

УДК 904:726:2-523.4(477.44)

БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ ЯК СЕМІОТИЧНИЙ ТЕКСТ

Ростислав Забашта

У статті здійснено спробу представити відомий зразок тривимірного образотворення раннього Нового часу – монументальний наскельний рельєф із с. Буша Вінницької області – як семіотичний текст, змістова й значеннєва структури якого зумовлені певною «граматичною» системою.

Ключові слова: знак-символ, значеннєвість, семіотична система, детермінатор, безлисте дерево, півень, Онуфрій Великий.

В статтє предпринята попытка представити известный образец трехмерного искусства раннего Нового времени – монументальный наскельный рельеф из с. Буша Винницкой области – как семиотический текст, содержательная и семиотическая структуры которого обусловлены определенной «грамматической» системой.

Ключевые слова: знак-символ, семантика, семиотическая система, детерминатор, безлистое дерево, петух, Онуфрий Великий.

The article attempts to present a well-known pattern of three-dimensional art of the early modern period – a monumental rock relief the Rock, located in the village of Busha (Vinnytsia Region) – as a semiotic text, whose content and semantic structure are determined by a certain *grammatical* system.

Keywords: sign-symbol, semantics, semiotic system, determiner, leafless tree, cock, Onuphrius the Great.

Вступні зауваги. Повномірне семіотичне осмислення твору візуального мистецтва передбачає, увіч, висліди змістового обсягу кожної його складової, що має риси знакової форми і є носієм інововної (закодованої) інформації, а також осмислення твору як семіотичного тексту / семіотичної системи [5, с. 414, 415, 416–417; 51, с. 209], інакше кажучи – семіотичного організму [40, с. 141–142]; організму, укладеного із сукупності первинних знакових одиниць за певним правилом, своєрідним граматичним приписом [52, с. 167, 168, 171], який допускає взаємне узгодження (кореляцію) їхніх смислових, а отже, і формальних (насамперед і головно іконографічних) вимірів¹. Ці дослідчі дії аналітичного й синтетичного характеру наділені достатньою мірою актуальності, адже від їхніх конкретних результатів залежить вирішення проблеми адекватності розуміння, сприйняття та інтерпретації твору мистецтва. Воднораз пізнавальна вага останньої з них – як підсумкової та вирішальної за своїми результатами – є, зрозуміло, більшою. При цьому особливо доречним і навіть об'єктивно необхідним текстуальний етап семіотичних студій бачиться в процесі вивчення й осмислення творів мистецтва з багатомірним ідейно-тематичним планом (на

рівні значеннєвого наповнення окремих знакових одиниць та загальної структури, системи смислотворення) і, відповідно, складнішим іконографічним ладом. До категорії останніх зразків, безсумнівно, належить відомий монументальний рельєф, що висічений на одній із брил плоскогір'я в с. Буша на Вінниччині і є невід'ємною складовою цілого скельного архітектурно-скульптурного комплексу релігійного призначення [2, с. 98–99; 22]. Хоча у світлі проведених стилістико-композиційних, іконографічних та епіграфічних розшуків удалося аргументувати порівняно пізнь походження цієї неординарної пам'ятки (у межах кінця XVI – першої половини XVII ст. / 20–30 рр. XVIII ст.), визначити її сюжет як «Моління св. Онуфрія Великого в пустелі», тобто окреслити межі історико-культурного поля функціонування і пов'язати її із християнським культовим мистецтвом [18; 19; 20], однак змістовий план її донині не вдавалося досягнути сповна, належною мірою.

Аналізована скульптурна композиція укладена із чотирьох основних іконічних фігур, а саме: безлистого дерева, що височить на прискалку; півня, який стоїть на горизонтально розташованій гілці дерева; оголеного чоловіка з предовгою бородою і волоссям (святий пустельник-анахорет),

ІСТОРИЯ

котрий укляк у молитовній позі перед / під деревом (безпосередньо під фігурою птаха), спершись коліньми на край згаданого прискалка, і благородного оленя-роганя, який височить на другому прискалку за спиною молільника. Окреме місце в зображенні посідає обрамлена інскрипційна таблиця, вирізьблена при його верхньому краю майже по центру, що містила свого часу пояснювальний напис. Між собою основні фігури поєднані як двомірними, так і багатомірними формальними й ідейними зв'язками, що утворюють змістову структуру твору, тіло його семіотичного тексту. Чи не найвиразнішим підтвердженням цього є композиційне поєднання дерева, птаха й молільника, а також загальна просторова орієнтація всіх персонажів зображення: людина і тварини звернені в одному напрямку – справа наліво, до дерева, що відтворене при самому лівому краю витягнутої по горизонталі скульптури. Щодо самих цих фігур, то всі вони (поодинокі й у різних комбінаціях, включно з укляклом постаттю молільника) – доволі поширені, як засвідчує фактографія, іконічні знаки / знакові формули (мотиви) християнської теологічної системи. Літо-, дендро- й зооморфні образи віддавна мисляться в символічних координатах [47, с. 192, 197–199, 206; 63, s. 125–130, 151–157, 233–237, 267–272], і їхнє значеннєве наповнення повсякчас (чи майже повсякчас) відзначалося більшою або меншою багатомірністю. Констатація цього факту особливо підставова для церковної та довколоцерковної культури епохи Бароко, що позначена, як відомо, неабиякими видозмінами й нововведеннями в традиційну християнську знакову систему. З огляду на це актуалізація того чи іншого значеннєвого плану названих символічних ізоморфів у кожному конкретному творі залежала від реального зіставлення з іншими символами, що входять до однієї іконографічно-композиційної структури. Отже, адекватне сприйняття і прочитання знаків повсякчас вимагало не лише осягнення всього (чи майже всього) спектра ідейного навантаження кожної складової одиниці знакової структури, але й з'ясування ме-

ханізму та імовірних результатів їхнього взаємозв'язку і взаємоузгодження (кореляції).

Семіографіка дендро- та орнітоморфного мотивів

У річищі семіографічних студій насамперед спинимося на двох знаках-образах бушанської скульптури: на птахові і безлисту дереві, що зображені на рельєфі в безпосередній композиційній сув'язі між собою, творять окремий іконографічний, а отже, і змістовий / -у мотив / формулу. Крім цього, вибір цієї пари знакових одиниць зумовлений багатомірністю їхнього значеннєвого наповнення, а ще – неординарністю (якщо не унікальністю) на тлі інших варіантів загальнішого, архетипового мотиву «птах на дереві», широко представленого в культовому й релігійному мистецтві християнського світу, насамперед Європи, періоду пізнього Середньовіччя – раннього Нового часу (принаймні донині нам не вдалося розшукати інший зразок поєднання названих знаків-образів у системі християнської іконографії).

Півень. З огляду на регулярність співу названого птаха впродовж доби, у багатьох народів Давнього Сходу і античної Європи він здавна мислився своєрідним хронометром [64, s. 126]. У руслі християнського віровчення найбільшу акцентацію отримала здатність півня означувати своїм співом прихід півночі («нижнього» зеніту добового сонцевороту), а також наближення сходу сонця й настання дня. Тим-то нерідко його вважали «природженим дзвонарем ночі», своєрідним «дзвоном духу», котрий, за словами автора алегоричної лицарської поеми «The Faerie Queene / Королева фей» (1590) Едмунда Спенсера:

Дзвонить у свій срібний дзвіночок над сплячими,

Щоб прикликати їхній розум до Високого Піднесенного [6, с. 118, 325].

