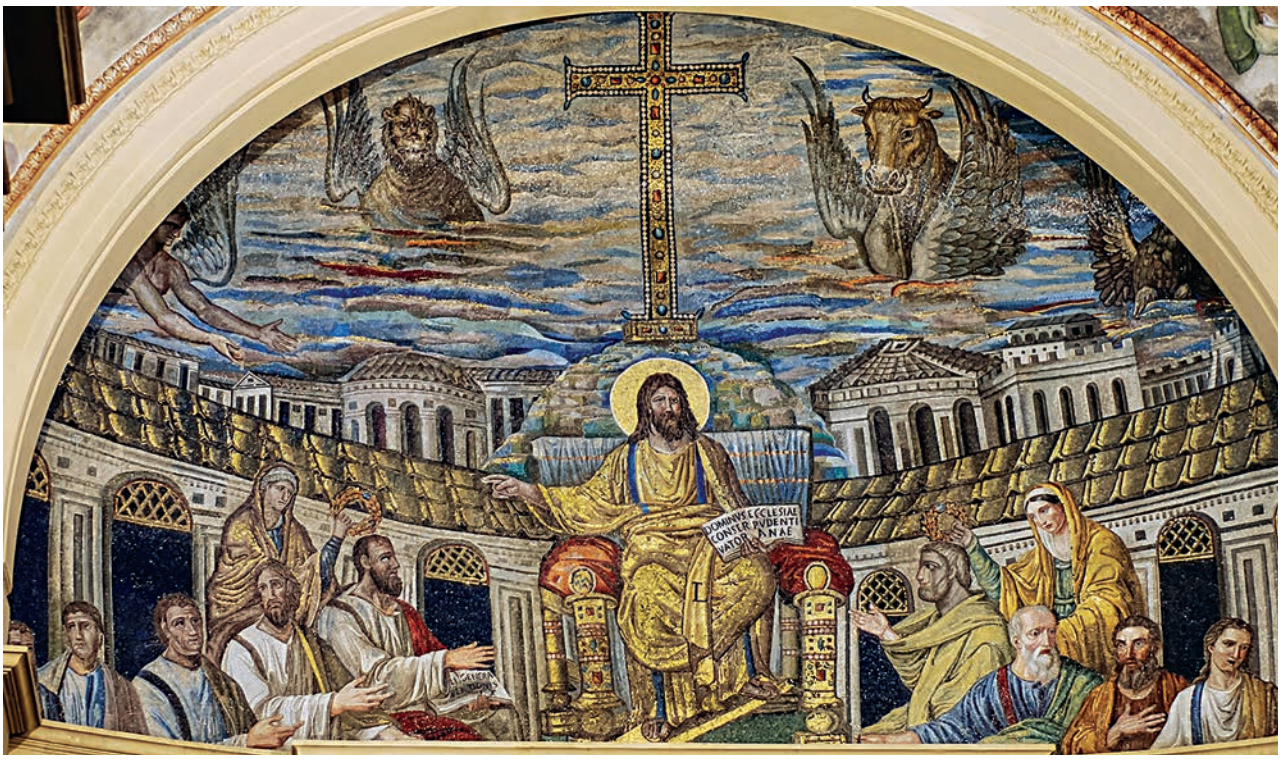
Іл. 4.92. Ангели підтримують завісу над царськими вратами. Іконостас XVIII ст. Крехівський монастир



Іл. 5.1. Саркофаг Конкордія кін. IV ст., м. Арль (Франція)



Іл. 5.2. Саркофаг кін. IV – поч. V ст. із Сант-Амброджо, м. Мілан (Італія)



Іл. 5.3. Мозаїка V ст. в апсиді церкви Санта-Пуденціана, м. Рим (Італія)



Іл. 5.4. Імітація оздоблення «самоцвітами» колон і арки дияконських дверей іконостаса 1650 р. церкви Св. Духа, м. Рогатин



Іл. 5.5. Імітація оздоблення «самоцвітами» порталу царських врат іконостаса 1655 р. Михайлівська церква, с. Воля Висоцька



Іл. 5.6. Імітація оздоблення «самоцвітами» ярусу апостолів. Іконостас 1633 р. Спасо-Преображенської церкви, м. Люблін (Польща)



