

СЕМАНТИКА МОТИВУ ПОСУДИНИ В ОРНАМЕНТИЦІ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОСТАСА

Оляніна

Світлана Валеріївна

кандидат архітектури,
доцент, завідувач відділу
Інституту культурології
Національної академії
мистецтв України

Олянина

Светлана Валерьевна

кандидат архітектури,
доцент, заведующая отделом
Института культурологии
Национальной академии
искусств Украины

Svitlana Olianina

Ph.D. in Architecture,
Associate Professor, Head
of the Museology
and Monumental Studies Department,
Institute of Culturology,
National Academy of Arts of Ukraine

***Анотація.** В орнаментиці українського іконостаса кінця XVII–XVIII ст. уводилися зображення різноманітних посудин: чаші, вази, кубки з кришками, кошики та мушлі. Символіка цих посудин залежала від композиції, до яких вони входили, та розташування в іконостасі. Протягом XVII–XVIII ст. відбувається зміна репертуару посудин, що вказує на переінакшення символічної програми декору іконостасів. Цей процес розвивався як перехід від посудин, які є символами Христа, до композицій з посудинами, що символізують Рай. Від середини XVIII ст. в опорядженні іконостасів починають переважати посудини з марійною символікою, що було реакцією на історичну ситуацію та відобразило реалії духовного життя того часу.*

***Ключові слова:** іконостас, декор, посудини, христологічні, марійні символи, марійний культ.*

Серед орнаментальних мотивів, що поширилися в українських іконостасах значно пізніше порівняно з іншими, був мотив посудини, який починає регулярно траплятися в різьбленій орнаментиці лише з кінця XVII ст. Із цього часу в іконостасах можна бачити різні посудини: євхаристичні чаші, різноманітні за формою вази з ручками й без них, вази й кубки з кришкою, плетені кошики. До цього ж ряду приналежний мотив мушлі перлівниці, яка традиційно осмислюється як посудина, що зберігає дорогоцінний перл, і яка з середини XVIII ст. стає невід'ємною частиною оздоблення українських іконостасів.

Сенс і причини введення посудин в декор іконостасів до теперішнього часу не були предметом спеціального дослідження, хоча вже робилися спроби пояснити присутність в іконостасі деяких з них. Насамперед, увагу звертали на зображення потирів, трактуючи їх, цілком природно, як євхаристичний символ, значення якого наочно демонструють композиції, де з чаші піднімаються виноградні лози [10, 127]. Щодо вази з квітами й виноградними лозами — висловлена думка, що вона перенесена в іконостас з арсеналу орнаментики Ренесансу або безпосередньо з композиції ікон Благовіщення, що містили вазу з букетом [2, 128], а в цілому, мотив означав “чистоту й кришталеву моральність” [13, 515].

Відсутність розгорнутої інтерпретації для всього репертуа-

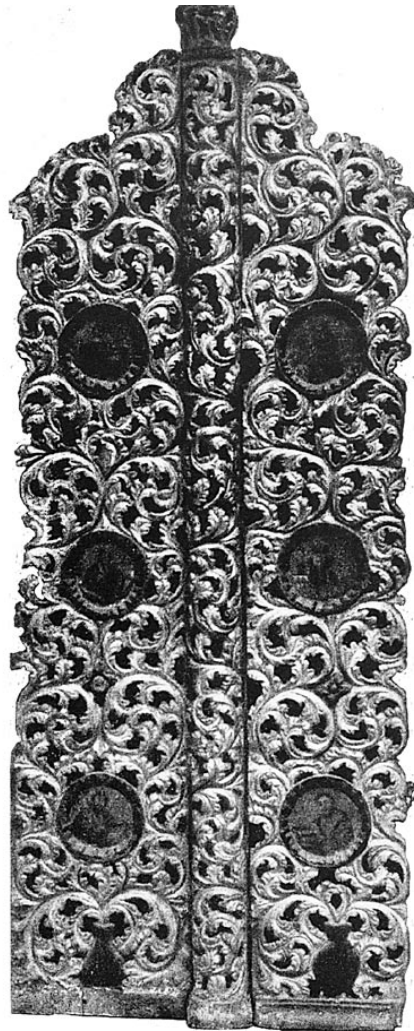
ру представлених в оздобленні іконостасів посудин вже сама по собі може бути приводом для дослідження цієї теми. Однак важливішим є з'ясування можливих причин для виникнення наприкінці XVII ст. уподобання до цього мотиву в програмі різьбленого оформлення українських іконостасів і стійкої переваги до нього, що тривала протягом XVIII ст. З огляду на те, що мотив посудини в християнській іконографії є символом, що має кілька рівнів релігійного смислу, реконструкція його значення і, відповідно, ідеї, яка обумовила його регулярне введення до іконостасу, можлива тільки з урахуванням контексту. Цим контекстом у даному випадку є не тільки композиції, які містять посудини, і їх місце в структурі іконостасу, але також історичне й культурне тло. Тому метою цієї роботи буде спроба інтерпретації сенсу посудин в оздобленні українських іконостасів та виявлення взаємозв'язку між їх використанням у програмі оформлення та актуальними для того періоду ідеями.

Перш ніж перейти до заявленої мети дослідження, зупинимося на хронології появи й розміщенні посудин на фасаді іконостасів для розуміння розвитку практики введення цього мотиву в їх оздоблення.

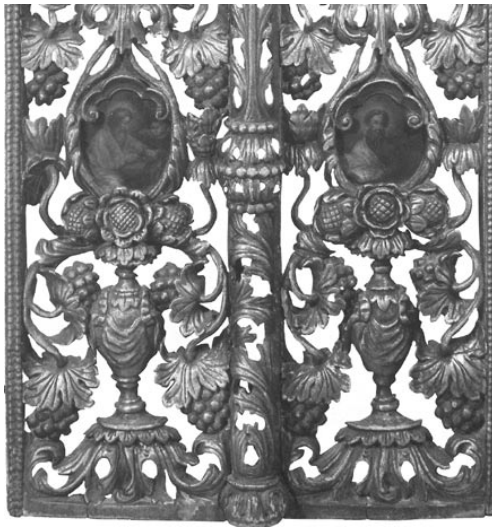
Мотив вази у XVII ст. не був, імовірно, особливо поширений у межах православних земель Річі Посполитої, бо найбільш ранній і єдиний відомий приклад уведення вази відомий на царських вратах іконостасу 1644 р. у Благовіщенській церкві в Супраслі. На них ваза з вузьким горлом і об'ємним округлим тулубом була вміщена в нижній частині стовпчика врат, де з неї виростали виноградні лози. Тільки наприкінці XVII ст. вази починають траплятися на царських вратах українських іконостасів, проте тепер їх, зазвичай, 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 парость виноградної лози (ил. 1) або аканта (ил. 2). Іноді, разом з лозою у вазі вміщаються квіти (ил. 3). Слід сказати, що в XVIII ст. варіант композиції з єдиною вазою в нижній частині стовпчика царських врат, який був застосований в іконостасі Благовіщенської церкви в Супраслі, не було забуто, він у цей час зрідка трапляється в іконостасах Західної України (ил. 4). З середини XVIII ст. на вратах з'являються низькі вази з широким горлом, іноді з двома ручками, які традиційно називають вазонами (ил. 5, 6). Такі вази можна побачити не



