УДК 7.046.3

ORCID 0000-0002-0628-146X

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2.36-45>

ІКОНОСТАС ЯК ОБРАЗ РАЙСЬКОГО САДУ

Оляніна**Світлана Валеріївна**

кандидат архітектури,
Видавничо-поліграфічний інститут
Національного технічного
університету України «Київський
політехнічний інститут
ім. І. Сікорського», Київ
s.olianina@ukr.net

Олянина**Светлана Валерьевна**

кандидат архитектуры,
Издательско-полиграфический
институт Национального
технического университета
Украины «Киевский
политехнический институт
им. И. Сикорского», Киев
s.olianina@ukr.net

Svitlana Olianina

Ph.D. in Architecture, Publishing
and Printing Institute,
National Technical University
of Ukraine «Kyiv Polytechnic
Institute», Kyiv
s.olianina@ukr.net

Анотація. Архітектурно-пластична організація іконостасів другої половини XVII — першої половини XVIII ст., характерною ознакою яких є підвищення ярусів ікон у центральній частині й багате декорування рослинною орнаментикою, формувалася як візуалізація образу райського саду — одного з двох уявлень про образ Царства Небесного. Реалізація цієї образної концепції для українського іконостаса починається з 1660-х років, коли не виправдовуються есхатологічні очікування, пов'язані з 1666 р. Відтоді трансформація архітектоніки іконостаса розвивається у бік перетворення його загальної композиції на подобу гори/пагорба. Для цього застосовується прийом поступового ступінчастого підйому ярусів від крил іконостаса до центру, що дає значне підвищення форми в горішній частині, яка в цілому отримує виразний трикутний абрис. Одночасно всі поверхні іконостаса щільно оздоблюються скульптурно виконаним рослинним декором. Ці зміни архітектурно-пластичної організації іконостасів відображали поширені в християнській екзегетиці уявлення про рай як про гору, на вершині якої розміщений квітучий сад.

Ключові слова: іконостас, декор, рай небесний, рай земний, сад, гора.

Постановка проблеми. Архітектурно-пластичне втілення іконостаса другої половини XVII — першої половини XVIII ст., характерною ознакою якого є підвищення ярусів ікон у центральній частині й багате декорування рослинною орнаментикою, традиційно пов'язується з впливом бароко (Драган, 1970, с.78, с.14, с. 31). Без сумніву, властивий цьому стилю орнаменталізм справив свій вплив на принцип декорації поверхонь іконостаса. Стил також позначився на трактуванні форм рослинних мотивів. Однак зміни, які відбулися у цей період в архітектоніці іконостасів, складно пов'язувати саме з бароко, оскільки його естетико-художні ідеали не пояснюють зазначеної трансформації. На наш погляд, причини формування нової композиції можуть бути знайдені, якщо брати до уваги те, що іконостас виник і розвивався як літургійний об'єкт і саме літургійна функція іконостаса була важливою складовою, яка від моменту його утворення визначала образне втілення. Із цього постає проблема меж суто художніх впливів на розвиток композиційно-пластичної організації іконостаса XVII–XVIII ст. і необхідність виявлення додаткових чинників, що впливали на його формоутворення.

Проблема меж стилістичних впливів на іконостас набуває особливого значення, якщо згадати про відсутність у ві-

тизняній науці одностайної думки щодо початку доби Бароко в українській культурі. У літературі вже неодноразово висловлювалося твердження, що, залежно від регіону й виду мистецтва, барокові впливи проявлялися в різний час і з різною інтенсивністю, водночас найбільш ранні його ознаки фіксують у пам'ятках наприкінці XVI ст., а найпізніші — належать до 1770–1780-х років (Ушаков, Л. (ред.), 2004; Скрипник, Г. (ред.), 2011).

Стилістичний аналіз іконостасів XVII ст. з метою виявлення ранніх барокових рис пов'язаний зі значними труднощами через неоднорідність їхнього декоративно-пластичного оформлення. Згідно з хрестоматійним баченням, стиль бароко фіксується в декорі іконостасів із середини XVII ст. (Драган, 1970, с. 76, с. 79). У новітніх дослідженнях прояв стилістики раннього бароко в середині XVII ст. пов'язується лише з принципом декорації іконостаса, що відбивається на пишноті різьблення, картушів, орнаментації пределл, яка імітує тканини, тоді як характер різьблення в цей час ще визначається як маньєристичний (Міляєва, 2007, с. 62). Зауважимо, що в декорі іконостасів західних регіонів України маньєристичні мотиви зберігаються до кінця XVII — початку XVIII ст., співіснуючи з бароковою орнаментикою в межах однієї пам'ятки (Откович, 2009). Водночас підвищення ярусів до центру виникає пізніше, ніж ознаки цього стилю проявляються в декоративному оздобленні. Цей прийом починають застосовувати в Києві з 1660-х років, у Чернігові він фіксується в 1670-х роках, а в пам'ятках Західної України — у другій чверті XVIII ст.