У зв'язку із цим півень сприймався як символічне втілення не лише межової ситуації в часовому потоці, певного перехідного моменту, але й самого світла Божого (Христового), світила-сонця (Сонця-Христа). Також за ним визнавала-

ся здатність відганяти й позбавляти сили всіляку зловорожу нечисть (духів, упирів, відьом та ін.) і темні породження ночі [64, s. 126, 131–132; 63, s. 236]. У цьому-таки ідейному річищі лежить народне уявлення, зокрема в росіян, про неможливість утілення / входження в півня Диявола / злих духів, адже на ньому «ангельський чин», а на голові він несе гребінь – корону [7, с. 207, 287–288]. Окрім цього, від періоду раннього християнства віряни лучили його опівнічний спів з ідеєю воскресіння Спасителя й перемоги над пеклом; глас його мислився реальним провіщенням тріумфу Божої сили і слави, а отже, спасіння всього роду людського. (Згідно з переданням перших століть існування нової віри, Христос воскрес після першої пісні цього птаха [47, с. 198–199], у пізніших апокрифічних текстах птах лише зголосив своїм співом цю подію [30, с. 201–202]). Відповідно, півень сприймався символом воскресіння як такого [64, s. 116, 117; 63, s. 235, 236], тим паче сон, від якого птах пробуджує людину, традиційно мислився своєрідним проявом смерті (завмиранням), точніше – перехідним, порубіжним станом між буттям і небуттям [3, с. 502, 504; 28, с. 343]. З такими уявленнями про роль означеного представника класу пташиних пов'язаний і богослужбний припис припиняти Великий піст перед нічним «куроглашенням» (принаймні таке уставне правило діяло в Російській православній церкві [30, с. 202]). Воднораз у коментарі Феофілакта Болгарського (*?–†1107) до Євангелія від Матвія голос алектора (півня) витлумачено ще й «словом Ісусовим», яке не дозволяє нам «рослабитися и спати, но и глаголя намъ “бдите” и “востаните спящи”» [38, с. 164–165]². Тобто півень вважається знаком-образом бадьорості й пильності духу, стійкості віри. Названий середньовічний автор визначив цього птаха «вѣзерункомъ [для вірян. – Р. 3.] хвали... Богу || жеби и ми Богу честь воздали» [38, с. 164–165]. Популярність такої інтерпретації в ранньомодерний час засвідчує вірш «О куроглашеніи» з рукописної поетичної книги 1699 року «О пріроженю человекескомъ под которою планетою зна-

мен небесных родится всякъ человекъ...» авторства архимандрита Онуфрія – настоятеля Курязького Преображенського монастиря під Харковом [38, с. 140–141]³. Цей поетичний текст містить, зокрема, такі рядки: «Егда же пѣвень спѣваеъ, ты чуешъ, || хвалить встан(ь) [Бога. – Р. 3.], тим день добръ спродкуешъ, || Пѣвень спѣваеъ, же день зближаеъ, || честь даеъ, же в ден(ь) добре маеъся... То дай намъ рано тя (Боже) хвалиты, || Вечеръ и утро добре проводиты...» [38, с. 164]. До слова, традиція розпочинати добовий цикл молитов з першого передранкового співу півня існував у християнських монастирях здавна [63, s. 236–237; 45, с. 157]. Щобільше, у деяких середньовічних церковних текстах, зокрема католицькому гімні «Laudesus», що базується на відповідному тексті збірки гімнів для повсякденних молитов «Liber cathemerinon» Авреліуса Проденціуса Клеменса (*348 – † після 405), півень як звістун настання світлої частини доби (часу влади світла), як відкривач нового дня віри прирівнювався до самого Христа, ба навіть ототожнювався з Ним – будителем душ віруючих, закличаєм до [істинного] життя [63, s. 235]. До речі, свого часу св. Григорій Великий представив півня алегорією Доброго Пастиря [9, с. 204], крім цього, із Середньовіччя походить формула «gallina significant Christum, sapientiam et animam / курка (півень) означає Месію, мудрість і мужність» [64, s. 127]. Таке принципове зближення названого птаха із Сином Божим зреалізоване, на думку деяких учених, і в сюжеті протистояння півня й лева, який наявний, зокрема, у скульптурному оздобленні порталу костелу Святого Міхаеля (XIII ст.) у Пфорцхаймі (земля Баден-Вюртенберг, Німеччина) [61, S. 70; 64, s. 117]. У названому сюжеті останній зооморф слугував утіленням вічного ворога Бога – самого Диявола.

Завершуючи вищесказане, слід додати, що уявлення про півня як про, з одного боку, глашатая окремої часової віхи, означника певного часового виміру / показника земного буття, а з другого, – символічний орнітоморфний образ самого божества –

ІСТОРИЯ

Христа – спричинило в деяких місцях християнської ойкумени приписування цьому птаху також ролі провісника початку Страшного суду [66, s. 150].

Нарешті, півень є символом-маркером деяких святих, насамперед апостола Петра, а ще – ранньохристиянського святого мученика Віта (*Vitusa*) (див., напр., зображення на тему «Каяття апостола Петра»: книжкова мініатюра із Хлудовського псалтиря IX ст. [55, л. 38 об.]; ікона іонійської школи XVII ст. з приватного зібрання [8]; книжкова гравюра-ілюстрація з київського видання «Пречестныи акафисты, и прочїѣ Сп(а)сите(л)ныѣ молбы...» 1709 року [39, арк. 27]; дереворізна гравюра з Нюрнберзької хроніки 1493 року [75], статуя святого 1721 року різьця чеського майстра Андрея Філіпа Квітайнера з празького костелу Святого Томаша [68, s. 55, 198, (il.) 144]). Щодо останнього праведника віри, півень є лише одним із чотирьох можливих зооморфних ідентифікаторів (поряд з вороном, левом чи вовком) [70, S. 66–67; 75] ⁴, у випадку першого – єдиним такого роду символічним атрибутом, що пов'язаний з відомим євангельським сюжетом потрійного зречення апостолом свого Вчителя (Мт., 26:74–75; Мр., 16:68–72; Лк., 22:60–62; Ін., 18:27) [17, с. 46–47; 70, S. 66; 59, р. 160–165, fig. 1–4; 63, s. 236, (il.) 64]. Утім, історія такого вчинку апостола Петра набула з часом у християнському віровченні ширшого ідейного сенсу, образ півня почав вважатися не лише викривальним «свідком» страху, зради й покаяння конкретного учня Христа, але й одним з утілень страстей Сина Божого, властиво – знаком окремої форми його душевних тортур і приниження, присутньо – одного зі знарядь земної смерті, заподіяної йому грішними людьми. Не випадково в церковному мистецтві, присвяченому – безпосередньо чи опосередковано – темі страстей Христових, означеного птаха часто зображали на вершині колони, біля якої римські легіонери бичували Месію ⁵, чи на Голгофному хресті. Цей іконографічний мотив наявний у низці образів і насамперед у такому з них, як «Знаряддя страстей Христа / *Arma*