Іл. 5.7. Імітація оздоблення «самоцвітами» арки дияконських дверей іконостаса 1655 р. Михайлівська церква, с. Воля Висоцька



Іл. 5.8. Округлі бонії на обрамленні ікони «Св. Миколай». XVII ст. МВІ



Іл. 5.9. Гранчасті бонії на обрамленні ікони «Різдво Богородиці» XVII ст. МВІ



Іл. 5.10. Округлі бонії на антаблементі іконостаса першої пол. XVII ст. Церква Воздвиження Чесного Хреста, м. Дрогобич




Іл. 5.11. Оздоблення «самоцвітами» апостольського і пророчого ярусів іконостаса 1650 р. Церква Св. Духа, м. Рогатин



Іл. 5.12. «Перлини» в оздобленні обрамлення ікони пророків у іконостасі другої пол. XVII ст. Церква Св. Параскеви, с. Крехів



Іл. 5.13. «Перлини» на листку аканта в оздобленні іконостаса XVI–XVII ст. Михайлівська церква, с. Стара Скварява



Іл. 5.14. Апостоли Хома, Варфоломій, Марко. З іконостаса другої пол. XVII ст. Вознесенська церква, с. Березна



Іл. 5.14а. Зображення випаленої землі на іконах апостолів із іконостаса Вознесенської церкви в с. Березна



Іл. 5.15. Умовне зображення позему на іконі 1570-х рр. Апостол Петро і Богоматір із деісусного чину. З Успенської церкви, с. Наконечне. НМЛ



Іл. 5.16. Небесний Єрусалим. Мініатюра з «Чудового Апокаліпсиса» герцогів Савойських. XV ст.



Іл. 5.17. Небесний Єрусалим. Мініатюра-фронтиспіс рукопису «Гомілії Якова Коккіновафського». Друга чверть XII ст.



Іл. 5.18. «Спас Нерукотворний» із фігурним вирізом арки царських врат. XVI ст.(?). ОКМ



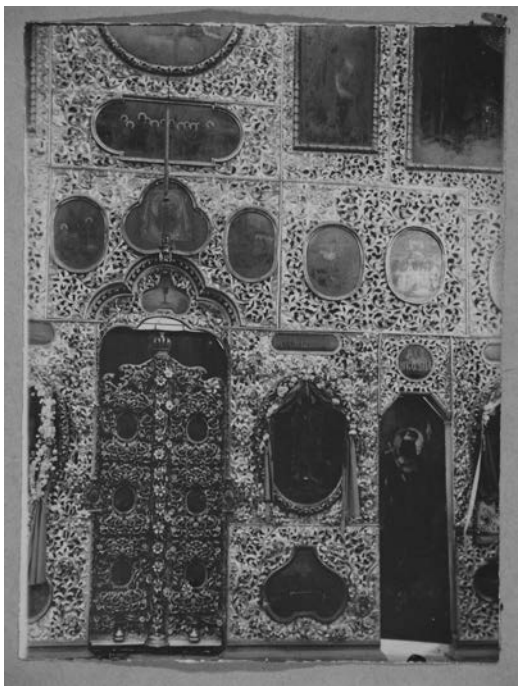
Іл. 5.19. Намісний ярус іконостаса поч. 1730-х рр. Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври



Іл. 5.20. Намісний ярус іконостаса 1718 р. Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого собору, м. Київ



Іл. 5.21. Намісний ярус іконостаса 1730-х рр. Катеринінського приділу Михайлівського Золотоверхого монастиря, м. Київ



Іл. 5.22. Іконостас 1745(?) р. Миколаївської церкви, с. Свірж



Іл. 5.23. Хмари серед акантового листя в обрамленні ікони пророків. Іконостас 1720-і рр. Троїцької церкви, м. Жовква



Іл. 5.24. Христос Пантократор. 1734–1735 роки. Іконостас Троїцької церкви Києво-Печерської лаври



Іл. 5.25. Богородиця Братська. 1734–1735 роки. Іконостас Троїцької церкви Києво-Печерської лаври



Іл. 5.26. Гріхопадіння Адама і Єви. З іконостаса першої третини XVIII ст. Вознесенська церква, с. Березна



Іл. 5.27. Розпис пределли іконостаса 1650 р. церкви Св. Духа, м. Рогатин

# ДОДАТОК В
# СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

***Монографія:***

1. Оляніна С. Український іконостас. Символічна структура та іконологія. Київ: АртЕк, 2019. 400 с. (42 д.а.)