Щодо часу поширення стилістики бароко в іконописі й декоративно-пластичному оздобленні іконостаса, то тут спостерігається хронологічна розбіжність. На відміну від декоративно-пластичного оформлення іконостасів середини XVII ст., яке ще не може вважатися бароковим, тогочасний іконопис вже має риси бароко. Частина дослідників обстоює ідею, що перехід до стилістики бароко в іконописі тривав упродовж усієї першої половини XVII ст. (Жолтовський, 1978, с. 18–29; Степовик, 2001, 1991; Шамардіна, 1991). Інші автори дотримуються думки, що барокова стилістика в українському іконописі проявляється лише з середини XVII ст., одним із ранніх прикладів якої є намісний ярус іконостаса 1650 року церкви Святого Духа в Рогатині (Сидор, 1991, 173; Міляєва, 2007, с. 69).

Отже, якщо іконопис може визначатися як ба-

Лл. 1. Намісний ярус іконостаса Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. 1734–1735 роки

роковий уже від середини XVII ст., то орнаментика й композиція іконостаса набувають барокових рис на одне-два десятиліття пізніше. Таке «запізнення» в переході на бароковий стиль декоративно-пластичного оформлення іконостасів не привертало уваги дослідників. Однак саме цей факт свідчить, що процес ствердження в українській культурі стилю бароко, який вступив у активну фазу близько середини XVII ст., збігся з іншим процесом, що відбувався паралельно: зміною символічної концепції художнього образу іконостаса, що розпочався в 1660-х роках. Відтак, барокова маніфестація в оформленні іконостасів зовнішня і до певної міри випадкова. Бароко дало лише зручну формальну матрицю для нового ідейного змісту, але не воно цей зміст визначало, принаймні стиль не був єдиним чинником, який трансформував іконостас.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема семантики архітектурно-пластичної організації українського іконостаса належить до практично недослідженого напрямку. Лише окремі аспекти символічної програми декорації конкретних пам'яток розглядалися в публікаціях Л. Міляєвої (2010), М. Приймича (2007), Н. Олейнюк (2012).

Метою цієї статті є обґрунтування гіпотези, що в основі задуму архітектурно-декоративної організації іконостасів другої половини XVII — першої половини XVIII ст. лежить символічна концепція іконостаса як образу райського саду.

Виклад основного матеріалу. Формування архітектурно-декоративної рами іконостасів першої половини XVII ст. відбувалося в контексті есхатологічних очікувань, які актуалізувалися в Україні в першій половині XVII ст., напередодні 1666 року. Саме з цими настроями пов'язані трансформації

Іл. 2. Намісний ярус іконостаса Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого собору. Київ. 1718 р.

архітектоніки й пластики іконостаса, який у загальній композиції та елементах оформлення у той період співвідноситься з описами Небесного Єрусалиму в Одрокренні Йоанна Богослова.

Однак визначений пророцтвами рік проминув, а очікуваного кінця часів не відбулося, і від 1660-х років концепція іконостаса як образу Небесного Єрусалима починає втрачати актуальність. Цим періодом датуються перші приклади в Києві та Чернігові в 1660-70х роках організувати ступінчастий підйом ярусів у напрямку до центру. Архітектурна форма іконостаса віддається від суворості герметичності, чіткості й лаконічності композиції, тяжіючи до введення вигнутих ліній, ускладнення форми. Фасад іконостаса тепер мислиться як пластична маса, утворена складною взаємодією виступів і заглиблень. Карнизи ярусів послідовно вигинаються дугами до самого верху іконостаса, де горішній із них, який увінчує картуші та фронтон, розривається на фрагменти. Арка царських врат перетворюється на значно піднесений портал. Поверхні іконостаса покриваються рослинним декором, що повністю витісняє мотиви «окуття» та інкрустації «камінням», характерні для іконостасів першої половини — середини XVII ст. Їх заміщують квітковими та плодовими гірляндами.