Christi», що постав (принаймні остаточно сформувався) на Заході в другій половині XIV ст. унаслідок чергового піднесення на етапі пізнього Середньовіччя християнської містики. При цьому образ *Arma Christi* втілювався як самодостатня іконографічна тема і, відповідно, формальне втілення та як доповнююча / паралельна, поєднуючись з іншими образами – скорботного, мертвого чи малолітнього Христа, Богородиці, євангеліста Іоанна, Марії Магдалини та інших, слугуючи останнім за своєрідну символіко-знакову атрибутику (див., напр., два образи 1404 р. «Христос (у гробі з пристоячими) зі знаряддями страстей» пензля Лоренцо ді Манакко (Галерея мистецтв, Флоренція) [57], гравюру-ілюстрацію «Христос (збирає кров у чашу) зі знаряддями страстей» 1470–1485 рр. (Німецький національний музей, Нюрнберг) [57], рельєф (на металі) «*Arma Christi*» XVI / XVII ст. (з вівтаря церкви Святого Петра в Колленжес-ла-Руж, Франція) [57]; образ «Христос – Муж скорботи» близько 1530 р. роботи південнонідерландського маляра (Музей образотворчих мистецтв, Будапешт) [41]; лемківську ікону XVIII / XIX ст. «Христос – Муж скорботи» із с. П'єтна Малопольського воєводства Польщі [58, s. 43, (il.) 147]; ікони «Богородиця зі знаряддями Страстей Спасителя / Плач Богородиці при хресті», зокрема північноросійського письма XVIII і XIX ст. [10; 15; 57]; «Христос – Недремне око» [36, с. 29, 30, 39]).

Безлисте дерево. Образ дерева без листя використовувався в християнській літературі (зокрема теологічній) та іконографії на позначення різних смислових планів. У сюжеті про пори року він фігурує як алегорія зими, зимового завмирання, засинання природи, а ще, опосередковано, – завершального періоду життя людини (старості). Виразним прикладом тут слугує відповідне стінописне зображення початку XVIII ст. у Введенській каплиці емпори Святоюріївської церкви в м. Дрогобичі на Львівщині, на якому відтворене безлисте дерево поряд з фігурою старця в кожусі [34] ⁶. Проте частіше відсутність листяної крони на дереві свідчить про його

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ ЯК СЕМІОТИЧНИЙ ТЕКСТ

всохлість, мертвотність. Саме такий стан рослини кілька разів згадується у Святому Письмі. Чи не найвідоміше висловлювання про усохле дерево в Старому Завіті містить Книга пророка Єзекиїля: «І пізнають усі польові дерева, що Я, Господь, понизив високе дерево, повищив дерево низьке, висушив дерево зелене і дав проквітнути дереву сухому» (Пр. Єзек., 17:24). У середньовічній екзегетиці ці рядки зазвичай інтерпретувалися як вказівка на чудесне зачаття безплідної святої Анни – матері Діви Марії [53, с. 18]. Виразною ілюстрацією такого тлумачення є живописний образ «Богоматір сухого дерева» (між 1460 і 1473 рр.) роботи голландця Петруса Крістуса зі збірки барона Тісена-Борнеміса [53, с. 18–19, (ил.)]. Натомість у новозавітній частині Біблії образ усохлого дерева постає двічі. Так, у Євангелії від Матвія він присутній у сюжеті з безплідною (хоча й живою, вкритою листям) фігою, що враз усохла – на здивування учнів Христа – після того, як Він, не знайшовши під нею жодного плоду, промовив: «Нехай плоду із тебе не буде ніколи повіку!» (Мат., 21:18–20). У цьому випадку усохла рослина символізує, увіч, непотрібність, внутрішню марноту всього того на землі, що не приносить плодів, а водночас – і маловір'я та сумніви послідовників Спасителя, що знесило їхню духовну міць. Останнє тлумачення впливає з наступних слів Сина Людського: «Коли б мали ви віру і не мали сумніву, то вчинили б не тільки як із фіговим деревом, а й якби й цілій горі ви сказали: "Порушся та кинься до моря", – то й те б сталося! І все, чого ви в молитві попросите з вірою, – то одержите» (Мат., 21:21–22). У контексті наведеного уривку усохле дерево постає також символом безпліддя й омертвілості як такого / -ої. Цьому визначенню сповна відповідає зміст слів Христа про «дерево сухе», звернених до «дочок єрусалимських» під час хресного шляху на Голгофу (Лук., 23:31). Популярність теми безпліддя, а отже, і зайвості усохлого дерева у вітчизняній церковній літературі ранньомодерного часу засвідчують суголосні з новозавітними текстами твердження І. Величковського (близько 1651–1701 рр.):

«Коли на дереві і листу не побачимо і вже засохле дерево, тоді жодного від нього не сподіваємося плоду, жодної утіхи» [11, с. 127]. Одночасно цей служитель культу й релігійний автор прирівняв до усохлого дерева і грішника: «Людина грішна, коли <...> листя надії стратить через відчай, корінь віри засушить – о, вже там не побачиш жодного плоду!» [11, с. 127]. Символічне ототожнення зарозумілих («пышны(х)», «высокомыслны(х)», «думных и гордых») людей з «деревами сухими», які вічно горітимуть «в печи пекельной огнистой на веки», містить і текст «Казанье на прп. отца н(а)ш(е)го Онуфрія Вели(кого)» відомого проповідника Іоанікія Галятівського з книги «Ключ разумѣнія» львівського видання 1665 року [14, арк. 466].

Сюжетно-тематичні контексти візуалізації, а отже, і вербалізації сухого (мертвого) дерева як знаку смерті і / чи безпліддя, гріха в християнстві доволі розмаїті. Носієм «смертельного» сенсу однозначно постає зображення такого дендроморфа на надгробках, як, наприклад, на поховальній плиті малолітнього Рафаїла Осієського (після 1547 р.) у кляшторі домініканців (Краків) [65, s. 241, (il.) 13] ⁷. Таку значеннєвість виразно задекларовано, зокрема, у низці західноєвропейських творів релігійно-повчального, моралізаторського змісту (своєрідних ізоморфних мораліте), як-от у гравюрі «Смерть владна над хіттю і гордістю (Vanitas)» (1619) Ієроніма Верікса (1548–1624), на якій мотив дерева сусідує з образом смерті у вигляді людського кістяка. Аналогічне поєднання образів демонструє також монументальна фрескова композиція «Смерть св. Ієроніма» 1502 року пензля Віктора Карпаччо з будинку Братства св. Георгія у Венеції, упритул до правого краю якої відтворено усохле сохате деревце з людським черепом і нижньою щелепою (від нього) на двох сучках [12, с. 29, 40, 42, (ил.) IX, 32].

