

## СИМВОЛІЧНА СТРУКТУРА ФЛОРАЛЬНОЇ ДЕКОРАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ІКОНОСТАСІВ

**Анотація.** Орнаментальна програма рослинного декору іконостасів була сукупністю закодованих в ній символів. Найчастіше флоральні мотиви мають декілька рівнів символічного значення, іноді прямо протилежного, які проявляються залежно від варіантів комбінування рослинних елементів і змісту образу, який обрамляється.

Огляд основних символічних значень мотивів, які входили до орнаменталії іконостасів, дозволив визначити загальне смислове поле їх тогочасної рослинної декорації, а також розглянути змістовну програму окремих композицій. Це виявило, що в її основі лежать тільки дві головні теми: христологічна і мариологічна. Для розпізнавання цих двох смислових потоків іконостас слід розглядати як єдину складну раму, вся орнаменталія якій підпорядкована одній провідній темі. Домінантний смисловий потік складається з окремих мотивів, об'єднаних між собою синтагматичними зв'язками. Своєю чергою, із зчеплення значень синтагматичних послідовностей конструюється зміст послання.

Програмний склад декору іконостасів XVII–XVIII ст. формувався з урахуванням символічного значення рослинної орнаментики, яка була інструментом дидактики. Складені за правилами риторики орнаментальні композиції утворювали синтаксичні поєднання, повідомляли певний символічний зміст. Цим пояснюється обмежене коло варіантів таких композицій, які переходили з пам'ятки до пам'ятки. Відповідно, сукупність різьбленого оздоблення іконостасів є текстом, який утворюється об'єднанням орнаментальних композицій між собою за допомогою синтагматичних зв'язків.

Реконструкція метатексту рослинного орнаменту іконостасів дозволила дешифрувати семантику декору і виявила, що він відображав ідеологічні доміанти релігійного світогляду українського суспільства XVII–XVIII ст.

**Ключові слова:** іконостас, орнамент, рослинні мотиви, композиція, риторика, текст, символіка, семантика.

**Анотація.** Орнаментальна програма рослинного декору іконостасів являлась сукупністю закодованих в ній символів. Чаще всего флоральні мотиви мають декілька рівнів символічного значення, іноді прямо протилежного, які проявляються в залежності від варіантів комбінування рослинних елементів і змісту образу, який обрамляється. Обзор основних символічних значень мотивів, которые входили в орнаментацию иконостасов, позволил определить общее смысловое поле растительной декорації в течение указанного

периода, а также рассмотреть содержательную программу отдельных композиций. Это выявило, что в ее основе лежат только две главные темы: христологическая и мариологическая. Для распознавания этих двух смысловых потоков иконостас следует рассматривать как единую сложную раму, вся орнаментация которой подчинена одной ведущей теме. Доминирующий смысловый поток состоит из отдельных мотивов, объединенных между собой синтагматическими связями. В свою очередь, из сцепления значений синтагматических последовательностей конструируется содержание послания.

Програмный состав декора иконостасов XVII–XVIII вв. формировался с учетом символического значения растительной орнаментики, которая выступала инструментом дидактики. Составленные по правилам риторики орнаментальные композиции образовывали синтаксические сочетания, сообщали определенный символический смысл. Этим объясняется ограниченный круг вариантов таких композиций, которые переходили из памятника в памятник.

Соответственно совокупность резного убранства иконостасов является текстом, который образуется объединением орнаментальных композиций между собой при помощи синтагматических связей.

Реконструкция метатекста растительного орнамента иконостасов позволила дешифровать семантику декора и обнаружила, что он отображал идеологические доминанты религиозного мировоззрения украинского общества XVII–XVIII вв.

**Ключевые слова:** иконостас, орнамент, растительные мотивы, композиция, риторика, текст, символика, семантика.

**Summary.** Ornamental program of floral decor of the iconostasis is a collection of encoded characters in it. Most often, floral motives have several levels of symbolic meaning, sometimes just the opposite, that appear depending on the combination of options vegetative elements and content of the image, which is framed. Overview of the main motifs of symbolic meanings that were in the ornamentation of iconostasis, to find similar semantic field of floral scenery during this period, and to consider a substantial program of individual compositions. It is found that it is based on only two main themes: the Christological and Mariological.

For the recognition of these two streams of meaning, the iconostasis should be viewed as a single complex frame, all ornamentation which is assigned to a leading topic. Dominant semantic stream consists of individual motifs, united by the syntagmatic relations. In turn of the coupling values syntagmatic sequences constructed content of the message.

*The software part of the decor iconostasis XVII–XVIII centuries. Formed with the symbolic meaning of floral ornamentation, which is an instrument of didactics. Compiled according to the rules of rhetoric ornamental compositions formed syntactic combinations reported some symbolic meaning. This explains the limited number of options such compositions, which passed from the iconostasis to iconostasis. Accordingly, a set of carved decoration of the iconostasis is the text of which is formed by combining the ornamen-*

Різьблене опорядження українських іконостасів XVII–XVIII ст. — виразна риса їх художнього образу, яка багато в чому визначає національну своєрідність. Більша частина цієї орнаменталії традиційно сприймається як суто декоративне оздоблення, що складається під дією стилістичних впливів. Проте не можна забувати, що в християнській свідомості іконостас є межею між світом видимим і світом невидимим і водночас вікном, крізь яке зі світу дольного ми можемо побачити світ горній [30, 61–62]. Він же об'єднує ці два світи у єдине ціле в образі, який є картиною християнського космосу [29, 326, 327]. Таке розуміння сенсу іконостаса зумовило формування його іконографічної програми, що осмислювалася як ілюстрація “шляхів домобудування Божого” [29, 322].

Відтак архітектурно-пластичну складову іконостаса, як невіддільну частину його образу, також слід розглядати в контексті спеціального богословського задуму. Тож заслуговує на пильну увагу питання про сенс пишного обрамлення іконічних образів, яким орнаментальне опорядження іконостасів стає у XVII–XVIII ст.

Це питання видається тим важливіше, якщо згадати, що давні ікони не потребували облямувань [15, 246; 9, 61]. Так само його не потребували ікони, з яких формувався високий іконостас XV–XVI ст., оскільки вони визначали його семантику як літургійного об'єкта: “...у середньовіччі важливим був самий образ кінця історії та завершення часів, розрахований на урочисте предстоання, а не його обрамлення, яке могло натякати на значення почуттів і особистого переживання” [26, 130]. Тож на архітектурну конструкцію іконостаса того часу покладається лише роль багатоярусної опори для ансамблю ікон. Однак за доби Ренесансу ікона починає сприйматися як міметичний образ [26, 53], якому потрібні засоби, щоб визначити межі між зовнішнім світом і світом живописного твору. Зображення набуває значення вікна, а його рама не тільки організує образ, а й надає йому семіотичної

*tal composition interconnected by syntagmatic relations. Reconstruction metatext of floral ornament of the iconostasis allowed to decrypt the semantics of the decor and found that it displays the ideological dominant religious worldview Ukrainian society XVII–XVIII centuries.*

**Key words:** iconostasis, ornament, floral motives, composition, rhetoric, text, symbols, semantics.

значущості [28, 261]. Відповідно роль рами в процесі показу образу зростає: вона спрямовує погляд на окреме зображення, встановлює з ним тривалий візуальний контакт і стає інструментом його пізнання. Саме ж облямування набуває самостійності як окремий художній текст, що перебуває у тих чи тих семантичних зв'язках із зображенням, яке обрамлюється.

Смислове значення ренесансної рами поширюється і на іконостас, де кожна ікона отримує власну оправу. В Україні трансформування іконостаса-опори на іконостас-раму відбувається під потужним впливом риторики, яку у XVI — першій половині XVII ст. в українському середовищі опановують за латинськими підручниками [12; 13]. Риторика, яку в Європі часів Ренесансу осмислювали як науку, що вивчає закономірності побудови художньо-виразної мови (тексту), визначає його структуру найпридатнішою для зрозумілого і аргументованого викладу думки [42, 546–548] — набуває цього часу для східнохристиянських країн значення універсального культурного дороговказу, що спричинив зміну культурної традиції і здобув відображення в галузі візуальної культури [26, 44].