Одночасно принципово змінюється значення колон/півколон у архітектоніці іконостаса. Тепер вони хоча й присутні, але вже не сприймаються як колонада, що створює розмірений ритм вертикальних членувань. Це відбувається внаслідок заміщення повнотілих стовбурів колон на ажурно прорізані, сформовані з переплетень об'ємно виконаних виноградних лоз, листя аканта й квітів. Такі колони зливаються з навколишнім різьбленим рослинним декором (іл. 1). У окремих випадках колони трансформуються на подобу пальм: фусты, щільно об-

Іл. 3. Намісний ярус іконостаса Катерининського приділу Михайлівського Золотоверхого монастиря. Київ. 1730-ті роки

Іл. 4. Іконостас Миколаївської церкви с. Свірж (Сумщина). 1745 (?)

кручені гілкою аканта, перетворюються на стовбури, а капітелі, що мають вигляд пучка з довгого листя, — на пишні крони. Найвиразніший приклад таких колон був у головному іконостасі Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, виконаному в 1718 р. Зауважимо, що для створення ефекту ряду з пальм, що прикрашали нижню частину цього іконостаса, його колони розпочиналися прямо від підлоги, а не від рівня намісних ікон, як зазвичай, над ними також не було карниза (іл. 2). Той самий прийом був застосований і в створеному трохи пізніше іконостасі Катерининського приділу цього собору, у якому, однак, капітелі колон не мали такого пишного листя, як у головному іконостасі (іл. 3).

На відміну від нижньої частини іконостаса (намісний ярус), яку традиційно прикрашали подібними різьбленими колонами, у верхній частині вони перестають бути обов'язковими. Наприклад, у Сорочинському іконостасі апостольські ікони тільки в центрі перемижують напівколонами, а в крилах — розділяють уже тільки обрамленням рам і вертикальними гірляндами. Про те, що колони в новій концепції іконостаса не так важливі, як раніше, свідчить іконостас Миколаївської церкви с. Свірж, у якому вони взагалі відсутні (іл. 4).

Таким чином, композиція іконостаса впродовж останніх десятиліть XVII ст. все більше віддається від структури фасаду будівлі, характерної для іконостасів першої половини XVII ст. Натомість іконостас уподібнюється покритому пишною рослинністю пагорбу, у якому рослини насаджено

ярусами, а біля підніжжя ростуть високі пальми.

У літературі вже давно висловлена думка, що багатство рослинної орнаментики в іконостасі XVIII в. прямо вказує на рай. Вона належить М. Троїцькому, що аналізував символіку різьбленого декору іконостаса в дослідженні, опублікованому в 1890 р. (Троицкий, 1897). Про те, що українські іконостаси XVIII ст. презентують небесний, майбутній рай, щоправда без посилення на різьблення, зазначається в дослідженні останніх років (Степовик, 2011, с. 525). Також існує погляд, що різьблення українського іконостаса передає ідею райського квітування, презентуючи дерево життя (Міляєва, 1991, с. 132; Міляєва, 2010, с. 12). Спільною рисою висловлених думок є залишена поза увагою композиція іконостасів, у той час як декорація й архітектоніка замислювалися як єдине ціле. Тож іконостас може бути адекватно інтерпретований лише за умови залучення до аналізу всіх його складових як аспектів єдиного ансамблю. У зв'язку із цим важливо звернути увагу на «ландшафтне» трактування фасаду іконостаса. Про те, що багато орнаментований рослинним декором іконостас презентує образ раю, свідчать не тільки мотиви його різьблення, а й загальна композиція, що нагадує гору/пагорб.

Зауважимо, що вершина іконостаса й раніше була символічним еквівалентом гори, оскільки там встановлювалося Розп'яття з пристоячими, а біля підніжжя хреста часто зображувався череп Адама, як натяк на місце подій — гору Голгофу, де, за давнім християнським переказом, Адама було поховано. Можливо, саме тому в тьбловому іконостасі XVI ст. ряди ікон звужувалися до верху (Konstantynowicz, 1939, с. 261, с. 262), чим моделювався образ гори Голгофи.

Однак у другій половині XVII ст. тема гори в художньому образі іконостаса набуває іншого звучання. Завдяки пишному різьбленому оздобленню іконостас трансформується на гору, укриту буйною рослинністю і уподібнюється квітучому саду-горі.