***Статті, в яких опубліковані основні результати дисертації:***

2. Оляніна С. Ктиторська тема в іконографії українських іконостасів XVII–XVIII ст. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2010. № 2. С. 155–160.
3. Оляніна С. Кругла скульптура в контексті організації пластичного образу іконостаса доби бароко. *Культурологічна думка*: щрічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2011. № 3. С. 132–149.
4. Оляніна С. Втрачені барокові іконостаси XVII–XVIII ст. в архівних матеріалах Києва. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2012. № 5. С. 144–150.
5. Оляніна С. Нові атрибуції збережених ікон березнянського іконостаса. *Студії мистецтвознавчі: Архітектура, образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. Чис. 2 (38). С. 90–104.
6. Оляніна С. Виноградна лоза в декорі іконостасів XVII–XVIII ст.: типологія форм. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2013. № 6. С. 74–86.

7. Оляніна С. Квітково-плодові мотиви в декоративному оздобленні іконостасів XVII – першої половини XVIII ст.: типологія, розміщення. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2014. № 7. С. 97–114.
8. Оляніна С. Репертуар та іконографія зооморфних мотивів у декорі українських іконостасів XVII–XVIII ст. *Культура України*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2015. Вип. 51. С. 194–207.
9. Оляніна С. «Зооморфний код» в орнаментиці царських врат українських іконостасів XVII–XVIII ст. *Культура України*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2015. Вип. 49. С. 241–251.
10. Оляніна С. Символічна структура флоральної декорації іконостасів. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2015. № 8. С. 97–112.
11. Оляніна С. Світове древо на царських вратах: до інтерпретації символічного задуму українського іконостаса XVII–XVIII ст. *Наукові записки НаУКМА: Теорія та історія культури* : зб. наук. пр. / Нац. ун-т «Києво-Могилян. Акад.». Київ: КМ Academia, 2016. Т. 179. С. 32–41.
12. Оляніна С. Під крилами Бога: символіка геральдичного орла в іконостасах XVII–XVIII ст. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2016. № 9. С. 106–118.
13. Оляніна С. Герби фундаторів в програмі іконостасів XVII-XVIII ст.: символічний задум. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2016. № 10. С. 125–134.
14. Оляніна С. Євхаристичні чаші в орнаментиці українського іконостаса: смисли очевидні і приховані. *Культурологічна думка*: щорічник наук.

пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2017. № 12. С. 138–146.

15. Оляніна С. Семантика мотиву посудини в орнаментиці українського іконостаса. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2018. № 13. С. 143–157.
16. Оляніна С. Архітектурне обрамлення в іконостасі як інструмент коментаря сакрального образа. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*: наук. зб. / Нац. академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ: НАОМА, 2018. Вип. 27. С. 44–49.
17. Оляніна С. Іконостас як візія Небесного Єрусалима. *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистець. НАМ України. Київ: ІПСМ НАМ України, 2019. Вип. 15 (2). С. 46–53.
18. Оляніна С. Іконостас як образ райського сад. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2019. №16. С. 36–45.
19. Оляніна С. Типологія форм аканта в орнаментиці іконостасів XVII–XVIII століть. *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 9. С. 268–291.
20. Оляніна С. Різьблені зображення ангелів у програмі оздоблення українських іконостасів: символічний задум. *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: ІПСМ НАМ України, 2016. Вип. 12. С. 135–154.
21. Олянина С. Растительные орнаментальные мотивы в декоре украинских иконостасов XVII–XVIII вв.: риторика форм, символико-аллегорический смысл. *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*. Москва: ПСТГУ, 2015. Серия V:

Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 2 (18). С. 92–116.

22. Olianina S. The symbolic structure of the Royal Doors with zoomorphic motifs in the ukrainian iconostasis of the baroque age. *ICONOGRAPHICA. Studies in the History of Images*. Vol XVI. Firenze, 2017. P. 185–198.
23. Оляніна С. Український іконостас: від функціональної конструкції до архітектурної рами. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 374–378.
24. Olianina S. Images-Metaphors in the Ornamentation of Ukrainian Iconostasis of the Baroque Period. *World Science*. Warsaw: RS Global Sp. z O.O. № 12(40). Vol.2, December 2018. P. 49–55.

***Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:***

25. Оляніна С. Іконостас Вознесенської церкви у Березні. *Могилянські читання 2010 року*: зб. наук. пр.: Проблеми збереження та вивчення музейних пам'яток. Сучасний стан, новітні технології, перспективи / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Київ: НКПІКЗ, 2011. С. 273–279.
26. Оляніна С. Іконостас Благовіщенської церкви Михайлівського собору Видубицького монастиря: питання датування. *Могилянські читання 2011 року*: зб. наук. пр.: Християнські реліквії: вивчення, збереження, експонування / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Київ: НКПІКЗ, 2012. С. 260–266.
27. Світлична Н., Оляніна С. Невідомі зображення ікон із соборів Києва (за матеріалами групи "Негативи" Національного заповідника "Софія Київська"). *Могилянські читання 2011 року*: зб. наук. пр.: Християнські реліквії: вивчення, збереження, експонування / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Київ: НКПІКЗ, 2012. С. 310–317 (*Здобувачу належать постановка теми, розроблення гіпотези та методики дослідження, формулювання висновків*).

28. Оляніна С. Малюнки К.-П. Мазера та реальні світлини пам’яток: іконостас Катерининського приділу Михайлівського Золотоверхого собору. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*. Матеріали Десятої Міжнародної наукової конференції (30 травня – 1 червня 2012 р.) / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Київ: НКПІКЗ, 2012. С. 187–190.
29. Оляніна С., Світлична Н. Іконостас XVII ст. Кирилівської церкви в Києві: історичні трансформації художнього образу пам’ятки. *Софійські читання*. Київ: НІКЗ «Софія Київська», 2015. С. 341–352 (*Здобувачу належать постановка теми, розроблення гіпотези та методики дослідження, формулювання висновків*).
30. Оляніна С. Храмові ансамблі Верхнього Києва в контексті архітектурного середовища 1930-х років: проблема припинення інформаційного обміну. *Діалог культур: дослідження, практики, виклики*: зб. матеріалів наук.-теорет. конф. Київ, 3–5 жовтня 2011 р. Київ: НАККіМ, 2012. С. 165–167.
31. Оляніна С. Зооморфні мотиви в декорі українських іконостасів XVII–XVIII ст.: про можливі афонські джерела. *Афонское наследие: Альманах, № 1-2/2015.* Киев – Чернигов: Издание Международного института афонского наследия в Украине, 2015. С. 461–481.
32. Оляніна С. Символічна концепція царських врат XVII–XVIII ст. із зооморфними мотивами в композиції. *Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу*: зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теорет. конф., Київ, 2–3 червня 2016 р. Київ: ІК НАМ України, 2016. С. 88–90.
33. Оляніна С. Український бароковий іконостас та його сучасні ремінісценції: проблема відтворення символічного змісту. *Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур*: зб. тез доповідей наук.-теорет. конф. Київ: ІК НАМ України, 2016. С. 111.

34. Оляніна С. Про символічний задум скульптурної декорації іконостасів XVII–XVIII ст. *Православ'я в Україні: зб. матеріалів VI Міжнародної наук. конференції, присвяченої 1000-літтю духовних зв'язків України з Афоном (1016–2016) та 25-літтю Помісного Собору Української Православної Церви (1991)*. Київ: КПБА, 2016. С. 712–723.

35. Olianina S. Carved Angels on Guard for the Holy of the Holies in Ukrainian Baroque. *Hierotopy between Art History and Religious Studies*. Compendium of Abstracts, 2017. https://www.academia.edu/33893006/Hierotopy_between_Art_History_and_Religious_Studies._Compendium_of_Abstracts

36. Оляніна С. Семантика мотиву посудини в орнаментиці українського іконостаса. *Візуальність як домінанта сучасної культури*: зб. тез доповідей наук.-теорет. конф. Київ: ІК НАМ України, 2017. С. 51–53.

37. Оляніна С. Корони в художньому оформленні літургійного простору християнських храмів Речі Посполитої XVII ст. *Україна – Польща: діалог культур*: зб. матеріалів Міжнародного наукового симпозіуму, Київ, 19–21 квітня 2018 р. Київ: ІК НАМ України, 2018. С. 35–36.