Ил. 1. Царські врата сер. XVIII ст., Україна.
Фрагмент



Ил. 2. Царські врата сер. XVIII ст., с. Пекарі.
Канівщина



Іл. 3. Царські врата пер. половини XVIII ст., с. Словіта, Львівщина. Фрагмент



Іл. 4. Царські врата поч. XVIII ст., с. Ботелька Нижня, Львівщина. Фрагмент



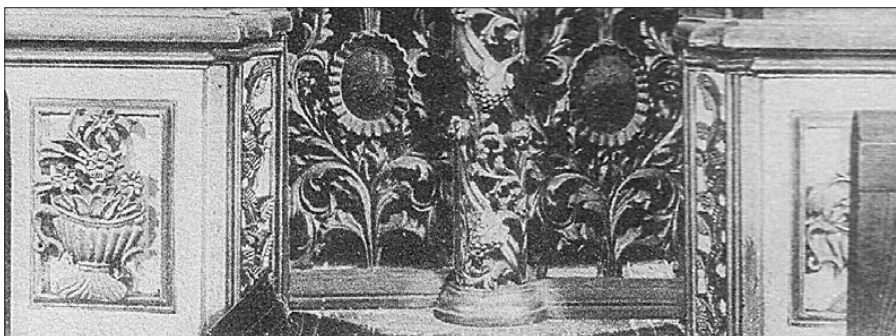
Іл. 5. Царські врата кін. XVIII ст., Україна. Фрагмент



Іл. 6. Царські врата пер. половини XVIII ст., Галичина

тільки на царських вратах, де з них виростає лоза, а й в цоколі (іл. 7) або встановленими на карнизах верхніх ярусів іконостасів, і тоді в них знаходяться пишні букети.

Появу євхаристичної чаші в декорі, мабуть, слід віднести до рубежу 80–90-х років XVII ст. — саме до цього часу належать два іконостаси, у яких чаші трапляються вперше. Самі пам'ятки не збереглися



Іл. 7. Іконостас Петропавлівської церкви в м. Чуднів, Житомирщина. Фрагмент цоколя

й відомі лише за фотографіями. Один з них — іконостас Стрітенського приділу Софійського собору в Києві, створений у 1689 р. На його царських вратах можна розгледіти потири, що стоять у долішній частині стулок. М. Драган, який перший звернув увагу на присутність потирів у композиції, припускав, що врата не були сучасні іконостасу і, ймовірно, належали до першої половини XVIII ст. [2, 132]. На жаль, погана якість фотографії іконостаса не дозволяє розглянути деталі і, відповідно, наполягати на будь-якому конкретному датуванні врат. Однак імовірність пізнішого походження царських врат Стрітенського приділу не заперечує можливості появи зображень потира в орнаментіці іконостасів останніх десятиліть XVII ст. Свідченням цього є царські врата з потирами, які знаходилися в іконостасі Спасо-Преображенського собору Києво-Межигірського монастиря, за цього стилістично ці врата відповідали часу створення іконостасу в 1690 р. [11].

Євхаристичні чаші отримують значне поширення в перші десятиліття XVIII ст., найчастіше, продовжуючи займати місце в нижній частині стулок царських врат у композиціях аналогічних тим, де використані вази. У західноукраїнських іконостасах можна побачити композиції, у яких потири стоять на підставці з орлиними лапами, як це можна бачити на царських вратах першої половини XVIII ст. з с. Вербів на Тернопільщині. Відомий приклад, коли на вратах уведено кілька пар чаш, розміщених під медальйонами з іконними образами, як було в іконостасі Георгіївського собору в м. Тараща. До середини XVIII ст. кількість потирів у різьбленій декорації скорочується. У другій половині століття вони майже зникають з царських врат. Зрідка потири з'являються на колонах намісного ярусу, komponуючись з виноградними гронами.

Вази на видовженій ніжці, прикриті кришками й так заповнені плодами та квітами, що вони



Іл. 8. Іконостас невідомої церкви. Київ (?). Фрагмент

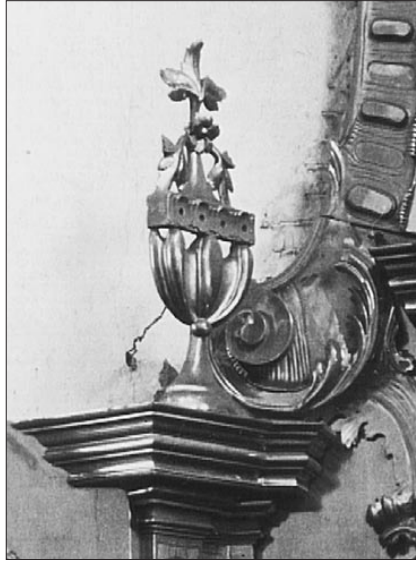
звисають через край, з'являються в оздобленні іконостасів з середини XVIII ст. Зазвичай, вони займали місце в їхній горішній частині, прикрашаючи карнизи й виступи (іл. 8). Однак в іконостасі Софійського собору в Києві, як видно на малюнку Ф. Солнцева, такі вази розміщувалися на різних ділянках, оздоблюючи увесь фасад. Після демонтажу верхніх ярусів цього іконостаса кілька таких скульптурно виконаних ваз установили над намісним ярусом (іл. 9). У декорі іконостаса Софійського собору в Києві також представлений мотив кубків з кришкою, якими прикрашено колони намісного ярусу (іл. 10). Глибокі жолобчаті прорізи на поверхні кришок і стінках посудин дозволяють інтерпретувати цей мотив, як зображення кадильниць або світильників. Схожі за формою посудини з кришкою прикрашали й інші іконостаси середини — другої половини XVIII ст. Наприклад, у Покровському храмі в с. Вільшани (іл. 11) та у вишуканому в своїй декоративній красі іконостасі церкви с. Стара Водолага на Харківщині.