Образом смерті, точніше невідворотності останньої, безлисте дерево постає в сюжеті вбивства-мучеництва святих чи віруючих. Такі приклади відомі як у східно- (візантійському) і західнохристиянському мистецтві (див., напр., мініатюри, присвя-

ІСТОРИЯ

чені св. Феофілу Новому, властиво, його страті, на сторінках Мі(е)нологія Василя II (близько 988 р.), зображення страти-мучеництва св. Себастьяна, у виконанні багатьох західних майстрів, зокрема епохи Відродження, наприклад, відповідна композиція 1507 р. Ханса Бальтунга (Гріна) і близько 1515–1520 / 1521 рр. Марко Пальмеццано [49, с. 402, (ил.); 29, с. 158, 163, табл. XI: 182, 199; 33, с. 32, (56–57), (ил.) 11]). Останнього праведника нерідко відтворювали прив'язаним до стовбура всохлого дерева чи дерева з обтятою кроною⁸. Майже тотожну змістову роль відіграє аналізований образ і в сюжетах, пов'язаних із Христом: «Богородиця з Дітям», «Поклоніння Марії Дитяті», «Нині відпускаєш раба Свого...», «Моління про чашу», «Поцілунок Юди / Взяття Христа під варту», «Розп'яття», «Оплакування» (див., напр., відповідну гравюру 70–80-х років XV ст. «Мадонна в дворі» різця Мартіна Шонгауера; живописну композицію XV ст. «Поклоніння Марії Дитяті» роботи П'єр Франческо Фьорентіно [1, с. 233, (ил.) 295], у якій зображення мертвих дерев поєднано з мотивом дороги, що асоціюється зі страшим життєвим шляхом Христа; композицію першої половини XVI ст. із Богородицею, малолітнім Христом і старцем Симеоном авторства венеціанця Джованні Белліні; вівтарну композицію «Моління про чашу» 1509–1518 рр. пензля Альбрехта Альдорфера з монастиря Святого Флоріана чи відповідну роботу 1510–1516 рр. венеційського маляра Марко Басатті; фреску 1325 р. «Взяття Христа під варту» П'єтро Лоренцетті в церкві Сан-Франческо в Ассізі та образ близько 1500 р. на цю-таки тему кастильського майстра з ретабло [29, с. 53, 139–140, 141, ил. 21, 155; 53, с. 54–55, ил.; 69, с. 308, 310, 312, (ил.); 54, с. 46, 49, (ил.); 72, с. (30–31), (ил.) 10]; «Розп'яття з лицарем-молільником» на реверсі медалі 1445 р. роботи Антоніо Пізанелло на честь повелителя Чезени Доменіко / Новелло Малетеста [31, с. 137–138, 195, ил. 83]; вівтарний образ «Оплакування» XVI ст. пензля Петро Марескальки [1, с. 153, (ил.) 180]). Воднораз у передостанньому

сюжеті сухе дерево символізує, увіч, і гріх зради Юди Іскаріота, відступництво його від Спасителя, так само як безлисте деревце чи кущ у згаданій ілюстрації до тексту кондака № 12 київського гравера Тита «Каяття ап. Петра» з книги «Пречестный акафисты, и прочіа Сп(а)сите(л)ныа молбы...» 1709 року вказує (поряд з образом півня) на гріх відречення учня від Учителя [39, арк. 27].

Безлисте дерево в згаданій сцені страти св. Феофіла Нового з Мінологія Василя II реально потрактувати ще й знаком-образом злочину, інакше кажучи – гріховної дії, адже воно відтворене поблизу фігури ката, який підніс меч над головою мученика. Показово при цьому, що за спиною самого праведника видніється живе дерево, вкрите буйним листом [49, с. 402, (ил.)]. Перед глядачем розгорнута виразна бінарна опозиція ізоморфних носіїв ідеї життя та смерті, праведності й гріха / злочину. При цьому протистояння підкреслене доволі динамічним зустрічно-супротивним нахилом-рухом крон дерев одне до одного. Подібна семіотична опозиція представлена й на інших мініатюрах названого манускрипту, зокрема в сцені тортури вогнем Максима і Феодота Адріанопольських [35].

Назагал зображення сухого дерева в парі з живим, повносилим деревом трапляється в церковному мистецтві доволі часто. У ранньохристиянському мистецтві такі дендроморфні знаки-образи подеколи фланкували мотив хрещення. Сенс цієї бінарності в названому випадку полягав у протиставленні різних періодів життя людини: до і після прийняття нею нової віри. При цьому мертва рослина слугувала символом смерті во гріху, а друга – вічне життя во Христі. До слова, саме хрещення мислилося актом смерті, про що свідчать слова апостола Павла в Посланні до римлян: «...ми поховані з Ним [Христом. – Р. 3.] хрещенням у смерть» (Рим., 6:4). Подібна пара обабіч постаті Доброго Пастиря (Христа) [47, с. 192–193] чи в сюжеті «Моління / Каяття св. Ієроніма в пустелі» (див. відповідний образ роботи венеційця Якопо Белліні (близько 1395–1470 / 1471 рр.) [13, с. 9, (ил.)]) означувала той-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ ЯК СЕМІОТИЧНИЙ ТЕКСТ

таки шлях духовного спасіння. Змістова протилежність обох названих ізоморфів виразно задекларована в низці творів довколацерковного мистецтва алегоричного спрямування, як-от у живописному диптиху близько 1480 року «Алегорія життя і смерті» анонімного автора зі Східної Німеччини та 1504 / 1505 року «Геркулес на роздоріжжі» анонімного умбрійсько-сієнського майстра [71, S. 54, Abb. 45; 33, с. 32, (54–55), (ил.) 10]. На лівій частині першої композиції зображено мертвого чоловіка посеред болота, вкритого сухими і зламаними деревами та кущами, у долині – зруйнований будинок; на правій – родина серед квітучої долини, на дальньому плані проглядається група зелених дерев і місто [71, S. 54, Abb. 45]. Уклад іншого твору – назагал аналогічний, що вельми показово з огляду на просторову семантику опозиції *праве / ліве*, однак змістовий план обговорюваних знаків-образів подано в дещо іншій системі смислових координат, має іншу, так би мовити, акцентуацію. Обіч алегоричної постаті Доброчинності (у вигляді молодої жінки в строгому вбранні, зокрема чорному плащі та головному уборі чорниці), яка звертається / торкається до сплячого Геркулеса, видніється пустельна, позбавлена ознак життя місцина, усіяна чорними пеньками, усохлими й напівусохлими деревами / кущами, по якій ідуть подорожні, прямуючи до пишного квітучого саду регулярного планування, з водограєм і будинком, що видніється на дальньому плані. Обіч постаті Гріховності (у вигляді молодої жінки в розкішному світському вбранні), яка також намагається привернути на свій бік головного персонажа, представлено той-таки набір мотивів, але в іншому порядку: спершу квітучий сад (Сад любові) з водограєм, тваринами й гулящими людьми, а згодом – пустельна територія із усохлими та напівсухими деревами й голими людьми. Увіч, перед глядачем розгорнута тема вибору між *доброчинністю / добром*, яка / -е пов'язана / -е з багатьма труднощами, утратами, але в результаті приводить до райського, вічного життя, і *гріховністю / злом*, що манить добробутом, насолодою, але в підсумку

приводить до занепаду, злиднів (насамперед духовних) і смерті.

Семантичне протиставлення всохлого безлистоного й повносилоного / -их дерева / -в подекуди використовувалося в сюжетах, присвячених святым анахоретам-пустельникам, властиво, у сюжеті «Відвідини / Зустріч св. Антонія (й) Павла Пустельника» (пор. відповідну живописну композицію Швабського автора 1445 р. чи майстра Грюневальда з Ізінгемського вітваря 1515 р. [див.: 37, с. 49, (ил.) XLI]), будучи вказівками певних реалій майбутньої долі цих сподвижників віри.