Однак до сьогодні зміст іконостасної декоративної досліджений недостатньо. Розкриття значення окремих рослинних мотивів і їх груп, яке трапляється в літературі, описує смислову програму конкретної пам'ятки або лише її частини. Винятком є роботи Ю. Звездіної для російських іконостасів XVII — початку XVIII ст. [10, 11], в яких зроблено спробу прочитання і осмислення символіко-алегоричного змісту їх флорального декору. Вона ж зауважує, що декоративна російських іконостасів того часу виконувалася за зразками “флемського різьблення”, запозиченими з України [10, 651].

Оскільки орнаменталія українського іконостасу під цим кутом зору поки що не вивчалася, наявна лакуна не дозволяє не тільки наблизитися до розуміння такого явища, як семантична функція іконостаса-облямування, яким він стає у XVII–

XVIII ст., а навіть пояснити програмний склад іконостасної тогочасної орнаментики, її варіанти і особливості.

**Мета** цієї статті — конструювання метатексту флоральної декорації іконостасів XVII–XVIII ст.

Для цього необхідні:

- визначити репертуар і скласти словник семантично-релевантних рослинних елементів декорації українських іконостасів XVII–XVIII ст.;

- виявити способи формування конкретних текстів іконостасної декорації пам'яток XVII–XVIII ст. за допомогою типових синтаксичних поєднань складових флорального репертуару.

- простежити діахронічну класифікацію синтактики типових текстів орнаментики іконостасів XVII–XVIII ст.

- виявити зміни семантики флорального декору іконостасів XVII–XVIII ст.

**Виклад матеріалу.** Різьблений декор українських іконостасів XVII–XVIII ст. є однією з найвиразніших рис їх художнього образу. Їх орнаментальна програма, що формувалася переважно з рослинного декору, є сукупністю закодованих у ній символів. Значення флоральних мотивів на етапі формування програмного складу декору іконостасів XVII–XVIII ст. було зрозумілим не тільки вузькому колу замовників, а й, безперечно, тим, хто були адресатами “послання”. Можливості для прочитання символіки декору сучасниками закладено особливостями загальноєвропейської культури, зокрема розвинутим “емблематичним мисленням” [10, 659].

Зазвичай флоральні мотиви мають кілька рівнів символічного значення, іноді прямо протилежного, які проявляються залежно від варіантів комбінування рослинних елементів і змісту образу, що обрамлюється. Глумачення символіки більшості флоральних мотивів, що спостерігаються у християнському орнаментальному мистецтві, відображено у ветхозавітних і новозавітних текстах, творах святих отців і релігійно-філософській літературі. Сприйняття і розуміння сакрального зображення відбувалося через прочитання символіки його флорального оздоблення, яке розширювало й коментувало зміст образу.

Звертаючись до проблеми семантичної програми декору українських іконостасів, необхідно, передусім, зупинитися на символіці флоральних мотивів, що була поширена у християнському мис-

тецтві. Окреслення основних символічних значень рослин, які входили до орнаменталістики іконостасів, дозволить визначити загальне смислове поле рослинної декорації в його динаміці протягом означеного періоду, а також розглянути змістову програму окремих флоральних композицій, утворених як інструменти підсилення дидактичного і полемічного елементу орнаментальної програми іконостаса.

**Виноградна лоза.** Цей мотив на початок XVII ст., коли він з'являється в декорі українських іконостасів, мав розроблену протягом тисячоліть багатопланову і багатозарядну семантичну структуру, зміст якої прочитувався залежно від контексту. Не зупиняючись детально на дохристиянській символіці лози, вкажемо лише те, що вона — один з найдавніших символів родючості та воскресіння в малоазійських та античних культурах [32]. Ще за ветхозавітною традицією виноград розуміється як образ богообраного народу, введеного з Єгипту і насадженого на новій землі [160, 160], а лоза пов'язується з темою 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 протягом століть наполегливо культивувало релігійну енігматичність її значення. Початок цього процесу покладено в Євангелії від Матфія (Мф. 26:28-29). В Іоанна словами самого Христа визначається нове значення виноградної лози — вона стає символом християнського Бога: “Я є істинна Виноградна Лоза, а Отець Мій — Виноградар” (Ін. 15:1-2), “Я є Лоза, а ви гілки” (Ін. 15:5). Метафора істинності виноградної лози також трактується як істинність вчення Христа, і виноград є символом істини. Тому плоди винограду, які збирають як врожай чи видзьобують птахи, — символи божественного вчення [27, 173].

Символізація образу лози охоплювала не тільки мотив у цілому, а й окремі його частини, чим могла визначатися і специфіка його зображення. Поширеність у мистецтві здебільшого тридольної форми виноградного листка, що має чітко виражену трикутну форму, є символом Св. Трійці [27, 175], очевидно таку саму символіку мало й трикутне за формою гроно. Тракткування гроно у формі колоса злаку — створювало алюзію до євхаристичного хліба [33, 197]. Окрему увагу приділяли загалом значенню виноградного гроно, незалежно від його образного втілення. Іспанський єпископ Орієнтій

ще у IV ст. вважав символом Христа лише виноградні грона. Блаженний Ієронім подає значення грона як крові Христової та мучеників [27, 174]. Св. Августин метафорично уподібнював Христа виноградному грону, покладеному під прес: “Ісус є виноград Землі Обітованої, грона, покладене під чавильний прес”. Ці його слова започаткували розвиток іконографії Спасителя у виноградному точилі, де сік, що витікає з точила, є кров Христова, і є Гнів Господній [33, 131]. Таким чином, у художній культурі за століття стверджується символіка виноградного грона як живої плоті Христа [10, 658].

Інше значення образу винограду пов’язане з його фактичним використанням в обрядовості християнської церкви. Виноград є одним із символів Євхаристії, де сік (вино) ототожнюється з кров’ю Христовою, причастя якою обіцяє спасіння. Цей літургичний символ лози також прописаний у Євангеліях: “А взявши чашу, і подяку вчинивши, Він подав їм і сказав: Пийте з неї всі; Бо це кров Моя Нового Заповіту, що за багатьох проливається на відпущення гріхів!” (Мф. 26:27–28); “Хто Тіло Моє їсть і Кров Мою п’є, той житиме життям вічним, і Я воскресу його останнього дня” (Ін. 6:54).

Окрім розробленого топоса “спасіння”, виноград часто розуміється як символ самої церкви. Він уподібнює церкву земну Раю [16, 164]. Церква описується як плодоносна виноградна лоза, яку насадив і оберігає сам Бог: “и о входящи(х) в добрии виногра(д) въ ц(е)рк(о)въ” [6, 126].

Ще один аспект символіки виноградної лози пов’язаний з темою саду. Тут необхідно згадати, що в країнах римо-католицького впливу флоральна символіка знайшла ширше застосування, ніж у візантійському культурному ареалі, де вона була лише прямим відображенням біблійної образності [23, 527]. Однак, хоча для православного світу в цілому невластиве 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 небесну рослину райського саду: “раисаго сада, н(е)б(е)сн(а)го виногра(д) красныя леторасли” [24, 432]. Водночас у західноєвропейській культурі від доби Середньовіччя образ винограду пов’язується з темою саду. Метафоричне тлумачення Пісні Пісень, Книги пророка Ісаї та євангельської притчі про ділателів

винограду складається у топос “замкненого саду” — *hortus conclusus*. Його розуміли як образ Богородиці й водночас раю, що дозволяє об’єднувати ці два образи [17, 43]. Серед рослин цього саду неодмінно проростає і виноградна лоза. У спеціальних дослідженнях уже зазначалося, що в середньовічній та бароковій літературі та образотворчому мистецтві мотив саду є однією з найважливіших метафор з розмаїттям значень, де він має наперед визначену семантику “саду душі” або “вертограду духовного” [23, 536]. Під впливом західноєвропейського бароко таке значення саду поширюється і стверджується в українській дидактичній літературі XVII ст., для якої характерним стає вживання слів “виноград” і “сад (вертоград)” як синонімів [99, 185]. У текстах українських письменників неодноразово наголошується на значенні образу винограду — як символу душі. Осмислюючи виноград як метафору душі, Антоній Радивилівський убачає життєве покликання людини в тому, щоб “абысь осажал виноград свой — душу [мовлю] розными добродетілями украшал” [22, арк. 204, зв.].