Іл. 9. Декор іконостаса Софійського собору в Києві. Фрагмент



Лл. 10. Фрагмент колони іконостаса Софійського собору в Києві



Лл. 11. Іконостас Покровської церкви в с. Вільшани. Харківщина. Фрагмент



Лл. 12. Царські врата кін. XVII – поч. XVIII ст., с. Крехів, Львівщина. Фрагмент



Лл. 13. Царські врата др. половини XVIII ст., с. Бобли, Волинь

У першій половині XVIII ст. на царських вратах уперше з'являється зображення плетених кошиків, заповнених квітами й листям (іл. 12). Однак поширення вони отримують уже в середині — другій половині XVIII ст. (іл. 13). Примітно, що кошики могли не вмщати пагонів лози й тоді вони зображувалися як би відокремленими від іншої рослинної орнаментики на вратах, іноді навіть займаючи місце на окремих панелях у нижній частині врат.

Мотив мушлі морського гребінця починає регулярно з'являтися в оформленні іконостасів близько середини XVIII ст. Такі мушлі розміщували на найрізноманітніших ділянках іконостасів: царських вратах, колонах (іл. 14), на замку арки, над бічними проходами в іконостас, на раскрепованому антаблементі (іл. 15) в обрамленнях ікон і в декорі цоколя (іл. 16, 17).

Отже, збережені матеріали свідчать, що з кінця XVII і протягом XVIII ст. відбувається не тільки поповнення репертуару посудин в іконостасі, але зростає їх загальна кількість і розширюється схема розподілу по його фасаді. Відразу наголосимо, що введення посудин в орнаментуку іконостасів XVII–XVIII ст. не було проявом місцевої традиції. На той час, коли мотив посудини з'являється й займає своє місце в оздобленні українського іконостаса, він уже давно поширений в іконостасах балканських храмів. Простежити ранні приклади його використання в декоративній програмі вдається з початку XVII ст.

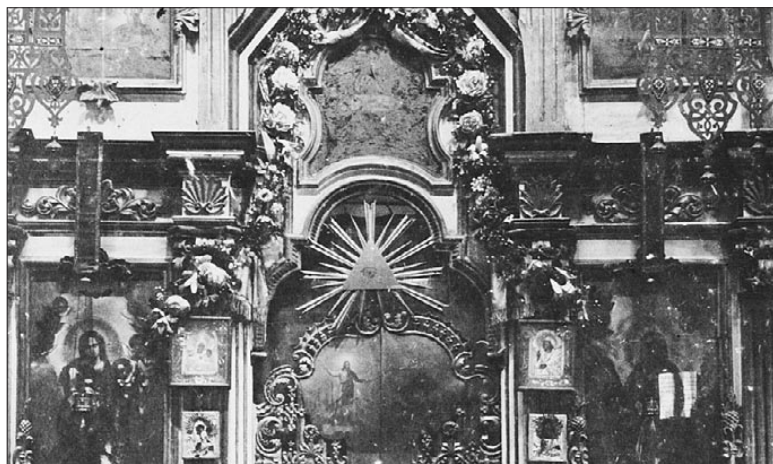


Іл. 14. Фрагмент колони іконостаса Софійського собору в Києві



Іл. 16. Фрагмент обрамлення ікони іконостаса Софійського собору в Києві

на прикладі грецьких пам'яток. Насамперед, це іконостас з Успенського собору Протата (Афон), датований 1611 р. [10, 127], у якому на арці царських врат уміщено зображення двох чаш, з'єднаних вертикальною віссю. У цілому конструкція нагадує фонтан, а також з нижньої чаші виростають рослинні пагони, а з верхньої п'ють птахи.



Іл. 15. Іконостас Миколаївської церкви в м. Лебедин



Іл. 17. Декоративна композиція в цюколі іконостаса Софійського собору в Києві

Зображення посудин, але вже потира й вази замість фонтана, згодом регулярно використовувалися в декорі балканських іконостасів XVII ст., про що свідчать численні пам'ятки. Оскільки докладний огляд мотиву посудини в оздобленні балканських іконостасів не входить у завдання цієї роботи, обмежимося кількома прикладами, що свідчать про існування в XVII ст. різних композицій з цим мотивом і варіанти їх розміщення. Наприклад, у низці іконостасів XVII ст. у храмах на східному узбережжі Пеліона (Греція), центральний і бічний проходи у вітвар обрамлені попарно розташованими з боків потирами й вазами, з яких піднімаються виноградні лози [31, 128, 137, 148, 153]. Потир з лозами, які з нього виростають, міг розміщуватися в центрі арки, над проходом до вітваря, а ряд з мальованих або різьблених ваз із квітковими букетами часто прикрашає цоколь іконостасів [31, 135; 32, 40, 41; 28, 279]. Вази з букетами також трапляються на стулках царських врат, як це можна бачити на вратах з іконостаса Журечського монастиря св. Афанасія в Македонії, XVII ст. (іл. 18).

Отже, навіть найкоротший огляд балканських іконостасів доводить, що протягом 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, що мотив не тільки був запозичений свідомо, але також, що його сенс повинен був розкриватися саме в контексті врат. Те, що з часом відбулося розширення локалізації та репертуару посудин в українських іконостасах, дає підставу для припущення щодо їхньої різної семантики й необхідності арти-

кулювати через відповідну форму потрібні смислові акценти цього мотиву. Тобто багатий репертуар посудин в оздобленні українських іконостасів XVIII ст. може вказувати, що за цей час відбулася зміна поглядів на концепцію символічної програми декору й різноманітність форм цього мотиву була важливою для трансляції нових ідей.

Щоб спробувати реконструювати значення посудин в оздобленні українського іконостаса, потрібно згадати про їх багату символіку. Почати слід з того, що мотив посудини — найдавніший символ Матері Землі, материнського лона [21, 198–200]. У цьому сенсі *a priori* мається на увазі його наповненість, зокрема “рослиною життя” [26, 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, золотой посудини з манною, небесним хлібом, яким харчувався ізраїльський народ у пустелі й який зберігався в Ковчегу, добре відомий за гомілітичними й гімнографічними творами, літургіями та іконографією, як старозавітний прообраз Діви Марії [22, 22, 27, 55]. За цього Богоматір-стамна осмислювалася як образ ікономії в ім'я майбутньої жертви [22, 55]. Свт. Андрій Критський (VII–VIII ст.) у своєму “Слові на Різдво Марії”, називаючи імена (прообрази) Богоматері, окрім стамни, згадує й інші посудини: алавастр, кадильницю, світильник [24, 867]. Одним з новозавітних символів Богоматері є глечик або ваза з гілкою лілії [25, 359]. З XII ст. ваза з букетом квітів стає постійним атрибутом Марії в сцені “Благовіщення”, символічно уподібнюючи її лону посудині. У добу Ренесансу зображення глечика або вази з прозорого скла було натяком на чистоту й непорочність Марії [27, 903, 919]. У ширшому сенсі ваза або посудина в християнській іконографії асоціювалися з однією з семи християнських чеснот — стриманістю [27, 919]. Продовжуючи смисловий ряд посудини-лона, до символів Богоматері також можна зарахувати мотив мушлі перлівниці, яка традиційно зображувалася, як морський гребінець. Утілення Христа, його чудесне народження Дівою Марією в християнській традиції метафорично пов'язувалося з перлиною і її зародженням в мушлі [29, 48–49].