Наразі слід наголосити, що в християнській іконографії для позначення-маркування несприятливого довкілля (пустелі / пущі тощо), а водночас і гріха, спокуси всохле дерево використовувалося досить часто. За виразний приклад тут може правити композиція «Спокуса св. Антонія на золотій горі» – частина живописного поліптиха 1432–1436 років анонімного майстра сієнської школи, присвяченого історії чудес преподобного [74, S. 62, (166), (Tafel.) 96], або композиція 1430-х років «Похід волхвів» авторства сієнського маляра Стефано ді Джовані / Сассетта [42, с. 111, (ил.) 224 в]. Ця образотворча практика також базується на текстах Святого Письма. У біблійній традиції пустеля представлена територією Диявола (Сатани), місцем його перебування, а відповідно, і полем битви між ним та прийшлими святыми отцями-пустельниками [32, с. 72–73, 327–328]. Не випадково образ мертвого дерева нерідко фігурує в композиціях із зображенням нечистої сили й персонажів язичницької (зокрема античної) міфології (демонології) (див., напр., графічні аркуші «Відьми» (1510), «Три парки» (1513) тощо згаданого вже Ханса Бальдунга Гріна [29, с. 159, 163, (ил.) 184, 198]).

Принагідно застережемо існування мотиву зворотної метаморфози: оживлення мертвої деревини символізувало, увіч, подолання незворотності акту смерті, силу життєвої енергії й чину праведності. Чи не найвиразнішим прикладом цього є старозавітна історія з пророслим жезлом пророка Аарона. Згідно з текстом книги Числа, коли

ІСТОРИЯ

всі священники поклали свої жезли-палиці перед Мойсеєм, то лише патериця Аарона пустила паростки, зацвіла і вродила мигдаль: «І ось зацвіла палиця Аарона. З дому Левія, видала галузки і зацвіла квітами, і видала горіхи» (4 М., 17:23). Таку проквітлу палицю можна бачити в руці названого пророка, зображеного в пророчому ряді іконостаса початку XVIII ст. церкви Воздвиження Чесного Хреста Скита Манявського. Тут Аарон у правіці тримає жезл, увінчаний трьома стеблами із квітами, у лівіці – сувій з написом: «Пророкъ. || Ааронъ. || Радуйся жезле || прозяб||ши нам цвѣтъ || Х(рист) а» [25, с. 74, 106–107, (іл.)]. Далеким відголоском подібної теми можна розглядати образ віджившої (після спалення), проквітлої й плодоносної яблуні в апокрифічній легенді про розбійника, який спокутував свої численні тяжкі гріхи; легенді, що мала поширення на вітчизняних землях [16, с. 131–132]⁹.

**Кореляція та інтерпретація
значеннєвості знаків-образів
як складників тексту**

Згідно з показниками семіографічного огляду, орнітоморфний та рослинний зображальні мотиви бушанського рельєфу слугували на позначення переважно протилежних за своїми релігійно-духовними сенсами значеннєвих планів. У першому випадку маємо справу з набором головно ідей позитивної конотації (світло, сонце, відродження, слово Христове, душа спраглого віри вірянина, Христос), у другому, – навпаки – негативної (завмирання / смерть, гріховність, пустеля). Утім, очевидним є і те, що такими наборами означуваних ідейних вимірів їхні змістові плани не обмежувалися. Крім того, орнітоморфний образ пов'язаний з темою зречення апостола Петра та страстей / смерті Спасителя, а дендроморфний – із зимою порою, зимовим завмиранням природи, сном (які, попри близькість до теми смерті, не є, зрозуміло, сповна їй адекватними). При цьому цілком зрозуміло, що в аналізованій скульптурі – як і будь-якому іншому творі церковного мистецтва – не міг бути закладений та зреалізований

увесь спектр змістового наповнення образів півня і безлистої дерева, уся їхня випрацьована й актуалізована в християнстві полісемія. Мусив існувати певний механізм відбору, конкретизації / обмеження їхніх значень, тим паче з огляду на деяку неоднорідність останніх. Воднораз цей відбір мусив базуватися на певних критеріях, що у свою чергу мали б спиратися на якісь спільні / подібні для обох знаків-образів величини значеннєвого поля. Як засвідчує аналіз, такі величини дійсно є, і вони стосуються ідеї гріховності та смерті. Але позаяк ні зречення / каяття (у випадку з апостолом Петром), ні тема страстей і смерті (у випадку Ісуса: у малолітньому віці останнього на руках Богоматері чи під час моління в Гетсиманському саду) не є однозначно провідними, принаймні виразно й однозначно задекларованими, у семантичному полі відповідних знаків-образів, беззастережно стверджувати існування системно регулюючого взаємозв'язку між ними не доводиться. Щобільше, за відсутності близьких аналогів¹⁰ заледве чи можливо доказово пояснити причини поєднання цих іконічних фігур у змістовій структурі бушанського зображення без додаткового знаку-образу, який виконував би роль означника (детермінанта) [5, с. 248, 249]¹¹, своєрідного коду [56, с. 45, 66] семіотичного поля аналізованих ізоморфів і утвореної ними формули (мотиву): півень на всохлому дереві. У цьому випадку детермінант / код значеннєвого спектра досліджуваних знаків-образів слід шукати поза межами їхньої пари.

На таку роль – поміж ізоморфів скульптурної композиції – може претендувати лише головний персонаж: молільник Онуфрій¹², адже ще один «позаформульний» образ оленя, по-перше, відзначається не меншою семіотичною багатомірністю, і сам потребує, відповідно, корелятора / корегувальника в особі того-таки святого пустельника [21, с. 10–23, 63–66], по-друге, не демонструє, як засвідчує доступна джерельна база (писемна й образотворча), прямого зв'язку з обговорюваними дендро- та орнітоморфом. Отож саме Онуфрій Великий є означувальним

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ ЯК СЕМІОТИЧНИЙ ТЕКСТ

складником (знаково-образною ланкою) семіотичного тексту бушанського рельєфу. І дійсно, у знаковому полі образу цього святого ідейно-тематичне спрямування аналізованих ізоморфів (як і оленя) помітно конкретизується. У випадку орнітоморфа на перший план виступає ідея передранкової молитви, славлення Спасителя, урешті – духовного пробудження / відродження / преображення. Заразом актуалізується уявлення про «ангельський чин» цього птаха [7, с. 207], адже в агіографії Онуфрія Великого, а також в іконографії сюжету «моління відлюдника в пустелі» нерідко фігурує образ саме ангела-годувальника / причащальника [73, р. 463, 464; 14, арк. 469; 18, с. 114–115, 131–134, іл. 5:1; 6:1, 2, 5–9]. До слова, за останнім визначенням прозирає прадавнє уявлення про птахів, зокрема півня, як про медіумів між земним світом людей і небесним вирієм-раєм – місцем перебування птахів і душ померлих (пор. фольклорний мотив птаха на верхівці дерева [24, с. 129 (примеч. 189)], відображений у тексті примовки колядницької ватаги гуцулів: «Сидить когут на вербі, пустив коси до землі» [43, с. 210]). У випадку дендроморфа – семантичний рівень пов'язаний насамперед із простором пустелі як місцем перебування нечистої сили й боротьби віряннина-відлюдника з власними тілесними та душевними пристрастями, набуття ним праведності. Воднораз у змістовому вимірі безлистоного дерева виразно прозирає ідея завершення циклу земного буття, адже, згідно з агіографічним переданням, започаткованим св. Пафнутієм [73, р. 467], старий аскет особливо ревно молився в пустелі перед своїм відходом у потойбіччя, і саме цей момент його життя (властиво, остання молитва) поширився в іконографії святого, зокрема відображений у досліджуваній пам'ятці мистецтва. Із життійної історії відомо, урешті, що пальма, плодами якої він живився впродовж десятиліть самотності, після відходу його у вічність усохла [73, р. 467], зникло й джерело та запалася печера-келія. Отже, носієм теми смерті в рельєфі є не лише символічний образ усохлого дерева, але й образ само-