У творах християнських письменників виноградна лоза також пов’язувалася з образом Богородиці: в каноні Божій матері св. Йосифа Пісеписця є слова “Радуйся... істинна лоза виноградна, що взросила зрілий грозд...” [14, 72]. Цей вислів, частково перекладований, є і у творах Петра Дамаскина “Ти істинна лоза, що взросила нам Плід життя” [7, 95]. Тож зображення лози могли наділяти і маріологічною символікою.

*Троянда і лілея.* Ці мотиви символізували любов до Бога, а сама їх назва була поширеними епітетами Богородиці [36, 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 розп’ятим Христом. Символом чистоти Діви Марії, а також Христа і його перемоги над смертю була біла лілея, яка, окрім того, означала світло, що з’являється з темряви і перемагає її, прощення і спокуту гріхів і воскресіння [10, 657].

*Соняшник.* Квітка соняшника в західноєвропейській традиції означала слідування за сонцем, Богом, була знаком Божественної присутності та Всевидючого ока [43, 285, 311]. У слов’янській культурі з прийняттям християнства відбувається переосмислення язичницької багатопелюсткової

розетки — солярного знака: її пов'язують із образом Христа і його словами “Аз єсмь світло світу”, знаменуючи ідею Фаворського світла [19, 10]. Зображення багатопелюсткової солярної розетки у подальшому контамінується з образом квітки соняшника.

*Гвоздика.* За квіткою гвоздики в низці християнських символів усталилося значення крові Христової, смерті і хресних страждань Спасителя [41, 30].

*Гранат.* Цей давній античний мотив родючості, достатку та воскресіння у християнському мистецтві залишився емблемою воскресіння і розширив свою символіку, позначаючи страждання Господа та мучеників [10, 656]. Зерна граната, з'єднані під твердою оболонкою, символізували єднання віруючих 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 [4, 606].

*Шišки (ніні, соснові та ін.).* Ще один античний образ родючості, який також символізував потойбічний світ, надію на продовження життя і щастя у вічності [5, 442–443].

*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 подолавши прикросі, а також солодкості Бога і плодів Духа Святого [38, 63, 64; 39, 216].

*Яблуко (персик, апельсин).* Це традиційний плід Дерева Пізнання, який є символом гріхопадіння і водночас вказує на Христа як Спасителя людства.

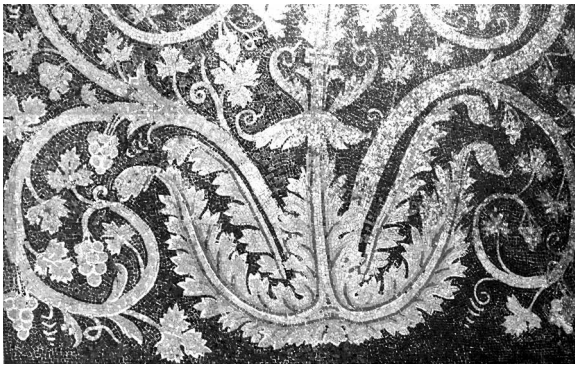
Завершуючи огляд символіки мотивів, необхідно сказати кілька слів про *акант*. Незважаючи на те, що цей мотив незмінно наявний серед рослинної орнаментики іконостасів XVII–XVIII ст., його змістовна сторона залишається нез'ясованою. Античне мистецтво, яке впровадило й активно використовувало акантову орнаментуку, не пов'язувало із цим мотивом спеціального символічного значення. У країнах візантійського культурного ареалу, де акант також був достатньо поширеним, він тривалий час залишався семантично нейтральним декором. Лише в західноєвропейському середньовічному мистецтві глибоко вирізані лиски аканту починають ототожнювати з подібним 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 [3, 98–100].

Можливості для декодування орнаментальної програми іконостасів і визначення її доміантної теми закладено не так у самій сукупності представлених мотивів, а насамперед у способі їх компонування. Якщо розглянути рослинну орнаментуку іконостасів XVII–XVIII ст., вражає не тільки розмаїття мотивів, а й способи їх поєднання, завдяки чому створювалися фантастичні композиції. Тут ідеться не про такий орнаментальний мотив, як гірлянда, самий принцип утворення якого передбачає поєднання з різноманітних компонентів. Шляхом контамінації, з'єднання в єдину структуру кількох елементів від різних рослин, створювалися абсолютно нові рослинні орнаментальні форми, які ставали традиційними й поширювалися в наступних пам'ятках. Немає сумнівів, що такий підхід застосовувався не з метою створення ефектних художніх образів, а був спрямований на формування у такий спосіб певного символічного послання. Одним із підтверджень цього є те, що уявна довільність у комбінуванні мотивів могла б спричинити незліченні варіанти орнаментальних композицій, утім спостерігаємо їх обмежене коло, яке здебільшого переходить з іконостаса в іконостас. Причина цього — в структуризації орнаментики за правилами риторики для чіткого формулювання символічного послання, закодованого в декорі.

Під час складання орнаментальних композицій із спеціальним смислом, вірогідно, особливе значення мали такі прийоми риторичного вчення, як зміст (*inventio*), стилізація (*elocution*), додавання (*adjectio*), утинання (*detractio*) і перетворення (*transmutation*). Застосування цих категорій може пояснити розроблення завдяки стилізації численних форм однієї рослини, створення завдяки перетворенню чи утинанню неприродних варіантів їх образу, поєднання у будь-яких комбінаціях рослинних мотивів шляхом додавання і отримання бажаного змісту орнаментальних композицій.

Розглянемо основні варіанти компонування флоральних мотивів у іконостасах XVII–XVIII ст., які можна пов'язати з наведеними тут риторичними прийомами, і символіко-алегоричний підтекст



Іл. 1. Фрагмент мозаїчної декорації.  
Мавзолей Галли Плацидії в Равенні. V ст.

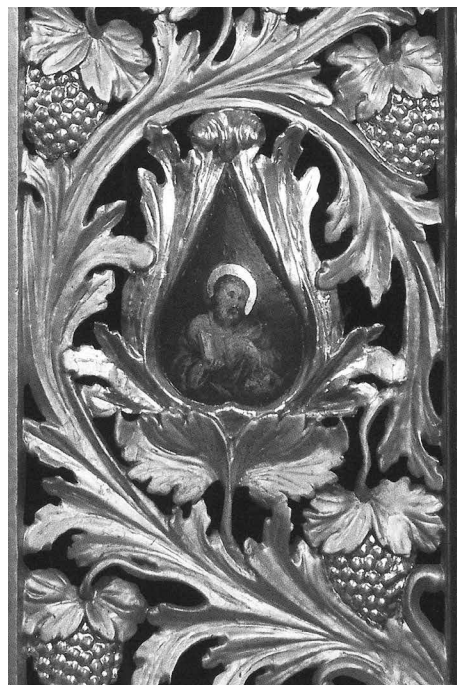
орнаментальних композицій, що виникає завдяки цьому. Розпочнемо з перетворення (transmutation), яке передбачає розкладання рослинних мотивів на складові елементи, після чого відбувається об'єднання окремих їх частин і утворення нових рослинних форм.