Гора, як один з архаїчних символів, посідає особливе місце в культурі. У багатьох міфологічних системах вона виступає як варіант трансформації світового дерева, наділеного тим самим змістом образу світу й моделі всесвіту. Водночас образ світової гори та світового дерева могли поєднуватися, і тоді дерево знаходилося на горі або гора була вкрита лісом або садом (Топоров, 1991,

с. 331). Міфологема гори відображена в найдавнішій традиції шанування священних гір, вершини яких осмислювалися як місця перебування богів. Тут достатньо згадати про славнозвісну гору Олімп у грецькій міфології.

Тема «Святої гори» має надзвичайне значення і в християнській традиції, отримавши втілення в найрізноманітніших формах: літературі, мистецтві та ієроtopічній творчості (Лидов, А. М. (ред.-сост.), 2017). Водночас багато церковних письменників розвивали у своїх творах тему «Святої гори» як саду Едему. Ще Єфрем Сирин (IV ст.) в трактаті «Про рай» міцно пов'язує рай із горою. Згідно з його тлумаченням Едем знаходився на вершині світової гори, увінчуючи світ, і води потопу досягли лише п'яти (підніжжя) земного раю. Підтримує його Никита Стифат (XI ст.), проголошуючи, що Господь зробив сад у Едемі «таким, що підноситься над усією землею для насолоди Адама» (Соколов, 2011, с.50, с. 214). Грецькі отці Церкви описували гори, як острови на суші та природні сади Едему. І сад, і гора, і особливо сад на горі, являли собою природне вкраплення іншого, вищого або горішнього світу. Райський сад на горі був ідеальним поєднанням відокремленого самою природою замкнутого сакрального простору із чітко визначеною вертикаллю і відкритістю космосу і небесам (Della Dora, 2016, с. 171).

Однак не тільки рай земний, а й рай небесний як Царство Боже мислився в образі гори. Про це промовляють старозавітні пророцтва, зокрема — Ісайї: «Ходіть та зійдемо на гору Господню, до дому Бога Якового» (2:3). Біблійні пророцтва знаходять продовження в Одкровенні Йоанна Богослова, де Небесний Єрусалим може бути інтерпретований як чотиригранна піраміда, втілюючи собою образ гори. Алюзії на рай небесний у образі квітучого саду на горі виникають і завдяки тому, що Небесний Єрусалим містично наділений найсуттєвішими рисами початкового Едему, такими як «річка води життя», що об'єднує в собі чотири райських ріки (Соколов, 2011, с. 64), і дерево життя, «що дванадцять разів приносить плоди, і дає на кожен місяць плід свій» (Одкр. 22: 2).

Уявлення про рай як про гору, поступово розвиваючись у травелогах і візіонерській літературі, склалися в систему образів, подібних у православній, латинській, а пізніше й протестантській традиції. Характерною рисою таких описів була

згадка про рай як про високе місце, осяяне світлом. Наприклад, німецький хроніст Готфрід з Вітербо (XII ст.) у творі «Пантеон» наводить розповідь про сотню ченців, які після довгих морських мандрів побачили рай — духмяну золоту гору, прикрашену зображенням Богоматері з немовлям. У середньовічній пам'ятці російської писемності «Послання новгородського архієпископа Василя Каліка до Владики тверського Феодора» (XIV ст.), описується подорож новгородських мореплавців, «які нібито досягли меж раю у вигляді високих гір, осяяних небесним світлом і теж прикрашених іконічно (як і у Готфріда з Вітербо), на цей раз «деісусом», що був написаний «лазором дивовижним» (Соколов, 2011, с. 115).

Про те, що образ раю-гори був добре відомий українському богослов'ю XVII ст. і використовувався в проповідях, свідчить, наприклад, опис раю у Йаннікія Галятівського, який наче побіжно згадує, що це «висока гора небесна» (Наука або способ зложеня казаня, 1659, с. 224). Як вказує Наталя Яковенко, у збірнику проповідей «Небо Нове» Галятівський також наводить переказ із *Magnum spesulum exemplotum*, у якому йдеться про «навернення «єдного татарина», який, упавши в гарячку, утік голим «на пустынню» й блукав по ній три ночі, аж зауважив «на горі велику светлость», а піднявшись на гору, побачив на золотом троні Христа як царя і Матір Божу як царицю, оточених слугами, чий обличчя «яко звезды полисковалися» (Яковенко, 2017, с. 329).