го молільника Онуфрія, хоча й опосередковано. З одного боку, тут слід зважити й на те, що смерть праведників не мала в християнському віровченні негативного значення, навпаки, сприймалася проявом єднання з Богом [46, с. 35–36]. Це виразно доводить опис смерті того-таки Онуфрія Великого, тіло якого, згідно з деякими варіантами життійної історії, перед відходом просвітилося, а душу, що залишила земну оболонку, «ангели... несли до Неба, з музикою и спеванєм весєлым, которое спеванье чути было на повітру...» [14, арк. 469]. З другого, – цей преподобний, будучи одним з перших християнських відлюдників-аскетів, визнавався в деяких країнах християнської ойкумени, зокрема в Україні, взірцем самовідданої праведності й патроном чернечого чину [23, с. 12–13], а прийняття чернечої обітниці від самих початків вважалося свого роду смертю¹³, самих же монахів нерідко називали «непохованими мерцями» [8, с. 4; 48, с. 139]. Новоявлений монах (після акту постригу) набував нової духовної іпостасі: він «отримував нове ім'я і нове вбрання, чорне, що означувало смерть, зречення цього світу» [48, с. 139]. Якщо взяти до уваги ще й факт функціонування цілого бушанського скельного комплексу на певних етапах його історії як монашого осідку (скиту-келії), запропонована інтерпретація змістового плану аналізованого ізоморфа стає ще правоможнішою.

Зокрема, мотив, укладений із зображення півня і усохлого дерева, утілює, присутньо, дуальну опозицію, що визначається протиставленням таких універсальних понятійних величин, як життя і смерть. Саме на контрасті значеннєвості аналізованих образів і ґрунтується, увіч, їхня іконографічно-композиційна єдність у системі бушанського рельєфу¹⁴. Щоправда, у поєднанні з образом святого праведника семіотична опозиційність означених дендро- і орнітоморфа аналізованої скульптурної композиції дещо нівелюється. Річ у тім, що духовний чин Онуфрія Великого засвідчує, крім того, здатність праведного життя подолати людську гріховність, перебороти земну смерть, тобто демонструє фактично

ІСТОРИЯ

можливість чудесного проквітнення всохлого дерева, перетворення пустелі в місце духовного раювання [14, арк. 465, 467, 468, 469 зв., 470]. Не випадково в Київському псалтирі праведника було прирівняно до проквітлої фінікової пальми, до повносилого кедра [26, л. 130, (ил.)].

Примітки

¹ Тут доводиться констатувати, що серед дослідників знакових систем донині немає усталеного визначення конкретного предмета семіотичних студій [52, с. 167, 168, 171; 51, с. 209; 40, с. 141–142].

² Пор. принагідно гасло довкола геральдичного півня, представленого в картуші на титулі книги Симона Старовольського «Polonia» 1632 року: «*Regum ugilantia custos / Хранитель пильності*» [67, с. 284].

³ Вірш на арк. 38 зв. означеного збірника [38, с. 164].

⁴ При цьому півень, як і ворон, зображався стоячи на книзі [70, S. 66].

⁵ Назагал мотив «півень / птаха на колоні» походить ще з язичницької античності [61, с. 168, 170, fig. 8, 10]. У подібних християнських пізньоантичних та ранньосередньовічних зображеннях колона представлена елементом урбаністичного середовища [61, с. 161, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 173, fig. 2, 4, 7, 12], а не місцем покари – стовпом ганьби.

⁶ Старість символізує і безлисте дерево в композиційній першій половині XVI ст. «Нині відпушаючи раба Твого...», яку приписують пензлю Джованні Белліні чи його майстерні, старість первосвященника Симіона. Хоча дерево підноситься на другому плані, графіка голих його гілок на сохатому стовбурі неминуче привертає увагу глядача, позаяк «вписана» у відносно вузький просвіт між фігурами головних персонажів: Богородиці та Симіона, який приймає від Діви малолітнього Спасителя [53, с. 54, 55 (ил.)].

⁷ Показово при цьому, що за своєю морфологією та композиційним укладом дерево на означеному надгробку нагадує (у дзеркальному відображенні) відповідний іконічний мотив бушанського рельєфу. Фактично перед нами реалізація однієї і тієї самої композиційно-іконографічної схеми, при якій дендроморф зміщено впритул до одного з країв зображень, унаслідок чого галузження стовбура виявляється асиметричним і таким, що заповнює не лише весь вільний простір верхнього кута композиції, але й значну частину сусідньої площі верхньої ділянки композиції (будучи витягнутим по горизонталі й спрямованим до центру рельєфу).

⁸ У згаданому творі Марко Пальмеццано сухі тонкі дерева, що досить щільно оточують святого, прив'язаного до колони напівзруйнованої античної будови, одночасно символізують, як справедливо

зауважив Л. Мравік, відживший язичницький світ [33, с. (56–57), (ил.) 11].

⁹ Принагідно згадується лютеранський алегоричний образ Старого й Нового Завітів у вигляді напівусохлого / мертвого – напівживого дерева, представлений чи не вперше в композиції Лукаса Кранаха Старшого «Гріхопадіння, вигнання з Раю та спокутувальна жертва Христа (Алегорія Старого й Нового Завіту)» (1529 р., збірка замку Фріденштайн, Гота, ФРН), а згодом повторюваний у кількох репліках меншого розміру, зокрема в силогіграфії 1530 року [27]. Показово, що означена композиція з відповідним «двозначним» дендроморфним мотивом набула поширення серед протестантів на багатьох землях Європи, що засвідчує й титул так званої Несвіжської Біблії (1570–1572 рр., Польща) [76, с. 50, (ил.) 15].

¹⁰ Віддаленим аналогом, і то з певним застереженням, можна вважати мотив півня на дереві з маловиразною листяною кроною, відтворений на німецькій гравюрі 1485 року [60]. Тут дерево символізує життєдайний, пророслий / проквітлий Голгофний хрест, позаяк на ньому возсідає Христос (тип зображення «Муж скорботний»), а на його гілках підвішані чи на них оперті знаряддя страстей. Ще віддаленішим перегуком постає комбінація образів півня й усохлого деревця / куща на згаданій гравюрі «Каяття апостола Петра» з книги «Пречестныи акафисты, и прочіа Сп(а)сите(л)ныа молбы...» (Київ, 1709) [39, арк. 27].

¹¹ Про означник див. також працю Ф. де Соссюра [44, с. 99].