Ваза, кошик або інша посудина, заповнена пишною рослинністю і/або плодами, також була символом Раю. Ця символіка мотиву, що сходить



Іл. 18. Фрагмент царських врат іконостаса Журечського монастиря св. Афанасія в Македонії, XVII ст.

до іудейської традиції [30], присутня вже в ранньохристиянському мистецтві [19, 114]. Крім того, осмислення Церкви як образу Раю, що існує в християнській екзегетичі [1, 12], заклало традицію оформлення храмового інтер'єру та входу до храму композиціями пишно квітучої рослинності [16, 90–93]. Одним з проявів подібного декорування є практика розміщення ваз із букетами обабіч від царських врат, як порогу Раю. Райська символіка вази з букетом, також пов'язувалася з ідеєю вертограду — замкненого саду, символу Діви Марії [9, 57], оскільки Рай був одним з старозавітних прообразів Богоматері [24, 868], що відобразилося в текстах акафістів як її епітети: “Замкнений сад”, “Владичице, одухотворений раю, що має посередині дерево життя — Господа”.

Разом з тим, в християнській іконографії посудина — відомий христологічний символ. Уже в ранньохристиянській теології тіло Христа осмислювалося як посудина, що веде до спасіння [27, 903]. Наочно цю ідею втілювали композиції, у яких різної форми посудини були заповнені виноградом, з них пили птахи або виростали виноградні лози [19, 175–178]. Згодом найголовнішим символічним утіленням ідеї посудини, що веде до спасіння стає євхаристична чаша.

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, ми бачимо там потири з лозами. З інтерпретації потира як євхаристичного та христологічного символу впливає його введення в орнаментуку іконостаса, як вказівки на таїнство Євхаристії, що здійснюється у вівтарі. Той самий сенс, безсумнівно, мають і ваза з вузьким горлом, з якої виростає виноградна лоза, що цілком однозначно перетворює її на христологічний символ. У таких композиціях сенс вази, судячи з усього, розкривався в сотеріологічному аспекті. Така інтерпретація напрошується вже у випадку із зображенням вази на царських вратах іконостасу в Супраслі. На вратах іконостасів XVIII ст. композиція вази з лозою зосереджувала увагу на темі шляху до спасіння й Спасителя, як джерелі вічного життя. Втілюючи цю ідею, такі зображення фактично дублювали сенс композиції потира з лозою і вводилися як наочне роз'яснення доктрини спасіння.

Згодом відбувається зміна сенсу ваз, розміще-

них на стулках воріт. Про це свідчить інший репертуар рослинних мотивів, які містяться у вазах. З другої чверті XVIII ст. зображення виноградної лози втрачають провідну роль в оздобленні 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. Швидше в ній можна бачити образотворчу метафору Раю.

Слід сказати, що райська символіка й раніше була в оздобленні 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 [18; 4, 656–658]. В українському іконостасі символіка Раю традиційно розміщувалася в цоколі. Тут можна згадати про багато орнаментовані панелі, які прикрашають цоколь іконостасів XVII в. у П'ятиницькій церкві Львова або церкви Всіх Святих в Рогатині, де екзотичний малюнок рослин відсилає до теми райського цвітіння. У XVIII ст. тим самим смислом наповнені розміщені в цоколі вази чи кошики з квітами, іноді в цокольному ряду з'являються композиції прямо пов'язані з темою Раю, як, наприклад, сюжет “Тріхопадіння” з іконостаса Вознесенської церкви в Березні. Однак у XVIII ст. символи Раю починають займати місце не тільки в цоколі, але й на царських вратах, що істотно змінює зміст послання. Якщо, розміщуючись у цоколі, символи Раю були частиною структури іконостаса, візуалізуючи уявлення про шляхи ікономії Божої, які показує іконостас [20, 322], то перенесені на врата, вони поєднувалися з символікою входу, нагадували про відкриття Спасителем перед людством врат Раю й зримо вказували, що прилучення до Христа — єдина можливість знайти Царство Небесне.

З 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 Раю перестає відігравати провідну роль в оздобленні. Символи Раю з цього часу присутні тільки у вигляді окремих зображень ваз з букетами в цоколі й таких само ваз або кубків з 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.

У цей час в орнаменту іконостасів починають активно вводитися мотиви з марійною символікою: мушлі та гірлянди з троянд, одночасно значно скорочується кількість виноградної лози. Ця тенденція характерна в цілому для українських іконостасів другої половини XVIII ст., проте на Лівобережжі зміна мотивів очевидніша — там зображення виноградної лози трапляються вкрай рідко. Яскравим свідченням встановлення нової програми декору є іконостас Софійського собору в Києві, споруджений до 1747 р., остаточно завершений і освячений у 1754 р. [8, 89–90], де виноградної лози немає зовсім, а замість неї вдалось увести троянди, мушлі морського гребінця і кадильниці (світильники). Слід зауважити, що ця пам'ятка є показовою за багатьма параметрами. По-перше, іконостас Софійського собору створювався для головного кафедрального храму України, і дбав про його спорудження сам митрополит Київський Рафаїл Заборовський, а після його смерті — митрополит Тимофій Щербаський [8, 89–90]. Отже, програма декору виконувалася під їх контролем, і, можливо, за їх участю. По-друге, незважаючи на зміни в репертуарі мотивів і перехідну від бароко до рококо стилістику різьбленого оздоблення, у цьому іконостасі, що найменше, у 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. Тобто, 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 р. [5, 351]. Створений на кілька років пізніше, ніж іконостас Софійського собору, він був реалізований за проектом придворного архітектора 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 різко відрізняється від Софійського іконостасу

кількістю вільних від декору площин і каннелюваними пілястрами замість орнаментованих колон. Примітно, що іконостас Андріївської церкви, за всієї його несхожості з 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 іншої символікою. Відтепер це були різні марійні символи і серед них посудини. Мабуть, з цієї причини, створені в межах одного десятиліття, але принципово різні за своїм художнім вирішенням іконостаси Софійського собору та Андріївської церкви єдині у відсутності лози в декорі.