*Виноград і акант.* Поєднання цих мотивів у одну композицію має приклади в орнаментальному мистецтві ще з ранньохристиянського часу, що можна спостерігати, наприклад, на мозаїках мавзолею Галли Плацидії в Равенні, де з акантового куша

виростають виноградні лози (іл. 1). В орнаментиці українських іконостасів тривалий час ці два мотиви існували паралельно. Поодинокі приклади їх поєднання у єдине ціле відомі з другої половини XVII ст., наприклад, грона серед акантового листа на царських вратах іконостаса 1663 р. Микільського Військового собору в Києві або на вратах іконостаса 1690 р. церкви Різдва Богородиці з с. Дворічний Кут на Харківщині (іл. 2). Однак у першій половині XVIII ст. подібних прикладів уже багато. Характерно, що в таких композиціях обидві рослини поєднані не додаванням їх частин одна до одної, а злиттям на рівні самої структури: акант часто має пластично вигнутий пагін на зразок лози, водночас серед примхливо трактованого листа місцями введено виноградні грона (іл. 3). 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, бо вона віддзеркалює не себе, а символ. Лоза, таким чином, є так званим “неподібним” образом, відповідно до вчення візантійських мислителів про образи, який не “відображує”, а “позначає” істину [2, 161]. Тож її зображення не



Іл. 2. Фрагмент різьблення царських врат  
іконостаса 1690 р. Церква Різдва Богородиці,  
с. Дворічний Кут (Харківщина)



Іл. 3. Фрагмент різьблення царських врат  
кінця XVII — початку XVIII ст.,  
с. Великі Мости (Львівщина)

є чимось, що справді відтворює реальність, через неї маємо зрозуміти щось у реальності. Розуміння лози як “неподібного” образу давало можливість роз’єднати її на складові елементи і зображувати лише окремі з них, що не зменшувало змістовне наповнення мотиву.

Що стосується аканта, то як уже зазначалося вище, тривалий час після свого виникнення в античному мистецтві він не мав спеціального символічного значення і лише у період готики набув страсної символіки і став образом страстей і безсмертя. Утім, немає підстав вважати, що такий поширений орнаментальний мотив, як акант, в кожному випадку наділявся особливим символічним значенням. Наявність змісту можна припустити в акантових обрамленнях сакральних образів, особливо страсної тематики, і водночас цілком виключити, якщо йдеться про акантову орнаментику в класичному ордері або його похідних. 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 [26, 70] залишає можливість для символічної інтерпретації аканта в дусі середньовічного містицизму.

Зважаючи на те, що немає безпосередніх свідчень наділення акантової орнаментики в українському мистецтві XVII–XVIII ст. особливим символічним значенням, будемо вважати акант семантично нейтральним мотивом, який, можливо, втілював узагальнений образ рослини. Дотримуючись такої думки, неможливо водночас забувати, що акант для України залишався рослиною екзотичної флори, він століттями зазнавав стилізації і це навіть без додаткового змісту надавало йому певних фантастичних “райських” конотацій.

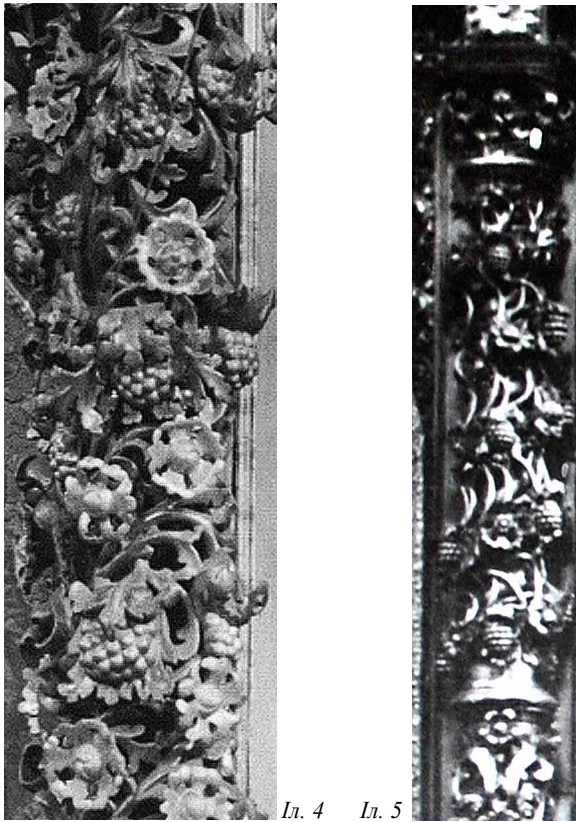
Поєднання аканта з виноградною лозою створювало рослинну форму, в якій став нероздільним образ рослини невідомої “райської” землі із рослиною, що беззаперечно визначалася райською, — виноградом. Тож, навіть залишаючи осторонь версію про обізнаність українського суспільства XVII–XVIII ст. із середньовічною 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 вміщують символ воскресіння і вічного жит-

тя. У більш узагальненому сенсі можна розглядати її як образ “райських кущів”. Якщо прийняти таке символічне трактування утвореної композиційної формули, це може стати одним із пояснень, чому після скорочення, а часто і повного зникнення образу лози з іконостасів доби зрілого Бароко, її замінив саме акант, що перебрав на себе всю символіку “райської” рослини.

Підтвердження припустимості такої інтерпретації групи акант+виноград спостерігаємо на царських вратах, які традиційно також називали “райськими вратами” [8, 16]. Чимало їх збереглося на Західній Україні, зокрема врата кінця XVII — першої половини XVIII ст. з Благовіщенської церкви с. Великі Мости, врата початку XVIII ст. із церкви Параскеви в с. Крехів, врата першої половини XVIII ст. із с. Перемисловичі на Львівщині (зберігаються у музеї-заповіднику “Олеський замок” ЛГМ).

*Акант+виноград+троянда+лілея.* Орнаментальні композиції з поєднання цих мотивів зосереджені на царських воротах і в намісному ярусі іконостаса і з’являються там у першій половині XVIII ст. Згідно з правилами риторики, при формуванні таких композицій використовувався прийом утинання (detraction): добиралися лише ті частини рослин, що були необхідні для складання символічного тексту. Тому такі другорядні з погляду символіки елементи квітів, як стебла і листя, взагалі ніколи не зображувалися в іконостасному різьбленні. Не обов’язковими стають і пагони лози: наприклад, у центральному іконостасі Вознесенської церкви в Березні на Чернігівщині першої половини XVIII ст., колони, царські ворота і їх портал були оздоблені акантовим листям, трояндами, лілеями й виноградними гронами, тоді як лози та виноградне листя відсутні (*іл. 4*). Застосування прийому утинання дозволило створити композицію, в якій виноградні грона вже не сприймаються євхаристичним і страчним символом, а в сукупності із квітами та травами, найімовірніше, є частиною рослинного розмаїття, властивого вертограду. Той самий ефект виникав навіть у разі збереження пагонів лози, оскільки вони щільно прикрашалися квітами і листям аканта — оздоблення намісного ярусу іконостаса Успенського собору Києво-Печерської лаври, Миколаївського собору в Ніжині.

*Виноград+троянда (+звоздика).* Така комбінація мотивів будувалася на обов’язковому збережен-



Лл. 4 Лл. 5

Лл. 4. Різьблений декор колони іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква в м. Березна (Чернігівщина)

Лл. 5. Різьблений декор колони центрального іконостаса 1729 р. Успенський собор Києво-Печерської лаври

ні пагонів лози як провідного структурного елемента композиції й водночас поєднання їх із гронами, квітами троянди та іноді лілеї. Сюди ж в окремих випадках могли додаватися листя аканта, однак їх кількість була настільки незначна, а роль другорядна, що з позиції осмислення символіки такої композиції можемо його ігнорувати. Водночас відсутність аканта зовсім по-іншому розставляла акценти в значенні цих згрупованих мотивів. Наприклад, колони намісного ярусу іконостаса Преображенської церкви в Великих Сорочинцях, об'єм яких сформовано з майже позбавлених листя пагонів лози, обсіпаних трояндами, гвоздиками і великими гронами — набувають підкреслено драматичного образу. На тлі пишного листяного декору навколишнього оздоблення, відсутність листя на колонах привертає до них погляд і змушує виокремлювати із загальної декорації. Такі самі колони мав іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври (лл. 5). Сміслові значення такої композиції з очевидністю несе ідею лози як хресного дерев, а троянд і гвоздик



Лл. 6. Фрагмент різьбленого декору іконостаса 1732 р. Преображенська церква в с. Великі Сорочинці (Полтавщина)

як пролітої Христом крові, що в цілому складається в тему спокутної жертви. Такі композиції наявні на стовпчику царських воріт: ворота з Мотронинського монастиря, Михайлівської церкви в Очеретні, із церкви с. Перегримка в Польщі та ін.