38. Оляніна С. Рамкові конструкції українського іконостаса, як складна метафора. *Церква – Наука – Суспільство: питання взаємодії*. Матеріали 17 Міжнародної наукової конференції / НКПІКЗ. Київ, 2019. С. 38–40.

39. Olianina S. Family Coats of Arms on the Iconostasis: Iconic and Conventional Signs. *Medieval and Early Modern Art in Central Europe*. Ostrava: University of Ostrava. 2019. P. 171–185.

***Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації:***

40. Оляніна С. Іконостаси Миколаївського собору (Великого Миколи) у Києві. *Пам'ятки України*. 2007. № 1. С. 47–54.

41. Оляніна С. Іконостас Вознесенської церкви у Березні на Чернігівщині. *Записки наукового товариства імені Шевченка. Т. CCLXI: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 2011. С. 65–88.
42. Оляніна С. Роль замовника у формуванні іконографічної програми іконостасів XVII–XVIII ст. *Дизайн. Архітектура. Образотворче мистецтво: наук.-тех. зб* . № 6. Полтава: ПІЕП, 2009. С. 46–54.
43. Оляніна С. Іконостас Яківського храму Чернігівського Єлецького монастиря. *Чернігівські старожитності: наук. зб*. Чернігів, 2010. С. 126–132.
44. Оляніна С. Парні рельєфи архангелів Гавриїла і Михаїла та їх первинне призначення. *Пам'ятки України*. 2012. № 1 (січень). С. 10–17.
45. Оляніна С. Іконостас Спасо-Преображенського собору Києво-Межигірського монастиря. *Пам'ятки України.* 2014. № 9 (вересень). С. 34–41.
46. Оляніна С. Порцеляновий іконостас: імітація як мистецтво (на прикладі іконостаса з церкви с. Волокитине). *Українська керамологія: національний науковий щорічник*. За рік 2017. Естетика буття. Діалоги епох і культур. Опішне: Українське народознавство, 2019. Кн. XII. Т. 2. С. 203–209.
47. Оляніна С. «Закон гармонії» Ф. Б. Растреллі: про задум іконостаса Андріївської церкви в Києві. *Славістична збірка*. Київ: Інститут археографії НАН України, 2017. С. 262–272.

### *Конференції, лекції, на яких апробовано і впроваджено результати дослідження:*

1. Міжнародній конференції «Ikona I Logos. Ikonografia Świętych. W Dialogu z Kanonem», Регіональний музей в м. Новий Сонч, Новий Сонч, Польща, 11–14.09.2019. Тема доповіді: Eschatological theme in the iconography of apostles of ukrainian iconostasis of the 17$^{th}$ century.

2. Міжнародна конференція «Visualizing The Other In Late Medieval And Early Modern Art» (1300–1550), Університет м. Острава, Чеська республіка, 14–16.11.2019. Тема доповіді: The Ethnic Diversity of the “Others” in Ukrainian Religious Art of the 15th–17th century.
3. XVII Міжнародній науковій конференції Європейської асоціації з досліджень релігії (EASR), Льовен, Бельгія, 18–21.09.2017. Тема доповіді: Carved Angels on Guard for the Holy of the Holies in Ukrainian Baroque Churches.
4. Міжнародна науково-богословська конференція «Афонское наследие и традиции исихазма в истории и культуре Украины», Одеса, 20.07.2019. Тема доповіді: «Вплив афонських традицій на формування оздоблення українських іконостасів першої половини XVII ст.».
5. Міжнародна конференція «Medieval Art in Central Europe» Регіональний музей в м. Новий Сонч, Польща, 20–23.10.2016. Тема доповіді: Family Coats of Arms on the Iconostasis: Sign Iconic and Conventional.
6. XVII Міжнародна наукова конференція «Церква — наука — суспільство: питання взаємодії» Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 28.05–1.06.2019. Тема доповіді: Рамкові конструкції українського іконостаса як складна метафора.
7. VI Міжнародна наукова конференція «Православ’я в Україні». Київ, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, 2016, 23.11.2016. Тема доповіді: Про символічний задум скульптурної декорації іконостасів XVII–XVIII ст.
8. Міжнародна наукова конференція «Україна — Польща: діалог культур», Київ, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 19–21.04.2018. Тема доповіді: Корони в художньому оформленні літургійного простору християнських храмів Речі Посполитої XVII ст.