Переважання мотивів з марійною символікою в декорі іконостасів другої половини XVIII ст., на нашу думку, пов'язане не тільки зі ствердженням у мистецтві того часу стилю рококо, з властивим для його орнаментики набором мотивів, таких як рокайль (похідний від мушлі), гірлянди з троянд, букети квітів і стрічки. Дійсно, у цей період професійні архітектори часто створюють іконостаси, проектуючи їх за законами панівного художнього стилю. Їх творіння в подальшому ставали зразками для наслідування народними майстрами, і таким чином новий набір мотивів для оформлення іконостасів перетворювався на загальноприйнятну 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 доби рококо. Однак, у випадку з іконостасом, важливим маркером, який вказує, що його оздоблення може бути не однією тільки даниною модному стилю, але також продуманою програмою, яка має богословське обґрунтування, є саме відсутність виноградної лози.

Як відомо, лоза незмінно була присутня в орнаменті іконостасів XVII — першої половини XVIII ст., між тим як за цей час у декоративному мистецтві України маньєристичні форми змінило бароко. 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. Тому видається сумнівним, що, лише починаючи проникати в українське релігійне мистецтво, стиль рококо зміг справити на декоративну програму іконостаса такий потужний вплив, що витіснив з неї найбільш традиційний і символічно найважливіший мотив — виноградну лозу. Більш очевидно, запропонований стилем рококо репертуар мотивів виявився доречним для формулювання нової концепції символічного змісту оздоблення іконостаса, з якого з інших причин вилучалася виноградна лоза, і потрібно було розмити різноманітні марійні символи.

Спробувати виявити причини, що викликали настільки наглядне переміщення акцентів у символічній програмі декору іконостасів Лівобережжя України з середини XVIII ст., можливо, якщо звернутися до традиції шанування Богоматері в релігійній культурі XVII–XVIII ст., а також до реалій духовного життя того часу.

Питання про шанування Богоматері в українській культурі XVII–XVIII ст. і різні аспекти його прояву в образотворчому мистецтві, гімнографії й гомілетичі досить давно розглядається в літературі. Проведені дослідження виявляють масштабність цієї традиції, адже апеляція до заступництва Богородиці стає стійкою парадигмою для України XVII–XVIII ст. [15, 143–159]. Зростання вшанування Богоматері в Україні перегукується із тогочасним піднесенням мірійного культу, що розгортався в католицькій Європі в посттридентський період [23, 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 (1545–1569), коли культ Богоматері став затьмарювати культ Христа [17, 61]. В Україні XVII ст. це відобразилося на зростанні числа присвят храмів на честь Богоматері, формуванні локальних культів чудотворних богородичних ікон, підйомі літературної творчості, у якій прославлялася Богоматір [23, 397–400]. Примітно, що на тлі розширення культу Богоматері в Україні XVII ст., синхронне розширення марійної символіки в іконостасі того періоду не відбулося, а проявилася

лише близько середини XVIII ст. На наш погляд, на це вплинули 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, править низка імператриць. Ми далекі від думки, що ця обставина могла справити який-небудь безпосередній вплив на програму оформлення іконостаса, однак з другої чверті XVIII ст. й до кінця століття в Росії починається майже безперервний період жіночого правління. Протягом 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 набуття патронату Цариці: у духовній сфері молитовні звернення про заступництво й захист були адресовані до Цариці Небесної, у соціальній — до цариці земної. Уже в 1730-і роки в образотворчому мистецтві України виявляються ментальні паралелі у сприйнятті образу Богоматері й земної цариці. Цілковито 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 [7, 39].

Про виникнення зіставлень між образом Богоматері та імператриці вже цілком чітко говорять панегіричні тексти часів Єлизавети Петрівни. Передумови до цього виникають у Росії з часів царя Олексія Михайловича, коли почав розвиватися культ монарха, що врешті призвів до “безпрецедентної сакралізації царя... що характеризує весь імператорський період російської історії” [3, 445]. А також у процесі становлення імператорського культу виникає необхідність у його підтримці й поширенні з боку церкви. В. Живов у своєму фундаментальному дослідженні, присвяченому історії російської культури, вказує, що вже в XVIII ст. перед церквою “постала задача поєднати традиційну духовність з 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 з проявів цього процесу був розвиток панегіричної проповіді...” [3, 447].

Як показують недавні дослідження, вітальні промови, проголошені в 1742 р. на коронації імператриці Єлизавети Петрівни Новгородським єпископом Амвросієм, мали не тільки структуру, але й метафори, властиві акафістам Богоматері [14, 28–32]. Водночас саме в них, на основі акафісної метафори Богоматері “Радуйся, відчинення Райських дверей”, закладається уявлення про Єлизавету, як про діву, що відкриває райські двері для Росії [14, 33]. Мабуть, на початку царювання Єлизавети її зіставлення з образом Марії стає для укладачів панегіриків відправною точкою для задуму сюжету. Звичайно, про вибудовування прямих уподібнень мова не йшла, але натяки на проведення паралелей присутні [14, 32; 12, 28–30]. Церковні панегірики 1740-х років, що складені також і українськими проповідниками Тимофієм Щербацьким і Сильвестром Кулябкою, розвивають теми про благочестиву монархію, яка відновлює велич православної церкви, про лагідність і милосердя імператриці, про Єлизавету — матір Вітчизни [6, 43–46].

Імовірно, саме в контексті розгорнутого в церковному дискурсі вихваляння імператриці, у якому вона виводилася як мати Вітчизни й земна захисниця своїх підданих, у церковному середовищі виникає ідея посилити й візуально зафіксувати прославляння Богоматері — вищої покровительки й предстательниці за християнський народ. Тим більше, що сама Єлизавета, вступивши на трон, прагнула підкреслити свою релігійність і, насамперед, турботу про шанування Богоматері, якій не віддавалося належного поклоніння за попереднього царювання, через те що тоді там панував протестантський дух [12, 25].

Можна сказати, що для втілення цього задуму, зміна програми оздоблення іконостаса була чи не найбільш природним рішенням, оскільки саме через його декор традиційно трансливалися 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 і її імперії.

Формування репертуару декору українських іконостасів з 1740-х років, безсумнівно, знаходилося в руслі ідей, що закріпилися в суспільній свідомості того часу. Тому ствердження в іконостасах марійної символіки було цілком закономірним. Однак зникнення лози й посвята всього символічного тексту різьбленого оздоблення іконостаса Богоматері, що раптово проявилася в іконостасі Софійського собору в Києві — менш передбачуване. 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 в найбільш прихильну до України володарку серед усіх з російських монархів, що царювали до неї. У цій ситуації 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 подібного роду міркувань, на наш погляд, і призвело до складання абсолютно нової для України програми декору іконостаса, яка була реалізована в Софійському соборі Києва, де тема прославлення Богоматері сформульована гранично ясно, навіть дещо демонстративно. Усе це дозволяє говорити, що програма оздоблення цього іконостаса була результатом ретельно продуманого задуму, який відобразив сформований контекст шанування Богоматері та сподівань, які за ним стояли. Примітно, 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. [8, 89–90]. Завдяки цьому щедрому жесту відбулося не тільки будівництво іконостаса. З волі митрополита передавання золота імператриці на спорудження Софійського іконостаса, а також підкреслено марійна символіка його оздоблення, дозволяли осмислювати іконостас як благочестивий дар імператриці до Цариці

Небесної, і, подібно до таких дарів, уважатися також її проханням про захист і спасіння.