*Акант+троянда (+лілея).* Така композиція спостерігається в декорі іконостасів від початку XVIII ст. Можна говорити, що для зрілого Бароко — це найпоширеніша група мотивів для оздоблення горішніх ярусів іконостасів (лл. 6). У багатьох пам'ятках із цих елементів утворено оздоблення усього тла іконостасів: листя аканта щільно покривало їх площини і перетворювало на суцільну флоральну завісу, по якій розсипано численні троянди, часто підкреслені кольором — срібні на тлі золота аканта. У сукупності ці мотиви створювали образ пишного і водночас фантастичного цвітіння. Квітку троянди й лілеї у такому контексті слід розуміти як емблеми Богородиці, отож тут цілком можна говорити про наголошення на ідеї вертограду. Вірогідно, саме осмислення флоральної декорації як образу райського саду спонукало в окремих випадках піти далі й доповнювати додатковими акцентами, що посилювали цей ефект. Найбільш показовим прикладом є колони намісного ярусу іконостаса Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря (лл. 7). Тут традиційну для іконостасів капітель з кількох ярусів короткого із загнутими кінчиками акантового листя замінили на густолистий розлогий жмут, який створює алюзію до пальмової крони. У цілому ж такий ряд колон недвозначно нагадував "екзотичний сад" з пальмових дерев.

*Акант+шишки.* Об'єднання цих мотивів в 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





Іл. 7. Фрагмент іконостаса 1718 р.  
 Михайлівський собор  
 Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві

наприклад, на неї натрапляємо в іконостасі церкви Всіх Святих Києво-Печерської лаври (іл. 8). Шишки уведені в плетиво аканта на царських вратах Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (іл. 9).

*Акант+соняшник.* Велика, здебільшого фронтально зображена квітка соняшника в обрамленні акантового листа у XVIII ст. часто вміщувалася над царськими воротами (або на них самих) та над дияконськими дверима. Наприклад, таку композицію розміщено над царськими воротами 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 введення її на царських воротах існує багато, згадаємо тут ворота першої половини XVIII ст. із церкви с. Вербів на Тернопільщині (іл. 10). Іноді така композиція входила до оздоблення намісного ярусу (іконостас початку XVIII ст. Троїцької церкви у Жовкві) або празникового ярусу (іконостас церкви Всіх Святих Києво-Печерської лаври). Водночас в 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



Іл. 8. Фрагмент різьбленого декору іконостаса першої половини XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври



Іл. 9. Фрагмент різьбленого декору царських врат 1735 р. Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври



Іл. 10. Фрагмент різьбленого декору царських врат першої половини XVIII ст., с. Вербів (Тернопільщина)

вівтаря, безперечно, продиктоване смисловим навантаженням, яким наділявся соняшник.

Позначаючи межу між місцем буття Бога — вівтарем і наосом — його творінням, іконостас також поєднував ці два світи через влаштовані в ньому дверні прорізи. Це зумовлювало дуалістичну символіку входу, який виступав як шлях до святого престолу і водночас як перешкода у вигляді дверей, що нагадувала про недоступність Царства Небесного [34, 559]. Символічне значення вівтарних дверей здобуло наочне відображення і в флоральній орнаменталі іконостаса навколо них. Введення квітки соняшника над проходами недвозначно вказувало на шлях спасіння через Христа і водночас її вміщення серед акантового листя свідчило про присутність Бога в усіх його творіннях.

З 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 komponуються з акантового листя, серед якого виноградні грона, яблука, стилізовані шишки пінії, невеликі плоди, схожі формою на інжир. Можна натрапити також на волоський горіх, лимон, спостерігаємо невеликі округлі плоди, які в пластичному виконанні точно визначити неможливо. Водночас центр гірлянди часто особливо виділяється вміщенням виноградного грона в розетці акантово-



Іл. 11. Фрагмент різьбленого декору від невідомого іконостаса першої половини XVIII ст. з Успенського собору Києво-Печерської лаври

го листя (іл. 11) чи квітки — це може бути троянда, лілея або соняшник. Акцентування на такій квітці, як соняшник, у центрі гірлянди (іл. 12) нагадує про її христологічну символіку, що свідчить про волю Божу і уславлення Бога у його творіннях. Уведення троянди чи лілеї в центрі композиції не дає такої однозначної інтерпретації. Розетки з лілеєю в центрі в оздобленні високого цоколя іконостасних колон могли позначати Воскресіння Христове (іл. 13). На такій інтерпретації лілеї наголошував Антоній Ра-



Іл. 12. Фрагмент різьбленого декору царських врат XVIII ст. Миколаївська церква, с. Городище (Чернігівщина)



Іл. 13. Різьблений декор колони іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква в м. Березна (Чернігівщина)

дивилівський: "...яко Лелея з земле виходить беляя, червоная, такъ Х(ристо)с Спаситель з Гробу вышол Белым и Червоннымъ" [21, 18].

Троянда як центральна квітка гірлянди чи розетки в оточенні винограду, смокв, пінієвих шишок, граната та інших плодів "райського саду" — набуває очевидного маріологічного змісту й у ширшому розумінні ілюструє ідею декорації іконостаса як образу квітучого і родючого небесного вертограду (ил. 14).

Гірлянди без композиційного центру не мають спеціального наголошення на основній їх символічній ідеї. Складаються вони здебільшого з чергування певної групи мотивів, наприклад виноградного грона серед троянд і соняшників (ил. 15) або винограду, аканта, смокв та інших екзотичних плодів (ил. 16). Такий склад гірлянд також схиляє 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. з церкви Різдва Христового в Києві (ил. 17). Тут з центра гірлянди звисає зміїний хвіст, і його об'ємне трактування та відповідний колір не залишають варіантів для двозначної інтерпретації: це є натяком на змія-спокусника. Відповідно, гірлянда — образ раю до гріхопадіння. До того ж сама гірлянда наповнена плодами Едемського саду: тут переважають плоди смокв, є виноградне грона, а також введено дві п'ятипелюсткові квітки, які ми трактуємо як зображення троянди. На те, що ця гірлянда наділялася іконописцем особливим змістом, вказує парна їй гірлянда на тій самій іконі, яка має подібну композицію, тотожний набір фруктів, однак тут відсутній зміїний хвіст, але введено квітку лілеї, що, найімовірніше в цьому контексті, є символом Христа — "Азь есмь Цветь по(л)ный и кринь удольный" [21, 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 їх значень,



Ил. 14. Фрагмент різьбленого декору іконостаса 1735 р. Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври



Ил. 15



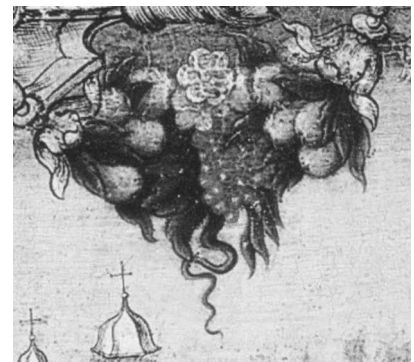
Ил. 16

Ил. 15. Фрагмент різьбленого декору іконостаса 1740-вих років. Миколаївська церква в Бучачі

Ил. 16. Фрагмент різьбленого декору іконостаса 1732 р. Преображенська церква в с. Великі Сорочинці (Полтавщина)

який можна було б сприймати як надмірно різноплановий, якби не розуміння, що в його основі — тільки дві головні теми: христологічна й маріологічна. 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 представлено в Біблії, в якій спасіння і сам Спаситель відображалися в образі рослини [31, 126–137]. Рослинна символіка спасіння у переломленому вигляді була запозичена також християнством від іудаїзму [37, 117].