Отже, рай-гора — тема, поширена й у проповідницьких промовах, і в різних переказах. Однак із літературних джерел, що описують візію раю, не завжди зрозуміло, про який саме рай йдеться. Подібно до образу Святого граду Єрусалима, який об'єднував як риси реального міста-святини, так і божественне видіння Божого Граду на небесах, зливаючись в одне ціле в релігійній свідомості (Simsky, 2018), у християнській традиції образ раю об'єднував риси чуттєвого земного раю і раю уявного, небесного. З початку XVI і до кінця XVII ст. католицькі та протестантські теологи наполегливо дискутували про «історичність» земного раю і розрізнення уявлень про небесний і земний рай, які у «візіонерських текстах... постійно змішувалися» (Яковенко, 2017, с. 328). В українській полемічній літературі дискусія про проблему розрізнення небесного й земного раю фіксується наприкінці 1620-х років у текстах

Іл. 5. Хмари серед акантового листя в обрамленні ікони пророків. Іконостас Троїцької церкви в Жовкві. 1720-ті роки

Мелетія Смотрицького 1629 р. і Сильвестра Косова 1635 р. (Яковенко, 2017, с. 328). І хоча українські церковні письменники, висловлюючись на цю тему, наполягали на розмежуванні цих понять, залишається незрозумілим, який саме рай, небесний чи земний, мався на увазі, коли створюється пишне рослинне опорядження іконостаса.

Відповідь на це питання свого часу запропонував М. Троїцький, який уважав, що в іконостасі з'єднується рай земний із раєм небесним, а місцем їхнього розмежування є космітіс — брус, що відокремлює нижній (намісний) ярус іконостаса від верхніх ярусів. Водночас поділ іконостаса на яруси відповідає поділу неба на сфери, а в цілому така структура відтворює союз земного світу з небесним (Троїцький, 1890, с. 95, с. 96). Символіка вітваря та іконостаса свідчить на користь цієї інтерпретації, але її можна уточнити. Для цього розглянемо іконографічні особливості в оформленні іконостаса та живопису ікон.

Про те, що український іконостас XVIII ст., принаймні у верхній його частині, утілював образ раю небесного, свідчать різьблені зображення хмар у обрамленні ікон пророків, які бачимо в іконостасі Троїцької церкви Жовкви (іл. 5). Про небесність раю свідчать також ікони апостолів, які того часу

Рис. 6. Христос Пантократор. 1734–1735 роки. Іконостас
Троїцької церкви Києво-Печерської лаври

Рис. 7. Богородиця Братська. 1734–1735 роки. Іконостас
Троїцької церкви Києво-Печерської лаври

часто зображувалися на хмарах. Прикметним прикладом тут є іконостас із Вознесенської церкви в с. Березна. У його центральній частині, що належала до XVIII ст., апостоли були зображені на хмарах, тоді як у прибудованих крилах XVII ст., розміщувалися ікони, на яких учні Христа йдуть по випаленій землі. Підсиленням ефекту «небесності» картини, що відкривається іконостасом, стає тенденція до зображення й інших персонажів, не тільки апостолів, на хмарах. Наприклад, у XVIII ст. на хмарах уже зображуються фігури Богоматері та Спасителя у намісному ярусі. Одним з ранніх прикладів цього бачимо в іконостасі Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (іл. 6, 7), а також зображення архангелів на дияконських дверях. Окремо варто згадати про золоте тло іконостасних ікон, яке також є вказівкою на нематеріальність зображуваного світу. Практика використання золотого тла для ікон намісного ярусу також може розглядатися як свідчення співвіднесення і цього ярусу з небом.

Водночас розміщення в цю частину деяких сюжетів, наприклад, «Гріхопадіння» (іл. 8) із того-таки Березнянського іконостаса, дозволяє співвідносити цю його частину із земним Едемом. Так само неможливо однозначно зарахувати до земного або небесного раю пишну екзотичну флору розписних пределл іконостасів (іл. 9).

Отже, чітке розмежування небесного й земного раю на рівні космітиса навряд чи мало місце в задумі іконостаса. Тут треба взяти до уваги й те, що іконостас як образ гори міг мати й інші алюзії, пов'язані не тільки з утіленням раю, а й з духовними смислами гори. Особливе значення в цьому контексті має символіка гори як сходів на небо. Святі гори — це образи духовного сходження як процесу християнського шляху до Бога, що відобразилося в іконографії ліствиці Йоанна Синайського (Бузыкина, 2017). Крім того, ідея гори як сходів на небо стала символом чернечого подвигу, утілюючись у традиції улаштування монастирів на горах, найвідоміши-

Лл. 8. Гріхопадіння Адама і Єви. З іконостаса
Вознесенської церкви с. Березна. Перша третина XVIII ст.