Сформулюємо основні **висновки**. Мотив посудини, який не входив до кола традиційного репертуару орнаментики українського іконостаса, привертая до себе більше уваги, ніж звична рослинна декорація. Через це, пов'язані з посудинами смисли набували в символічній програмі іконостасів

провідної ролі, перетворюючи мотив у 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 та легко вилучався з програми іконостаса, коли актуальність цих ідей вичерпувалася.

Посилання:

¹Про можливий додатковий сенс погиря в орнаментіці українських іконостасів див: Оляніна С. Мотив евхаристичної чаші в орнаментіці українського іконостаса: смисли очевидні і приховані // Культурологічна думка: Щорічник наук. пр. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2017. — № 12. — С. 138–146.

Література / References:

1. *Бондарко Н. А.* Сад, рай, текст: аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья / Н. А. Бондарко // Серия "Symposium", Образ рая: от мифа к утопии. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. — Вып. 31. — С.11–30.
2. *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / М. Драган. — К.: Наукова думка, 1970. — 203 с.
3. *Живов В. М.* Разыскания в области истории и предыстории русской культуры / В. М. Живов. — Москва: ЯСК, 2002. — 758 с.
4. *Звездина Ю. Н.* Растительный декор поздних иконостасов / Ю. Н. Звездина // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика. — Москва: Прогресс–Традиция, 2000. — С. 651–669.
5. Київ: провідник / [за ред. Ф. Ернста]. — К.: Н. К. О. — У.С.Р.Р. Всеукраїнська Академія Наук, 1930. — 800 с.
6. *Кислова Е. И.* Мать в эпоху дочери: Екатерина I в церковных панегириках времен Елизаветы Петровны / Е. И. Кислова // Вестник ПСТГУ, Серия "Филология". — 2014. — Вып. 3 (38). — С. 36–50.
7. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври.: каталог / авт.-упор. А. Кондратюк. — К.: КВІТ, 2005. — 252 с.
8. *Лебединцев П. Г.* Описание Киево-Софийского кафедрального собора / Лебединцев П. Г., протоиерей. — К.: Тип. Е. Т. Керер, 1882. — 101 с.
9. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д. С. Лихачев. — Москва: Тип. "Новости", 1998. — 471 с.: ил.
10. *Їубинковић М.* Дуборезни иконостаси XVII века на Светој Гори / М. Їубинковић // Хиландарски зборник. — № 1. — Београд, 1966. — С. 199–137.
11. *Оляніна С. В.* Иконостас Спасо-Преображенского собору Києво-Межигірського монастиря / С. Оляніна // Пам'ятки України 2014. — № 9 (вересень). — С. 34–41.
12. *Погосян Е.* "Я Деву в солнце зрю стоящу...": образ апокалиптической Жены в русской официальной культуре 1695–1742 гг. / Е. Погосян, М. Смержевских // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. — Tartu: Tartu Ulikooli Kirjastus, 2002. — № VIII. — С. 9–37.
13. *Степовик Д.* Иконопис // Історія українського мис-
1. *Bondarko N. A.* Sad, rai, tekst: allehoryia sada v nemetskoj relyhyoznoi lyterature pozdneho Srednevekovia / N. A. Bondarko // Seryia "Symposium", Obraz raia: ot myfa k utopyy. — Sankt-Peterburh: Sankt-Peterburhskoe fylosofskoe obshchestvo, 2003. — Vyp. 31. — С. 11–30.
2. *Drahan M.* Ukrainka dekoratyvna rizba XVI–XVIII st. / M. Drahan. — K.: Naukova dumka, 1970. — 203 s.
3. *Zhyvov V. M.* Razyskanyia v oblasti ystoryy y predystoryy russkoi kultury / V. M. Zhyvov. — Moskva: YaSK, 2002. — 758 s.
4. *Zvezdyna Yu. N.* Rastytelnyi dekor pozdnykh ykonostasov / Yu. N. Zvezdyna // Ykonostas. Proyskhozhdenye — Razvytye — Symvolika. — Moskva: Prohress–Tradytysia, 2000. — S. 651–669.
5. Kyiv: providnyk / [za red. F. Ernsta]. — K.: N. K. O. — U.S.R.R. Vseukrainska Akademiia Nauk, 1930. — 800 s.
6. *Kyslova E. Y.* Mat v epokhu dochery: Ekateryna I v tserkovnykh panehyrykakh vremen Elyzavety Petrovny / E. Y. Kyslova // Vestnyk PSTHU, Seryia "Fylolohyia". — 2014. — Vyp. 3 (38). — S. 36–50.
7. Monumentalniy zhyvopys Troitskoi nadbramnoi tserkvy Kyievo-Pecherskoi lavry.: kataloh / avt.-upor. A. Kondratiuk. — K.: KVITs, 2005. — 252 s.
8. *Lebedyntsev P. H.* Opysanye Kyevo-Sofyiskoho kafedralnoho sobora / Lebedyntsev P. H., protoyerei. — K.: Typ. E. T. Kerer, 1882. — 101 s.
9. *Lykhachev D. S.* Poezyia sadov: k semantyye sadovoparkovykh stylei. Sad kak tekst / D. S. Lykhachev. — Moskva: Typ. "Novosty", 1998. — 471 s.: yl.
10. *Їubynkovyĥ M.* Duborezny ykonostasy XVII veka na Svetoy Hory / M. Їubynkovyĥ // Khylandarsky zbornyk. — № 1. — Beograd, 1966. — S. 199–137.
11. *Olianyina S. V.* Ikonostas Spaso-Preobrazhenskoho soboru Kyievo-Mezhyhirskoho monastyria / S. Olianyina // Pamiatky Ukrainy 2014. — № 9 (veresen). — S. 34–41.
12. *Pohosian E.* "Ia Devu v solntse zriu stoiashchu...": obraz apokalyptycheskoi Zheny v russkoi ofytsyalnoi kulture 1695–1742 hh. / E. Pohosian, M. Smorzhevskykh // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. — Tartu: Tartu Ulikooli Kirjastus, 2002. — № VIII. — S. 9–37.
13. *Stepovyk D.* Ikonopys // Istoriiia ukrainskoho mys-