Рослинні мотиви, пов'язані з маріологічною символікою, насамперед співвідносяться з образом вертограду, який у західноєвропейському мистецтві



Ил. 17 Фрагмент ікони 1730 р. "Успіння Богородиці" із церкви Різдва Христового в Києві

сам є символом Богородиці [40, 45]. Іконографія “*Hortus conclusus*” (з лат. — замкнений сад) активно 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 [10, 656].

Розпізнавання цих двох смислових потоків на рівні емблематичної інтерпретації чи виокремлення домінантної теми становить значні труднощі, оскільки майже всі значення рослинних образів амбівалентні. Тобто, залежно від контексту, рослини можуть бути втіленням і символів Христа, і символів Богородиці. На перший погляд видається, що найбільш вірогідне тлумачення семантики рослинного декору іконостаса можна отримати через осмислення сюжету ікон, які ним обрамлені. Відповідно, сумарне символічне значення обрамлення дало б загальний зміст флоральної декорації іконостаса. Однак не можна забувати, що зміст зображення та символіка його декоративних елементів в обрамленні не завжди й не в усьому збігаються [10, 652]. Таке твердження особливо має підставу для ікон, які в іконографічній програмі іконостаса належать до зображень нарративних циклів, а також сюжетів і образів святих, вміщення яких в іконостасі не було обумовлено каноном. Це свідчить про те, що іконостас не можна розглядати як сукупність рам, наділених різними смислами (відповідно до кожного зображення) та об'єднаними в одну конструкцію. Він є єдиною складною рамою, уся орнаментация якої підпорядкована єдиній провідній темі: христологічній чи маріологічній. 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 виключав маргіналії, тобто до обрамлення певних ікон вводилися флоральні елементи, які були коментарем, уточнювали і розширювали зміст об'ємування для таких образів. Водночас така конкретизація контексту обрамлення не впливала на загальний зміст іконостасної орнаментации.

На підтвердження цієї думки розглянемо зміни, які відбулися в семантиці іконостасного декору від початку XVII ст. і до 80-х років XVIII ст., спираючись на визначений вище словник орнаментальних

мотивів і їх синтаксичні зв'язки. У цих хронологічних межах можна умовно виокремити три періоди, в які фіксується інший програмний склад рослинної декорації. Перший з них охоплює першу половину XVII ст., другий — з 60-х років XVII ст. до середини XVIII ст., третій — 50–80-ті роки XVIII ст. Тож для кожного періоду оберемо найбільш знаковий, на наш погляд, іконостас, щоб здійснити первинну діахронічну класифікацію семантики декору.

Почнемо з іконостаса П'ятницької церкви у Львові 1610-х років, який є найдавнішим, повністю збереженою до тепер пам'яткою. Головними темами рослинного різьблення цього іконостаса є виноградна лоза та акантове листя. Ці два мотиви ніде не об'єднуються в одну композицію. Лозою заповнені більшість поверхонь, найбільше її сконцентровано в нижніх ярусах: на обрамленнях ікон і антаблементі в намісному ярусі, на ступках царських врат, на стовпчиках між іконами в празничковому, апостольському та страстному ярусах. Акант навпаки, частіше трапляється у горішніх ярусах: з нього складено розетки, що прикрашають поверхні в кутах обрамлень ікон, відповідно до античних принципів декорації ним прикрашені карнизи й консолі, великі поодинокі листки використано як опертя підставка для ікон пристоячих. Окрім названих двох мотивів, у п'ятницькому іконостасі уведено невеликі композиції з в'язок фруктів, скомпонованих з інжиру та виноградного грона: вони прикрашають консолі між апостольськими іконами. Характер розподілу зазначених флоральних мотивів дає підставу для припущення, що основне змістовне навантаження належить зображенню виноградної лози: вона не тільки кількісно домінує в орнаментиці, а й розміщена на найбільш важливих ділянках іконостаса, зокрема на царських вратах. Водночас композиції з фруктів через малий розмір і уміщення на значній висоті можуть визначатися як допоміжні смислові акценти. Щодо аканта, то найбільш вірогідно, що він у цьому іконостасі не має іншого значення, окрім 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 та через неї — з темою спасіння, істинності вчення і самим Спасителем. Тобто з тими значеннями цього мотиву, про які говориться 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. Крім того, не можна не помітити, що лозою в іконостасі оповито новозавітні сюжети й персонажі, а також образи святих, що пізніше постраждали за християнську віру, тоді 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 служіння літургії — щільно вкрито різьбленими виноградними лозами, що також змушує убачати в цьому алюзію до євхаристичної теми. Композиції з виноградного грона та інжиру, розміщені між апостолами, спонукають інтерпретувати їх як символ солодкості плодів божественного вчення, донести яке були покликані учні Христа, що також цілком співвідноситься з темою спасіння.

Орнаментика інших іконостасів цього періоду, хоча й різниться в окремих деталях, 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 Великих Сорочинців, споруджений на початку 1730-х років, 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 прикрашено квітково-плодовими композиціями з виноградних грон, інжиру, шишок, троянд в оточенні акантового листя. У намісному ярусі колони сформовано з лоз, виноградних грон, квітів гвоздики і троянди. Обрамлення намісних ікон має три різні репертуари мотивів. В одному випадку — це листя аканта, виноградні

грона, квіти троянди (образи Спаси і 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 замість колон ікони переважають вертикальні гірлянди з чергуванням виноградних грон, аканта, плодів інжиру, шишок, квітів тюльпана. Празниковий ярус заповнений акантовим листям, серед якого розсипано троянди, лілеї і виноградні грона. На консолях в центральній частині ярусу вміщено гірлянди з винограду, інжиру, шишок, аканта і троянд.

В апостольському ярусі центральна ікона “Спас на престолі” і пара ікон апостолів обабіч неї обрамлені акантом, виноградними гронами, трояндами, плодами інжиру, квітами і голівками маку. Інші чотири ікони апостолів оповиті лише акантовим листям. Площини між іконами також щільно заповнені акантом, серед якого подекуди можна побачити композиції з троянд і виноградних грон або просто окремі квіти троянди. В апостольському ярусі бічних приділів уведено той самий набір мотивів, що і навколо описаної вище ікони “Спас на престолі”. Окрім цього, в північному приділі між іконами вміщено гірлянди з виноградних грон, аканта, плодів інжиру, шишок, квітів тюльпана.

Пророчий ярус менш щедро прикрашений квітково-плодовими мотивами: тут домінує акантова орнаментика, лише в окремих місцях введено троянди, лілеї і шишки. Прикметно, що виноградні грона у пророчому ярусі відсутні, однак вони знову з'являються у квітково-плодових розетках, якими оздоблено стовпчики, на яких розміщені ікони пристоячих Богородиці та Іоанна Богослова. Саме ж Розп'яття обрамлено в акантове листя, серед якого звисають виноградні грона.

Дослідники вже неодноразово зазначали, що флоральна декорація сорочинського іконостаса відбиває ідею райського саду [18]. Розгляд оздоблення з позиції синтаксичного сполучення мотивів також у цілому дає опис образу саду: акант+виноградне грона+інжир+шишка+троянда, акант+виноградне грона+троянда+лілея, акант+виноградне грона+мак — ці групи недвозначно вказують на ідею пишно квітучого і плодоносного саду, а об'єднаним елементом між ними є мотив аканта. Лише сполучення виноградна лоза і

грона+троянда+гвоздика має виразний страсний сенс. Однак таку композицію уведено локально — на колонах обабіч намісних образів Спасителя і Богородиці з немовлям і більше вона ніде в іконостасі не трапляється. Тому ця група мотивів має розглядатися лише як спеціальний коментар до конкретних образів і не може справляти визначальний вплив на загальний зміст іконостасного декору.