9. VII міжнародна науково-практична конференція «Софійські читання». Київ, Національний заповідник «Софія Київська», 23–24.05.2013. Тема доповіді: Історичні трансформації художнього образу іконостаса XVII ст. Кирилівської церкви в Києві (*у співавторстві з Н. Світличною*).
10. VIII міжнародна науково-практична конференція «Софійські читання». Київ, Національний заповідник «Софія Київська», 26–27.11. 2015. Тема доповіді: Символічна програма царських врат XVII–XVIII ст. із зооморфними мотивами в декорі.
11. Міжнародна науково-теоретична конференція «Діалог культур — основа формування культури суспільства сталого розвитку». Київ, 12.06.2015. Тема доповіді: Символічна структура орнаментики українських іконостасів XVII–XVIII ст.
12. Первая Международна научна конференція «Русь и Афон: тысячелетие духовно-культурных связей». Чернігів, Чернігівський національний педагогічний університет імені Т. Г. Шевченка, 28–29.11.2014. Тема доповіді: Зооморфні мотиви в декорі українських іконостасів XVII–XVIII ст.: про можливі афонські джерела.
13. Міжнародна науково-теоретична конференція «Духовні цінності християнства в українській культурі: віхи тисячоліть (до 1025-річчя хрещення Київської Русі)». Київ, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 05.06.2013. Тема доповіді: Виноградна лоза в декорі іконостасів XVII–XVIII ст.: орнаментальний мотив і метафора.
14. Міжнародна наукова конференція «Методичні проблеми пам’яткооронних досліджень». Київ, Науково-дослідний інститут пам’яткооронних досліджень, 25–26.04.2013. Тема доповіді: Композиція і декор іконостаса XVIII ст. Святодухівського собору в Ромнах за архівними матеріалами.
15. Міжнародна науково-теоретична конференція «Інституційні засади культуро творення: історія та сучасність». Київ, Національна академія державного управління при Президентові України, 11–12.05.2012. Тема

доповіді: Мазепинське бароко крізь призму класицизму: Богоявленський собор Братського монастиря.

16. XV Міжнародні Могилянські читання, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Київ, 2–3.12.2010. Тема доповіді: Іконостас Вознесенської церкви у Березні.
17. XVI Міжнародні Могилянські читання, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Київ, 1–2.12.2011. Тема доповіді: Іконостас Благовіщенської церкви Михайлівського собору Видубицького монастиря: питання датування.
18. XVII Міжнародні Могилянські читання, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Київ, 6–7 12.2012. Тема доповіді: Інтер'єр Борисоглібського собору Чернігова до руйнувань Другої світової війни (*у співавторстві з Н. Світличною*).
19. Міжнародна наукова конференція «Методичні проблеми пам'яткоохоронних досліджень». Київ, Українське товариство охорони пам'яток історії і культури, 14–15.04.2011. Тема доповіді: Архівні матеріали по втрачених частинах іконостаса церкви Всіх Святих над Економічною брамою Києво-Печерської лаври.
20. Міжнародна наукова конференція «Методичні проблеми пам'яткоохоронних досліджень». Київ, Українське товариство охорони пам'яток історії і культури, 19–20.04.2012. Тема доповіді: Пам'ятка ктиторства родини Лизогубів: іконостас Яківського храму Чернігівського Єлецького монастиря.
21. X Міжнародна наукова конференція «Церква – наука – суспільство: питання взаємодії» Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 30.05–1.06.2012. Тема доповіді: Малюнки К.-П. Мазера та реальні світлини пам'яток: іконостас Катеринінського приділу Михайлівського золотоверхого собору.
22. II Міжнародній культурологічній конференції «Наука про культуру: культурологія, культурознавство, культурфілософія vs Cultural Studies,

culturology, Humanities». Київ, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 28–29.10.2011. Тема доповіді: Боротьба естетичних категорій в перекодуванні архітектурного середовища Верхнього Києва 1920–30-х років.