Лл. 9. Розпис предели іконостаса
Троїцької церкви в Жовкві. 1720-ті роки

ми прикладами яких є грецький Афон і монастирі Метеори, а в Україні — Києво-Печерська лавра. Те, що смисли гори, раю і саду об'єднувалися, нашаровуючись один на одного, і в усій цій символіці не було чітких меж, цілком наочно розкриває цитата ченця XV ст. Афанасія Метеорського, яку наводить італійська дослідниця Вікторія Делла Дора. Цитата закінчується фразою: «Це як сад на даху, високо піднятий до небес, у якому дерева, кущі, квіти — усе приємне очам — іншими словами, справжній рай» (Яковенко, 2017, с. 170). Під цим враженням Афанасій і заснував на горі Метеора монастир, який він назвав Преображенським на честь Преображення, що відбулося на горі.

Висновки. Як підсумок зазначимо, що послідовне підвищення ярусів в центральній частині іконостасів другої половини XVII — першої половини XVIII ст., завдяки чому формувався трикутний силует їх завершення, запроваджується з метою надати іконостасам вигляду гори. Формування такої загальної композиції одночасно з багатим оздобленням скульптурно вирізаним рослинним декором дозволяло представити іконостас як образ

квітучого саду на горі, що відображало поширене в християнській екзегетиці уявлення про рай. Водночас образ іконостаса як раю на горі створював символічні паралелі до ідеї гори, як духовного сходження у християнському шляху до Бога.

Усі описані алюзії належать до сфери метафоричних смислів, які цілком могли змішуватися, і ця їх двоїстість відображалася в художньому втіленні іконостаса другої половини XVII — першої половини XVIII ст., як образу раю.

Перспективи подальших досліджень. Реконструкція символічного задуму архітектурно-пластичної рами українського іконостаса показала її як історичне джерело виняткової важливості, яке дозволяє зрозуміти, що богословські концепції значною мірою визначали напрям і впливали на розвиток художнього образу українського іконостаса, окрім, власне, мистецького стилю. Відтак подальше дослідження символічної структури архітекtonіки іконостаса не тільки наблизить нас до історично адекватного аналізу специфіки його формування, але й виявить нові аспекти історико-культурного значення.

Література:

Бузыкина, Ю. Н. (2017). Святая гора Синай и монастырь Св. Екатерины: образы духовного восхождения и священного пространства в иконографии Лествицы (С. 100–102). *Святые горы в иеротопии и иконографии христианского мира*. Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Феория.