Тема саду, з очевидністю втілена в орнаментіці сорочинського іконостаса, своєю чергою має співвідноситися з ідеєю поклоніння Богородиці, оскільки, як сказано вище, рослини у вертограді пов'язані з маріологічною символікою. У церковній поезії й сама Богородиця уподібнюється до райського саду: “Таємний Ти, Богородице, рай, що нерукотворно виростив Христа” (ірмос 9-ї пісні канона на Воздвиження Хреста св. Косми Маюмського). Тож можна говорити, що в орнаментіці іконостасів другого періоду сотеріологічне значення флоральних мотивів відступає на другий план, а його місце посідає маріологічна інтерпретація рослинної орнаментіки.

Семантику декору іконостасів третього періоду розглянемо на прикладі іконостаса Софійського собору в Києві 1754 р. І хоча ця пам'ятка збереглась фрагментарно, її нижні яруси багато оздоблені рослинною орнаментікою, 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 і його замінює зображення троянд [35, 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 різалися окремо, а потім приєднувалися на тиблях до іконостаса. Частково дають уявлення про втрачені фрагменти декору світлини початку ХХ ст. З урахуванням цих джерел можна сказати, що гірлянди на тумбах під колонами компонувалися з троянд, плодів інжиру, листя аканта і великої квітки соняшника або з троянд, лілей, інжиру та аканта. Арку царських врат прикрашено гірляндою з букетів троянд та інжиру в листовій розетці. На колонах серед нерослинних мотивів спостерігаємо великі листки аканта та букети з троянд і лілей. Примхливо вигнуті довгі акантові листки також оздоблюють медальйони

над намісними іконами. З чергування акантового листя і квітково-плодових букетів сформовано декор антаблементу. Склад букетів варіюється: до незмінної основи — плоди інжиру в листовій розетці — уводиться інша центральна квітка: троянда, лілея або квітка, яку ми інтерпретуємо як зображення нарциса.

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

По-перше, ці флоральні мотиви здебільшого зібрано в гірлянди або розетки і лише акант подекуди подано самостійно.

По-друге, окрім рослинних мотивів, в оздобленні іконостаса введено значну кількість різноманітних нерослинних елементів, якими декоровані колони, обрамлення ікон та інші поверхні. Це не дозволяє вбачати в орнаментіці іконостаса образ саду. Радше тут можна знайти аналогію до пишних гірлянд, які трапляються на гравюрах тез і панегіриків у ХVІІІ ст. Вірогідно, як і там, букети й гірлянди в софійському іконостасі мають втілювати ідею уславлення, а склад гірлянд, зокрема переважання троянд, схиляє до думки, що тут домінує ідея уславлення Богородиці.

Спіраючись на визначення метатексту як “комунікативного “дейксису”, що вказує на тему повідомлення, організацію тексту, його структурність і зв'язність” [22, 90], можемо порівняти наведені вище приклади оздоблення іконостасів і виокремити елементи, які слід, на наш погляд, 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 є:

- у перший період — виноградна лоза, виноградна грона та інжир;
- у другий період — акант, троянда, виноградна грона;
- у третій період — троянда, інжир, лілея.

Водночас наведені метатексти є такими частинами тексту, що мають самостійне зв'язне значення, тобто являють собою семантично автономний текст. Якщо звернутися до питання співвіднесення метатексту до семантичної й композиційно-

синтаксичної структури тексту, то можна визначити, що для іконостасів першого періоду виноградна лоза з її сотеріологічним значенням є тим “обрамленням”, через яке слід інтерпретувати смисл інших флоральних мотивів, введених до декору. Щодо значення метатексту у формуванні синтаксичної структури іконостасної орнаментики, то виноградна лоза, яка або сама є орнаментальним мотивом, або входить до складу композицій як метаелемент (виноградні грона), — виконує функцію провідного структурного елемента, забезпечуючи зв’язність повідомлення.

У тому самому руслі слід розглядати співвіднесення аканта і троянди до орнаментики іконостасів відповідно другого і третього періодів. Висловлюючи прямо чи опосередковано ідею поклоніння Богородиці, ці метатексти вказують, що саме через маріологічну символіку слід сприймати різного роду коментарі, які утворюються поєднаннями значень рослинних мотивів. Використання аканта і троянди майже в кожній флоральній композиції створює своєрідний “каркас”, у який вплетено інші мотиви — тобто і тут метатекст, виконуючи текстотвірну функцію, вказує на цілісність синтаксичної структури усєї повноти оздоблення іконостаса.

**Висновки.** Програмний склад декору іконостасів XVII–XVIII ст. формувався з урахуванням символічного значення флоральної орнаментики, яка була інструментом дидактики. Це робить малоймовірною можливість довільного добору рослинних форм за естетичним принципом. 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 допомогою синтагматичних зв’язків. Реконструкція метатекстів уможливила дешифрування семантики рослинної орнаментики і виявила, що флоральний декор іконостасів відображав ідеологічні доміанти релігійного світогляду українського суспільства XVII–XVIII ст. Тому зміна метатексту, яка хронологічно збігається із зміною мистецьких стилів, вказує не на безпосередню залежність між цими фактами, а на те, що духовні потреби доби синхронно спричинили перехід до нових художніх концепцій і трансформацію релігійної думки.

#### Література:

1. *Барт Р.* От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. — М.: Прогресс, 1989. — С. 413–423.
2. *Бычков В. В.* Образ как категория византийской эстетики / В. В. Бычков // Византийский временник. — Т. 34. — М.: Наука, 1973. — С. 151–168.
3. *Власов В. Г.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т.: Т. 1 / В. Г. Власов. — СПб.: ЛИТА, 2000. — 864 с. — ISBN 5-93363-003-9.
4. *Власов В. Г.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т.: Т. 2 / В. Г. Власов. — СПб.: ЛИТА, 2001. — 848 с. — ISBN 5-93363-004-7.
5. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т. 7 / В. Г. Власов. — СПб.: Азбука-классика, — 2007. — 910 с. — ISBN 5-352-01119-4.
6. *Григория Богослова* 16 слов с толкованиями Никиты Ираклийского, XIV в. Цит. за виданням: Словарь древнерусского языка XI–XIV веков: в 10 т. — Т. 1. А — Възаконатиса / Акад. наук СССР, Ин-т рус. языка; гл. ред. Р. И. Аванесов. — М.: Русский язык, 1988. — 526 с.
7. *Дамаскин Петр*, священномученик. Творения. В 2-х кн. Пер. с греч. — К.: Тип. Киево-Печ. Успен. Лавры, 1905. — 342 с.
8. *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI — XVIII ст. / М. Драган. — К.: Наукова думка, 1970. — 203 с.
9. *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения (Условность древнего искусства) / Л. Ф. Жегин. — М.: Искусство, 1970. — 124 с.
10. *Звездина Ю. Н.* Растительный декор поздних иконостасов / Ю. Звездина // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 651–669.
11. *Звездина Ю. Н.* Растительная символика в памятниках духовной культуры позднего времени: возможности интерпретации / Ю. Звездина // Чтения памяти И. П. Болотцевой. — Вып. 7. — Ярославль, 2003, — С. 21–37.
12. *Ісаєвич Я. Д.* Братства та їхні школи. Шкільництво уніатів / Я. Д. Ісаєвич // Історія української культури. — К.: Наукова думка, 2001. — Т. 2 (Українська культура XIII — першої половини XVII століть). — С. 549–563.
13. *Ісаєвич Я. Д.* Києво-Могилянський колегіум / Я. Д. Ісаєвич // Історія української культури. — К.: Наукова думка, 2001. — Т. 2. (Українська культура XIII — першої половини XVII століть). — С. 564–574.
14. *Канон* Божией матери св. Иосифа Песнописца. Песнь 7, тропарь 1 // Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. — Кн. 3. — СПб.: Синодальная типография, 1856. — 132 с.
15. *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Новгорода / В. Н. Лазарев // История русского искусства. В 13 т. Т. 2. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — С. 72–283.