23. Міжнародній науково-практичній конференції «Діалог культур: дослідження, практики, виклики», Київ, Національний інститут стратегічних досліджень, 3–5.10.2011. Тема доповіді: Храмові ансамблі Верхнього києва в контексті архітектурного середовища 1930-х років: проблема припинення інформаційного обміну.
24. Всеукраїнська міждисциплінарна науково-теоретична конференція з міжнародною участю «Мистецькі реалізації універсалій культури. Зміна смислів». Київ, Національна академія мистецтв України, 25.11.2015. Тема доповіді: Символіка геральдичних орлів у семантичній структурі українських іконостасів XVII–XVIII ст.
25. Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу». Київ, Національна академія мистецтв України, 2–3.06.2016. Тема доповіді: Світове дерево на царських вратах українських іконостасів доби Бароко: інтерпретація символічного задуму.
26. Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Культура — Текст — Особистість: українські перспективи», Київ, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 1–2 06.2017. Тема доповіді: Євхаристичні чаші в орнаментиці українського іконостаса: смисли очевидні і приховані.
27. Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Діалог культур в контексті глобалізації». Київ, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 06.06.2014. Тема доповіді: Флоральні мотиви у декоративному оздобленні іконостасів: орнамент та символ.
28. Всеукраїнська науково-теоретична конференція з міжнародною участю «Українська регіоніка у контексті діалогу культур: Теоретичний та

прикладний виміри» Київ, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 8–9.11.2013. Тема доповіді: Орнаментальні композиції з флоральних мотивів у декорі іконостасів XVII–XVIII ст.: риторика форм, символіко-алегоричний підтекст.

29. Науково-теоретична конференція «Динаміка культуротворчих процес сов в Україні». Київ, Інститут культурології Академії мистецтв України, 12.06.2009. Тема доповіді: Ктиторська тема в іконографії українських іконостасів XVII–XVIII ст.
30. Науково-теоретична конференція «Засоби масової інформації як феномен культури і культура у засобах масової інформації». Київ, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 10–11.06.2011. Тема доповіді: Традиційна символіка і сучасна орнаментика: проблема збереження передання інформації.
31. Науково-теоретична конференція з міжнародною участю «Дискурсивний вимір сучасного мистецтва». Київ, Національна академія мистецтв України, 30.11.2016. Тема доповіді: Український бароковий іконостас і його сучасні ремінісценції: проблема відтворення символічного змісту.
32. Наукова конференція «Образні системи в українській культурі в історичному та типологічному аспектах: театр, кінематограф, музика, образотворче мистецтво». Київ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 06.11.2015. Тема доповіді: Інсиґнії в символічній програмі українських іконостасів XVII–XVIII ст.
33. Міждисциплінарна наукова конференція «Візуальність як домінанта сучасної культури», Київ, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 7–8.12.2017. Тема доповіді: Семантика мотиву посудини в орнаментиці українського іконостаса.
34. Ювілейна конференція присвячена 950-річчю першої писемної згадки про Єлецький монастир. Чернігів, Національний архітектурно-

історичний заповідник «Чернігів стародавній» 20.11.2010. Тема доповіді: Іконостас Яківського храму Чернігівського Єлецького монастиря.

35. Науковий круглий стіл «Художня спадщина України: проблеми збереження та інтерпретації». Київ, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 22.03.2016. Тема доповіді: Знак і лик. До проблеми символіки ктиторських гербів в програмі іконостасів XVII–XVIII ст.
36. Науковий круглий стіл «Історія пам'яткооронної справи в Україні: здобутки та втрати». Київ, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 15.03.2012. Тема доповіді: Нові атрибуції ікон березнянського іконостаса.
37. Науковий круглий стіл «Знищена культурна спадщина України: проблеми дослідження». Київ, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 16.03.2011. Тема доповіді: Втрачені барокові іконостаси XVII–XVIII ст. в архівних матеріалах Києва.
38. Відкрита лекція: Мистецтво і архітектура українського іконостасу. Національний університет «Львівська політехніка», Кафедра архітектури і реставрації. Львів, 26.06.2019.

Матеріали дослідження впроваджено в окремі теми лекційних курсів: «Іконографія» (І курс ОР «Бакалавр»), «Історія світового мистецтва» (І курс ОР «Бакалавр») кафедри графіки Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ «Київський політехнічний інститут ім. І. Сікорського», м. Київ