¹² Особлива, фактично вирішальна, роль в ідентифікації зображення належала, звісно, супровідному напису на обрамленій таблиці, що підтвердив процес нинішньої атрибуції рельєфу [19; 20]. Однак для авторів зображення й вірян-реципієнтів (насамперед самих осадників-ченців бушанського скиту), обізнаних з іконографією сюжету моління преподобного анахорета в пустелі, подоба святого мала, безсумнівно, самодостатній пізнавально-визначальний сенс для адекватного сприйняття всієї композиції.

¹³ Для схимників, монахів їхнє життя – це жертвоне служіння, фактично – добровільна самопожертва (як у буквальному, так і в переносному значенні), подібно до смерті Спасителя на хресті.

¹⁴ До речі, поєднання таких ідейних протилежностей – хоча й у відмінному змістовому контексті і з іншим набором образів – типове явище для церковного й довколоцерковного мистецтва. Його демонструє, зокрема, графічна композиція 1511 року Ханса Бальдунга Гріна «Святе сімейство», на другому плані якої представлено образ усохлого дерева з обляmanoю верхівкою, стовбур якого обвитий повною силою виноградною лозою з гронами [50].

Джерела та література

1. *Алпатов М. В.* Художественные проблемы итальянского возрождения / М. В. Алпатов. – Москва : Искусство, 1976. – 288, [480] с. : ил.

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ ЯК СЕМІОТИЧНИЙ ТЕКСТ

2. Антонович В. Б. О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии / В. Б. Антонович // Труды VI археологического съезда в Одессе (1884 г.). – Одесса, 1886. – Т. I. – С. 86–100.
3. Арнаутова Ю. Е. Сон и сновидения / Ю. Е. Арнаутова // Словарь средневековой культуры. – Москва, 2003. – С. 500–505.
4. Апостол Петр в раскаянии. Греция, Ионические острова, XVII в., 26,2 × 21,3 см, частное собрание [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.cirota.ru/forum/view.php?subj=47937&fullview=1>.
5. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. з фр. ; Роланд Барт. – Москва : Прогресс, 1989. – 616 с.
6. Бейли Г. Потерянный язык символов / Г. Бейли. – Москва : Ассоциация духовного единства «Золотой век», 1996. – 348 с. : ил. – (Серия «Символы». – Кн. V).
7. Белова О. В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики / О. В. Белова. – Москва : Индрик, 2001. – 318 с. : ил.
8. Беседа преподобных Сергия и Германа, валаамских чудотворцев. Апокрифический памятник XVI в. / текст и введение В. Г. Дружинена и М. А. Дьяконова // Летопись занятий Археографической комиссии за 1885–1887 гг. – Санкт-Петербург, 1895. – Вып. 1. – Отд. II.
9. Бидерман Г. Энциклопедия символов / пер. с нем. ; Ганс Бидерман. – Москва : Республика, 1996. – 336 с. : ил.
10. Великий вторник Страстной седмицы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lubovbezusl.ru/publ/istorija/svjatyje/s/31-1-0-685>.
11. Величковський І. Повне зібрання творів. Дзигар цілий і напівдзигар / пер., вступ. стаття та прим. В. О. Шевчука / Іван Величковський. – Київ : Дніпро, 2004. – 192 с.
12. Витторе Карпаччо : альбом / авт.-сост. И. А. Смирнова. – Москва : Изобразительное искусство, 1982. – 160 с. : ил.
13. Врятовані скарби Італії. 17 картин з колекції Музею Кастанельвеккіо у Вероні. Червень 2016 : [каталог виставки]. – [Київ, 2016]. – 22 с. : іл.
14. Галятковский І. Ключъ разумѣнія, священником законним і свіцким належачий... / Іеромонах(наха) Іванікіа Галятовско(го). – Въ Львовѣ : в Тв(пограф.) Міхаїла Сліозки, 1665. – [6], 532 арк. : іл.
15. Гнутова С. В. Орудия Страстей Христовых на русских крестах XVII–XIX веков / С. В. Гнутова // Филевские чтения. – Москва, 1994. – Вып. V : Материалы третьей научной конференции по проблемам русской культуры второй половины XVII – начала XVIII веков. 8–11 июля 1993 года. – С. 68–86.
16. Драгоманов М. Малорусские народные предания и рассказы / свод Михаила Драгоманова. – Киев : Тип. М. П. Фрица. – XXV, 434, [2] с.
17. Етнографічні писання Костомарова. Зібрані заходом академічної комісії української історіографії / за ред. акад. М. Грушевського. – Київ : Державне видавництво України, 1930. – XXIV, 352 с. – (Запавки Українського наукового товариства в Києві. – Т. XXXV).
18. Забашта Р. Джерела композиційно-іконографічного ладу бушанського рельєфу / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – Чис. 4 (40). – С. 111–137.
19. Забашта Р. До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (4) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1 (25). – С. 17–30.
20. Забашта Р. До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (5) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 2 (34). – С. 20–39.
21. Забашта Р. Образ оленя в християнському мистецтві на теренах України (від Середньовіччя до раннього Нового часу) / Ростислав Забашта. – Київ : ІМФЕ, 2014. – 176 с. : іл.
22. Забашта Р. Скульптура й архітектура бушанського скельного комплексу (питання історичної сув'язі) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Чис. 1. – С. 43–56.
23. Забашта Р. Стінопис бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича й культ преподобного Онуфрія Великого в Україні / Ростислав Забашта // Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського Уставу. – [Львів, 2000]. – Вип. 2 : Християнські культури в Україні. – С. 7–19.
24. Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период) / Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. – Москва : Наука, 1965. – 246 с.
25. Иконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський : альбом-каталог / автори проекту: М. Откович, В. Турецький, С. Кубів. – Львів : [УКРПОЛ – 2], 2005. – 512 с. : іл.
26. Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП F6). – Москва : Искусство, 1978. – 234 л. : ил.
27. Кранах. Аллегория Ветхого и Нового Завета [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://gorbutovich.livejournal.com/132731.html?thread=2946171>.
28. ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого / пер. с фр. ; Жак ле Гофф. – Москва : Прогресс, 2001. – 440 с.
29. Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века / М. Я. Либман. – Москва : Искусство, 1972. – 240, XIV, [167] с. : ил.
30. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Ленинград : Наука, 1984. – 296 с. : ил.
31. Майская М. И. Пизанелло / М. И. Майская. – Москва : Искусство, 1981. – 208, [88] с. : ил.
32. Махов А. Е. Hostis antiquus: категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря / А. Е. Махов. – Москва : Intrada, 2006. – 416 с. : ил.
33. Мравик Л. Североитальянская живопись XV века / Ласло Мравик. – [Будапешт] : Корвина, [1984]. – 34, [98] с. : ил.