16. *Лифшиц Л. И.* К вопросу о реконструкции программ храмовых росписей Владимиро-Суздальской Руси XII в. / Л. И. Лифшиц // Дмитриевский собор во Владимире: к 800-летию создания / РАН, Гос. ин-т искусствоведения Министерства РФ. — М.: Модус графити, 1997. — С 156–174.
17. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей / Д. С. Лихачев. — Л.: Наука, 1982. — 341 с.
18. *Миляева Л. С.* Спасо-Преображенская церковь села Великие Сорочинцы Полтавской области: Эпюд из цикла “Украинское барокко”. — Београд: б. изд., 1991. — 84 с.
19. *Миляева Л. С.* Церква Спасо-Преображення і поетика українського бароко / Л. С. Миляева // Сорочинський іконостас: іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргород. р-ну Полтав. обл.: [альбом]. — К.: Родовід, 2010. — С. 9–19.
20. *Радивилівський Антоній.* Венец Христов / Антоній Радивилівський. — Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1688. — [20], 544 арк.
21. *Радивилівський, Антоній.* Огородок Марії Богородиці / Антоній Радивилівський. — Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1676. — [28], 1128, [3] арк.
22. *Рябцева Н. К.* Коммуникативный модус и метаречь / Н. К. Рябцева // Логический анализ языка: язык речевых действий / Рос. акад. наук, Ин-т языкознания. — М.: Наука, 1994. — С. 82–92.
23. *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. Раннее Новое время / Л. И. Сазонова. — М.: Языки славянских культур, 2006. — 896 с. — ISBN 5-9551-0156-X.
24. Слова *Кирилла Туровского* из сборников XIV в. Цит. за виданням: Словарь древнерусского языка XI–XIV веков: в 10 т. — Т. 1. А - Възаконатиса / Акад. наук СССР, Ин-т рус. языка; гл. ред. Р. И. Аванесов. — М.: Русский язык, 1988. — 526 с.
25. Словарь русского языка XI–XVII вв. / гл. ред. С. Г. Бархударов; АН СССР, Ин-т русского языка им. В. Виноградова. — Вып. 2. — М.: Наука, 1975. — 320 с.
26. *Тарасов О. Ю.* Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве / О. Ю. Тарасов. — М.: Прогресс-Традиция, 2007. — 448 с.: ил. — ISBN 5-89826-211-3.
27. *Уваров А. С.* Христианская Символика / А. С. Уваров. — М.: Тип. Г. Лиссенра и Д. Собко, 1908. — Ч. 1.: Символика древнехристианского периода. — 212 с.
28. *Успенский Б. А.* Семантика искусства / Б. А. Успенский — М.: Языки русской культуры, 1995. — 360 с. ISBN: 5-88766-003-1.
29. *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной церкви / Л. А. Успенский. — Переславль: Братство во имя св. князя А. Невского, 1997. — XVI, 656 с. — ISBN 5-89419-009-6.
30. *Флоренский П.* Иконостас / П. А. Флоренский. — М.: Искусство, 1995. — 256 с. — ISBN: 5-210-01312-X.
31. *Франк-Каменецкий И. Г.* Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и в гомеровских сравнениях / И. Г. Франк-Каменецкий // Язык и литература. — Т. IV. — Л.: Издание НИИ сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока, 1929. — С. 123–170.
32. *Фрезер Д. Д.* Золотая ветвь: исследование магии и религии / Д. Д. Фрезер; пер. с англ. М. Рыклина. — М.: ТЕРА-Книжный клуб. — Т. I: Гл. I-XXXIX. — 2001. — 524 с. — ISBN 5275002483.
33. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Д. Холл; пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. — М.: Крон-пресс, 1999. — 655 с.
34. *Шалина И. А.* Боковые врата иконостаса: символический замысел и иконография / И. А. Шалина // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 559–599.
35. *Шероцкий К. В.* Киев. Путеводитель. — К.: Книга Роду, 2008. — Репринтне відтворення видання 1918. — 400 с. ISBN 978-966-2186-03-1.
36. *Этингоф О. Е.* К иконографии Богоматери “Ласкающей” (Гликофилусы) / О. Е. Этингоф // Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. — М.: Прогресс-традиция, 2000. — С. 67–98.
37. *Этингоф О. Е.* Античные образцы в византийском искусстве конца XI–XII в. (Богоматерь “Ласкающая” и Оплакивание) / О. Е. Этингоф // Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. — М.: Прогресс-традиция, 2000. — С. 99–126.
38. *Behling L.* Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen / Lotlisa Behling. — Köln: Böhlau, 1964. — X, 229 s.
39. *Forstner D.* Die Welt der Simbale / Dorothea Forstner. — Innsbruck, Wien, München: Tyrolia-Verlag, 1961. — 670 s.
40. *Mâle E.* L'art religieuse de la fin du XVII siele, du XVII siècle, du XVIII siècle. Etude sur l'iconographie après le concile de Trente / Mâle Emile. — Italie-France-Espagne-Flandres. — 2-me ed. — Paris; Colin, 1951. — 532 p.
41. *Sterling Ch.* La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours / Charles Sterling. — Paris: P. Tisné, 1952. — 145 p.
42. Tractati di poetica e retorica del Cinquecento / A cura di Bernard Weinberg. — V. 1. — Bari: G. Laterza, 1970. — 648 p.
43. *Wilberg Vignau-Schuurman T.A.G.* Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels / Theodora Alida Gerarda Wilberg Vignau-Schuurman. Bd. 1. — Leiden : Universitaire pers, 1969. — XIII. — 358 s.

#### Список ілюстрацій:

1. Фрагмент мозаїчної декорації мавзолею Галли Плацидії в Равенні. V ст.
2. Фрагмент різьблення царських врат іконостаса 1690 р. Церква Різдва Богородиці, с. Двурічний Кут (Харківщина).
3. Фрагмент різьблення царських врат кін. XVII – поч. XVIII ст., с. Великі мости (Львівщина).
4. Різьблений декор колони іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква в м. Березна (Чернігівщина).
5. Різьблений декор колони центрального іконостаса 1729 р. Успенський собор Києво-Печерської лаври.
6. Фрагмент різьбленого декору іконостаса 1732 р. Преображенська церква в с. Великі Сорочинці (Полтавщина).
7. Фрагмент іконостаса 1718 р. Михайлівський собор Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві.
8. Фрагмент різьбленого декору іконостаса першої половини XVIII ст. Церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври.
9. Фрагмент різьбленого декору царських врат 1735 р. Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври.
10. Фрагмент різьбленого декору царських врат першої половини XVIII ст., с. Вербів (Тернопільщина).
11. Фрагмент різьбленого декору від невідомого іконостаса першої половини XVIII ст. з Успенського собору Києво-Печерської лаври.
12. Фрагмент різьбленого декору царських врат XVIII ст. Миколаївська церква, с. Городище (Чернігівщина).
13. Різьблений декор колони іконостаса XVIII ст. Вознесенська церква в м. Березна (Чернігівщина).
14. Фрагмент різьбленого декору іконостаса 1735 р. Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври.
15. Фрагмент різьбленого декору іконостаса 1740-х років. Миколаївська церква в Бучачі.
16. Фрагмент різьбленого декору іконостаса 1732 р. Преображенська церква в с. Великі Сорочинці (Полтавщина).
17. Фрагмент ікони 1730 р. “Успіння Богородиці” із церкви Різдва Христова в Києві.