- тетства: у 5 т. — Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. — К.: НАН України. ІМФЕ ім. М. Рильського, 2011. — С. 505–544.
14. *Сморжевських М.* Богородичная топка в коронационных речах Амвросия (1742) // *Studia slavica*. Сборник научных трудов молодых филологов. — Таллин: TPÜ Kirjastus, 2003. — Т. 3. — С. 27–34.
15. *Скринник М.* Аксиологічний погляд на світоглядні основи українського бароко / М. Скринник // *Діалог культур. Святе Письмо в українських пам'ятках*. — К., 1999. — Вип. 2. — С. 143–159.
16. *Соколов М. Н.* Принцип рая... / М. Н. Соколов. — Прогресс-Традиция, 2011. — 704 с.
17. *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие: очерки икононого дела в императорской России / О. Ю. Тарасов. — Москва: Прогресс-культура, 1995. — 495 с.
18. *Троицкий Н. И.* Иконостас и его символика / Н. И. Троицкий // *Труды VIII археологического съезда в Москве, 1890*. — Москва: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1897. — Т. IV. — С. 93–96.
19. *Уваров А. С.* Христианская символика / А. С. Уваров. — Москва: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. — Ч. 1.: Символика древнехристианского периода. — 212 с.
20. *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной церкви / Л. А. Успенский. — Переславль: Братство во имя св. князя А. Невского, 1997. — XVI, 656 с.
21. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. — Москва: Лабиринт, 1997. — 448 с.
22. *Этингоф О. Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. / О. Е. Этингоф. — Москва: Прогресс-традиция, 2000. — 312 с.
23. *Яковенко Н.* У пошуках Нового неба: Життя і тексти Йоанікія Галіатовського / Н. Яковенко. — К.: Лаурус; Критика, 2017. — 704 с.
24. *Andreae Cretensis.* Nativitatem B. Mariae, oratio IV // *Patrologia Graeca* / ed. J.–P. Migne, 1865. — Т. 97. — P. 862–882.
25. *Cirlot J. E.* A Dictionary of Symbols / Juan E. Cirlot. — New York: Philosophical Library, 1962. — 419 p.
26. *Eliade M.* Tratado de historia de las religiones (2 vols.) / M. Eliade. — Madrid: Cristiandad, 1974. — Т. 2. — 266 p.
27. *Girolami Cheney L.* Vanity/Vanities / L. Girolami Cheney // *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.
28. *Hadjikyriakos I.* Venetian elements in the iconostasis of Cyprus / I. Hadjikyriakos // *Cyprus: An island culture: Society and Social Relations from the Bronze Age to the Venetian Period*. — Oxford/Oakville: Oxbow Books, 2012. — P. 268–283.
29. *Maguire H.* Body, Clothing, Metaphor: The Virgin in Early Byzantine Art / H. Maguire // *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.
30. *Rodov I.* The Marvelous garden: on the poetics of Vegetal ornamentation in European Synagogues and its origins / I. Rodov // *Timorah: Articles on Jewish Art*. — Ramat Gan, 2006. — P. 111–132 (in Hebrew).
31. *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). Ελ. pecypc: <http://>
- tetstva: u 5 t. — Т. 3: Mystetstvo druhoi polovyny XVI–XVIII stolittia. — K.: NAN Ukrainy. IMFE im. M. Ryl'skoho, 2011. — S. 505–544.
14. *Smorzhevskyykh M.* Bohorodychnaia topyka v koronatsyonykh rechakh Amvrosyia (1742) // *Studia slavica*. Sbornyk nauchnykh trudov molodykh fylolohov. — Tallyn: TPÜ Kirjastus, 2003. — Т. 3. — S. 27–34.
15. *Skrynnyk M.* Aksiolohichnyi pohliad na svitohliadni osnovy ukrainskoho baroko / M. Skrynnyk // *Dialoh kultur. Sviate Pysmo v ukrainskykh pamiatkakh*. — K., 1999. — Vyp. 2. — S. 143–159.
16. *Sokolov M. N.* Prynstyp raia... / M. N. Sokolov. — Prohress-Tradytsyia, 2011. — 704 c.
17. *Tarasov O. Yu.* Ykona y blahochestye: ocherky ykononoho dela v ymperatorskoi Rossyy / O. Yu. Tarasov. — Moskva: Prohress-kultura, 1995. — 495 s.
18. *Troytskyi N. Y.* Ykonostas y eho symvolyka / N. Y. Troytskyi // *Trudy VIII arkhelohycheskoho sezda v Moskve, 1890*. — Moskva: Tovaryshchestvo typhografyy A. Y. Mamontova, 1897. — T. IV. — S. 93–96.
19. *Uvarov A. S.* Khrystyanskaia symvolyka / A. S. Uvarov. — Moskva: Typ. H. Lyssnera y D. Sobko, 1908. — Ch. 1.: Symvolyka drevnekhrystyanskoho peryoda. — 212 s.
20. *Uspenskyi L. A.* Bohoslovye ykony Pravoslavnoi tserkvy / L. A. Uspenskyi. — Pereslavl: Bratstvo vo ymia sv. kniazia A. Nevskoho, 1997. — XVI, 656 s.
21. *Freidenberh O. M.* Poetyka suzheta y zhanra / O. M. Freidenberh. — Moskva: Labyrint, 1997. — 448 s.
22. *Etynhof O. E.* Obraz Bohomateri. Ocherky vyzantyskoi ykonohrafyy XI–XIII vv. / O. E. Etynhof. — Moskva: Prohress-tradytsyia, 2000. — 312 s.
23. *Iakovenko N.* U poshukakh Novoho neba: Zhyttia i teksty Yoanykiia Galiatovskoho / N. Yakovenko. — K.: Laurus; Krytyka, 2017. — 704 s.
24. *Andreae Cretensis.* Nativitatem B. Mariae, oratio IV // *Patrologia Graeca* / ed. J.–P. Migne, 1865. — Т. 97. — P. 862–882.
25. *Cirlot J. E.* A Dictionary of Symbols / Juan E. Cirlot. — New York: Philosophical Library, 1962. — 419 p.
26. *Eliade M.* Tratado de historia de las religiones (2 vols.) / M. Eliade. — Madrid: Cristiandad, 1974. — Т. 2. — 266 p.
27. *Girolami Cheney L.* Vanity/Vanities / L. Girolami Cheney // *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.
28. *Hadjikyriakos I.* Venetian elements in the iconostasis of Cyprus / I. Hadjikyriakos // *Cyprus: An island culture: Society and Social Relations from the Bronze Age to the Venetian Period*. — Oxford/Oakville: Oxbow Books, 2012. — P. 268–283.
29. *Maguire H.* Body, Clothing, Metaphor: The Virgin in Early Byzantine Art / H. Maguire // *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.
30. *Rodov I.* The Marvelous garden: on the poetics of Vegetal ornamentation in European Synagogues and its origins / I. Rodov // *Timorah: Articles on Jewish Art*. — Ramat Gan, 2006. — P. 111–132 (in Hebrew).
31. *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). Ελ. pecypc: <http://>

ikee.lib.auth.gr/record/124687/files/GRI-2010-5867.pdf
32. 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.

ikee.lib.auth.gr/record/124687/files/GRI-2010-5867.pdf
32. 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.