ІСТОРИЯ

34. Музей Дрогобиччина. Panorama 360° [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://dr-museum.com/interactive/2>.
35. Мученики Максим и Феодот Адрианопольские. Миниатюра Минология Василия II. Константинополь. 985 г. Ватиканская библиотека. Рим [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://drevo-info.ru/articles.html>.
36. Нарбеков В. Южно-русское религиозное искусство XVII–XVIII вв. (По памятникам церковной старины, бывшим на выставке XII археологического съезда в Харькове) / В. Нарбеков. – Казань : Типо-литография Императорского университета, 1903. – 115, [1] с.
37. Немилев А. Грюневальд. Жизнь и творчество мастера Матиса Нитхарта-Готхарта / А. Немилев. – Москва : Искусство, 1972. – 108, [113] с. : ил.
38. Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков / В. Н. Перетц. – Ленинград : Изд-во АН СССР, 1926. – I. – 176 с. – (Сборник ОРЯС. – Т. CI. – № 2).
39. Пречестныи акафисты, и прочія Сп(а)сите(л)ныя молбы... – [Кієв] : Тво. С(в). Лавры Пече(рской), 1709. – [4], 280, [1] арк. : ил.
40. Розин В. Семиотические исследования / Вадим Розин. – Москва : ПЕР СЭ ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2001. – 256 с.
41. «Се, стою у двери сердца и стучу»: иконография Христа и Ганс Гольбейн Младший [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://jaga-lux.livejournal.com/216276.html>.
42. Смирнова И. А. Искусство Италии конца XIII – XV века / И. А. Смирнова. – Москва : Искусство, 1987. – 144, [280], LXXX с. : ил.
43. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера / Ксенофонт Сосенко. – Львів : Накладом автора, 1928. – IX, 349 с.
44. Соссюр Ф. Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр. – Москва : Прогресс, 1977. – 696 с.
45. Средневековый Бестиарий / автор статьи и коммент. К. Муратова. – Москва : Искусство, 1984. – 244 с. : ил.
46. Тихомиров Е. Загробная жизнь, или Последняя участь человека / Е. Тихомиров. – Санкт-Петербург : Издательство П. П. Сойкина, [б. г.]. – 460, III с.
47. Уваров А. С. Христианская символика / А. С. Уваров. – Москва : Тип. Г. Лиснера и Д. Собко, 1908. – Ч. I. – 212 с. : ил.
48. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – 2-е изд., испр. и доп. / О. М. Фрейденберг. – Москва : Восточная литература, 1998. – 800 с.
49. Хаман-Мак Лен Р. Византийский стиль в мастерской Николая Верденского / Р. Хаман-Мак Лен // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура. Сб. статей в честь В. И. Лазарева. – Москва : Наука, 1973. – С. 396–414.
50. Ханс Бальдунг Грин | XVIe | Hans Baldung Grien (341 работа) (1 часть) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,4,5384-hans-baldung-grin-xvie-hans-baldung-grien-341-rabot-1-chast.html>.
51. Чертов Л. Ф. Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике / Л. Ф. Чертов. – Москва : Языки славянской культуры, 2014. – 319, [1] с.
52. Чертов Л. Ф. Знаковость. Опыт теоретического синтеза идей о знаковом способе информационной связи / Л. Ф. Чертов. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1993. – 379, [3] с.
53. Шедевры из собрания барона Тиссен-Борнемиса (западноевропейская живопись XIV–XV вв. : [каталог выставки] / введ. С. де Пюри. – [Марсель, 1983]. – 94 с. : ил.
54. Шедевры мировой живописи. Итальянская живопись XIV–XV веков / авт. Вера Калмыкова. – [Москва : Белый город, 2009]. – 128 с. : ил.
55. Щепкина М. В. Миниатюры Хлудовской псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс века / М. В. Щепкина. – Москва : Искусство, 1977. – 318, [2] л. : ил.
56. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. – 432 с.
57. Arma Christi [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://krotov.info/spravki/4_faith_bible/nz_ill/nz_ill_162g_arma.htm.
58. Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich / Romuald Biskupski. – Warszawa : Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1991. – 46, [152] s. : il.
59. Callisen S. A. The iconography of the cock on the column / S. A. Callisen // The Art Bulletin. – 1939. – Vol. 21. – P. 160–178.
60. Camoin P. Les trois Des du Bateleur [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://fr.camoin.com/tarot/Les-Trois-Des-du-Bateleur.html>.
61. Cooper F. C. Lexikon alter Symbole / F. C. Cooper. – Leipzig : VEB E. A. Seemann Verlag, 1986. – 240 S. : Abb.
62. Death lords over concupiscence and pride (Vanitas) – Hieronymus Wierix (1548–1624) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.tumblr.com/search/wierix>.
63. Forstner D. Świat symboliki chrześcijańskiej / D. Forstner. – Warszawa : Instytut wydawniczy PAX, 1990. – 544, [97] s. : il.
64. Gajek J. Kogut w wierzeniach ludowych / Józef Gajek. – We Lwowie : Nakładem Towarzystwa naukowego, 1934. – 172, [1] s. : il.
65. Kołakowska M. Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce XVI i pierwszej połowy XVII wieku / Maria Kołakowska // Studia renesansowe. – Wrocław, 1956. – I. – S. 231–256.
66. Kopaliński W. Słownik symboli / Władysław Kopaliński. – Warszawa : Wiedza Powszechna, [1990]. – 512 s.
67. Krzyzanowski J. Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm / Julian Krzyzanowski. – Warszawa : PIW, 1979. – 694 s. : il.
68. Neumann J. Český barok / Jaromir Neumann. – [Praha] : Odeon, [1974]. – 352, [360] s. : il.

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ ЯК СЕМІОТИЧНИЙ ТЕКСТ

69. *Neumann J.* Itálie z cesty za uměním / Jaromir Neumann. – [Praha] : Odeon, [1978]. – [Т.] II. – 444 s. : il.
70. *Pfleiderer R.* Die Attribute der Heiligen / Rudolf Pfleiderer. – Ulm : H. Kerler Verlags-Conto, 1898. – VIII, 206, [36] S. : Abb.
71. *Schneider N.* Venezianische Malerei der Frührenaissance: Von Jacobello del Fiore bis Carpaccio / N. Schneider. – [Darmstadt] : Primus Verlag, [2002]. – 174 S. : Abb.
72. *Takács H. Mariann.* Spanyol festészet a primitívektől Riberáig / H. Takács Mariann. – [Budapest] : Corvina Kiadó, [1982]. – 23, 96 s. : il.
73. The Life of Apa Onnophrios the Anchorite // *Budge E. A. W.* Coptic Martyrdoms etc. in the Dialect of Upper Egypt. – London, 1914. – P. 205–224 (Coptic Text), 455–473 (Translation).
74. *Vegas L. C.* Die internationale Gotik in Italien / Liana Castelfranchi Vegas. – Dresden : VEB Verlag der Kunst, [1966]. – 186 S. : Tafel.
75. Vitus [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://en.wikipedia.org/wiki/Vitus>.
76. *Ziomek J.* Renesans / Jerzy Ziomek. – Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1977. – 554 s. : il. – (Historia literatury polskiej).

SUMMARY

The article attempts to present a well-known pattern of three-dimensional art of the early modern period – a monumental rock relief the Rock, located in the village of Busha (Vinnitsia Region) – as a semiotic text, whose content and semantic structure is determined by a certain *grammatical* system. The analysis of the latter is carried out by way of example of correlation of two interconnected images-symbols of the sculptural composition: a leafless tree and a bird (cock). Meanwhile, the function of determiner of certain meanings of semantic units of the aforesaid system is performed by the image of the main character – St. Onuphrius the Great.

Keywords: sign-symbol, semantics, semiotic system, determiner, leafless tree, cock, Onuphrius the Great.