Перелік ілюстрацій:

1. Царські врата сер. XVIII ст., Україна. Фрагмент.
2. Царські врата сер. XVIII ст., с. Пекарі. Канівщина.
3. Царські врата пер. половини XVIII ст., с. Словіта, Львівщина. Фрагмент.
4. Царські врата поч. XVIII ст., с. Ботелька Нижня, Львівщина.
5. Царські врата кін. XVIII ст., Україна. Фрагмент.
6. Царські врата пер. половини XVIII ст., Галичина.
7. Іконостас Петропавлівської церкви в м. Чуднів, Житомирщина. Фрагмент цоколя.
8. Іконостас невідомої церкви. Київ (?). Фрагмент
9. Декор іконостаса Софійського собору в Києві. Фрагмент.
10. Фрагмент колони іконостаса Софійського собору в Києві.
11. Іконостас Покровської церкви в с. Вільшани. Харківщина. Фрагмент.
12. Царські врата кін. XVII — поч. XVIII ст., с. Крехів, Львівщина. Фрагмент.
13. Царські врата др. половини XVIII ст., с. Бобли, Волинь.
14. Фрагмент колони іконостаса Софійського собору в Києві.
15. Іконостас Миколаївської церкви в м. Лебедин.
16. Фрагмент обрамлення ікони іконостаса Софійського собору в Києві.
17. Декоративна композиція в цоколі іконостаса Софійського собору в Києві.
18. Фрагмент царських врат іконостаса Журечського монастиря св. Афанасія в Македонії, XVII ст.

Олянина Светлана Валерьевна

Семантика мотива сосудов в орнаментике украинского иконостаса

Аннотация. В орнаментике украинского иконостаса конца XVII-XVIII вв. вводятся изображения различных сосудов: чаш, ваз, кубков с крышкой, корзин и раковин. Символика этих сосудов зависела от композиций, в которые они входили, и расположения в иконостасе. В течении XVII-XVIII вв. происходит смена репертуара сосудов, что указывает на изменение символической программы декора иконостасов. Этот процесс развивался как переход от сосудов, являющихся символами Христа, к композициям с сосудами, символизирующими Рай. С середины XVIII в. в убранстве иконостасов начинают преобладать сосуды с мариологической символикой, что было реакцией на историческую ситуацию и отразило реалии духовной жизни того времени.

Ключевые слова: иконостас, декор, сосуды, христологические, мариологические символы, культ Богородицы.

Svitlana Olianina

Semantic Meaning of the Chalice motif in the Ornamentation of the Ukrainian Iconostasis

Summary. In this paper, I adduce new evidence that the decorative program of Ukrainian iconostasis was a powerful tool of visual preaching. Among the ornamental motifs of Ukrainian iconostases, the motif of the vessel appears relatively late, only in the end of the 17th century. It was Eucharistic chalices, varied vases with and without handles, a goblet with a lid, wicker baskets. The same group should include the motif of shells, which is traditionally interpreted as a vessel that holds the precious pearl. This shell becomes an integral part of the decoration of Ukrainian iconostases from the middle of the 18th century. Most of these motifs are traditionally considered only as decor. However, different types of vessels appear on semantically important parts of the iconostases, first of all, on the royal doors. It allowed me to see a certain meaning in these motifs. In Christian iconography, a vessel is a symbol that has several levels of religious meaning — it is a Christological, Mariological symbol or symbol of Paradise. So the reconstruction of a meaning of the vessels in the decoration of the iconostasis depends not only on the compositions in which they are included, but also on their place in the structure of the iconostasis.

In the Ukrainian iconostasis, first appears a Eucharistic chalice or a vase with a vine growing out of them. These compositions clearly presented that vessels were Christological symbols. From the meaning of chalice, as a Eucharistic and Christological symbol, follows its introduction into the ornamentation of the royal doors as an indication on the Sacrament of the Eucharist, at the sanctuary behind an iconostasis. The meaning of vase with grapevines in such compositions is revealing in the soteriological aspect. The composition with a vase and the vine on the royal doors of the iconostasis was focusing attention on the theme of the way to salvation and the Saviour as the source of eternal life. Embodying this idea, such images actually duplicated the meaning of the composition with chalice and vine and were introduced as a visual explanation of the doctrine of salvation.

The meaning of the vase placed on the royal doors subsequently is changing. This is evidenced by another repertoire of plant motifs contained in vases. From the second quarter of the 18th century, the image of the grapevine loses a leading role in the decoration of the royal doors, it is supplanted by the acanthus. The vessel, from which grow the acanthous lush leaves, could even be a Eucharistic chalice, but usually, it is a different form of a vase. Such a composition is already difficult to associate with Christological symbols. More likely it is possible to see the visual metaphor of Paradise. The same meaning had a variety of flowerpots or baskets with bouquets of flowers. Placing in the base of the iconostasis, these symbols of Paradise were part of its structure depicting the ways of Divine Economy, which shows the iconostasis. Yet, on the royal doors, they were combined with the symbolics of the entrance, reminded the opening by the Saviour of the gates of Paradise and visually pointed out that the accession to Christ is the only opportunity to find the Kingdom of Heaven.

The shells and garlands of roses are actively introduced in the ornamentation of the iconostasis from the middle of the 18th century, while the grape vines are significantly reduced, sometimes they disappear at all. The predominance of shells and garlands in the decor of the iconostases of the second half of the 18th century is connected not only with the assertion in the art of that time of the style of Rococo with inherent it repertoire of motifs. In the case of the iconostasis, an important marker indicating that its decoration was not only a tribute to the fashionable style but a well-thought program that was theological substantiation, is the lack of ornamentation of the grapevine — the most traditional and symbolically most important motif. This may explain why in the ornamentation of the iconostases of that time we can see not only the motifs of the Rococo but also the Mariological symbols, among which were shells, vases with flowers, censers. Replacement in the iconostasis of the motifs with the Christological symbolic to the Mariological motifs was a reaction to the historical situation and reflected the realities in the spiritual life of Ukraine of that time.

Keywords: *iconostasis, decor, vessels, Christological, Mariological symbols, the cult of the mother of god.*