- Драган, М. (1970). *Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст.* Київ: Наукова думка.
- Жолтовський, П. Н. (1978). *Український живопис XVII–XVIII ст.* Київ: Наукова думка.
- Лидов, А. М. (ред.-сост.). (2017). *Святые горы в иеротопии и иконографии христианского мира.* Москва: Феория.
- Міляєва, Л. (2007). Українська ікона XI–XVIII століть. (С. 7–89). *Українська ікона XI–XVIII століть: [альбом]*. Київ: [б. в.].
- Міляєва, Л. С. (1991). Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області. (С. 128–135). *Українське бароко та європейський контекст.* Київ: Наукова думка.
- Міляєва, Л. С. (2010). Церква Спасо-Преображення і поетика українського бароко. (С. 9–19). *Сорочинський іконостас: іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргород. р-ну Полтав. обл.: [альбом]*. Київ: Родовід.
- Олейнюк, Н. (2012). Різьблені царські врата XVII–XX ст.. (С. 24–39). *Царські врата українських іконостасів.* Альбом. Серія «Українське народне мистецтво». Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ.
- Откович, Т. (2009). Декоративне різьблення іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський (Богородчанський іконостас). Проблема стилю. (С. 173–182). *Вісник львівського університету.* Серія мист-во. Вип. 9.
- Приймич, М. В. (2007). *Перед лицем твоїм. Закарпатський іконостас.* Ужгород: Карпати-Гражда.
- Сидор, О. (1991). Бароко в українському живопису. (С. 173–183). *Українське бароко та європейський контекст.* Київ: Наукова думка.
- Сидор, О. (1991). Еволюція українського барокового іконостаса. (С. 28–34). *Мистецькі студії.* № 1.
- Скрипник, Г. (ред.). (2011). Історія українського мистецтва (у 5 т.). *Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття* (Т. 3). Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України.
- Соколов, М. Н. (2011). *Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида.* Москва: Прогресс-Традиция.
- Степовик, Д. (ред.). (2011). *Іконопис. Історія українського мистецтва: у 5 т.* (С. 505–544). Т. 3: *Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття.* Київ: НАН України. ІМФЕ ім. М. Рильського.
- Степовик, Д. В. (1991). Система тропів в українському бароко. (С. 183–195). *Українське бароко та європейський контекст.* Київ: Наукова думка.
- Топоров, В. Н. (1991). *Древо мировое. Мифы народов мира: энциклопедия.* В 2 т. Москва: Сов. Энциклопедия., Т. 1: А–К. С. 398–406.
- Троицкий, Н. И. (1897). Иконостас и его символика. (С. 93–96). *Труды VIII археологического съезда в Москве, 1890.* Москва: Товарищество типографии А. И. Мамонтова. Т. IV.
- Ушаков, Л. (ред.). (2004). *Українське Бароко* : Зб. наук. праць : у 2 т. Т. 1. Харків: Акта.
- Шамардина, Н. В. (1991). До питання про раннє бароко в українському живописі. Нові сторінки творчості Миколи Петрахновича. *Українське бароко та європейський контекст.* (С. 165–172). Київ: Наукова думка.
- Яковенко, Н. (2017). *У пошуках Нового неба: Життя і тексти Йоанікія Галятовського.* Київ: Лаурус; Критика.
- Della Dora, V. (2016). *Landscape, Nature and the Sacred in Byzantium.* Cambridge University Press, p. 307.
- Konstantynowicz, J. B. (1939). *Ikonostasis. Studien und Forschungen. Erster Band.* Lwów (Lemberg): Buchhandlung der Ševčenko Gesellschaft der Wissenschaften. Bd. 1.
- Simsky, A. (2018). The image-paradigm of Jerusalem in christian hierotopy. *ПРАΞИМА. Проблемы визуальной семиотики*, 3 (17), pp.101–103. DOI: <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2018-3-101-113>

References:

- Buzykina, Ju. (2017). Svjataja gora Sinaj i monastyr' Sv. Ekateriny: obrazy duhovnogo voshozhdenija i svjashennogo prostranstva v ikonografii Lestvicy [The Holy Mount of Sinai and St. Catherine's Monastery. Images of Spiritual Ascension and Sacred Space in the Iconography of the Ladder]. In *Svjatye gory v ierotopii i ikonografii hristianskogo mira [Holy Mountains in the Hierotopy and Iconography of the Christian World]*. Alexei Lidov (Ed.). (pp. 100–102). Moscow: Feoriia. (In Russian)
- Della Dora, V. (2016). *Landscape, Nature and the Sacred in Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dragan, M. (1970). *Ukrainska dekoratyvna rizba XVI–XVIII st. [Ukrainian Decorative Carving of the XVI to XVIII Centuries]*. Kyiv: Naukova dumka. (In Ukrainian)
- Konstantynowicz, J. B. (1939). *Ikonostasis. Studien und Forschungen. Erster Band*. Lwów (Lemberg): Buchhandlung der Ševčenko Gesellschaft der Wissenschaften. (In German)
- Lidov A. M. (Ed.). (2017). *Svjatye gory v ierotopii i ikonografii khristianskogo mira [Holy Mountains in the Hierotopy and Iconography of the Christian World]*. Moscow: Feoriia. (In Russian)
- Miliaieva, L. (2007). Ukrainska ikona XI–XVIII stolit [Ukrainian icon of the XI–XVIIIth centuries]. (pp. 7–89). In *Ukrainska ikona XI–XVIII stolit [Ukrainian Icon of the XI–XVIIIth Centuries]*. Kyiv: [n. p.]. (In Ukrainian)
- Miliaieva, L. S. (1991). Spaso-Preobrazhenska tserkva s. Velyki Sorochyntsi Poltavskoi oblasti [Holy Transfiguration Church in Great Sorochintsy Village, Poltava Region]. In *Ukrainske baroko ta yevropeyskyi kontekst* (pp. 128–135). Kyiv: Naukova dumka. (In Ukrainian)
- Miliaieva, L. S. (2010). Tserkva Spaso-Preobrazhennia i poetyka ukrainskoho baroko [Holy Transfiguration Church and Poetics of Ukrainian Baroque]. (pp. 9–19) In *Sorochynskyi ikonostas: ikonostas Spaso-Preobrazhenskoj tserkvy v s. Velyki Sorochyntsi Myrhorod. r-nu Poltav. obl.: [albom]*. Kyiv: Rodovid. (In Ukrainian)
- Oleiniuk, N. (2012). Rizbleni tsarski vrata XVII–XX st. [Carved Royal Doors of the XVII–XXth Centuries]. (pp. 24–39) In *Tsarski vrata ukrainskykh ikonostasiv. Albom. Serii "Ukrainske narodne mystetstvo"*. Lviv: Instytut kolektsionerstva ukrainskykh mystetskykh pamiatok. (In Ukrainian)
- Otkovych, T. (2009). Dekoratyvne rizblennia ikonostasa z tserkvy Vozdvizhennia Chesnoho Khresta monastyria Skyt Maniavskiy (Bohorodchanskyi ikonostas). Problema stylu [Decorative Carved Iconostasis of the Church of Exaltation of the Cross from Maniava Skyt Monastery (Bohorodchany Iconostasis). The Problem of Style]. *Visnyk lvivskoho universytetu. Serii mystetstvo*, (9), 173–182. (In Ukrainian)
- Pryimych, M. V. (2007). *Pered lytsem tvoim. Zakarpatskyi ikonostas [In Front of Face of Yours. Iconostasis of Transcarpathia]*. Uzhhorod: Karpaty-Grazhda. (In Ukrainian)
- Shamardyna, N. V. (1991). Do pytannia pro rannie barokko v ukrainskomu zhyvopysi. Novi storinky tvorchosti Mykoly Petrakhnovycha [On the Subject of Early Baroque in Ukrainian Painting. New Pages of Mykola Petrahovich's Work]. In *Ukrainske baroko ta yevropeyskyi kontekst* (pp. 165–172). Kyiv: Naukova dumka. (In Ukrainian)
- Simsky, A. (2018). The Image-paradigm of Jerusalem in Christian Hierotopy. *ІПАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*, 3 (17), 101–103. DOI: <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2018-3-101-113>
- Skrypnyk H. (Ed.). (2011). Istorii ukrainskoho mystetstva [The History of Ukrainian Art]: in 5 vol. Vol. 3: *Mystetstvo druhoi polovyny XVI–XVIII stolittia [The Art of the Second Half of the Sixteenth – Eighteenth Centuries]*. Kyiv: IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy. (In Ukrainian)
- Sokolov, M. N. (2011). *The principle of Eden. Chapters on Iconology of Garden, Park and Belleview [The Principle of Eden. Chapters on Iconology of Garden, Park and Belleview]*. Moscow: Progress-Traditsiia. (In Russian)
- Stepovyk, D. (1991). Systema tropiv v ukrainskomu baroko [The System of Tropes in the Ukrainian Baroque]. In *Ukrainske baroko ta yevropeyskyi kontekst* (pp. 183–195). Kyiv: Naukova dumka. (In Ukrainian)
- Stepovyk, D. (2011). Ikonopys [Iconography]. In *Istorii ukrainskoho mystetstva [Art of the Second Half of the XVI–XVIII centuries]* (Vol. 3, pp. 505–544). Kyiv: NAN Ukrainy. IMFE im. M. Rylskoho. (In Ukrainian)
- Sydor, O. (1991). Barokko v ukrainskomu zhyvopysi [Baroque in Ukrainian Painting]. In *Ukrainske baroko ta yevropeyskyi kontekst* (pp. 173–183). Kyiv: Naukova dumka. (In Ukrainian)
- Sydor, O. (1991). Evoliutsiia ukrainskoho barokovoho ikonostasa [Evolution of the Ukrainian Baroque Iconostasis]. *Mystetski studii*, (1), 28–34. (In Ukrainian)
- Toporov, V. N. (1991). Drevo mirovoe (pp. 398–406). *Mify narodov mira: entsiklopediia [World Tree. Myths of the Peoples of the World: an Encyclopedia]*. Vol. 1–2. Moscow: Sov. Entsiklopediia. (Vol. 1). (In Russian)

- Troitskii, N. I. (1897). Ikonostas i ego simbolika [The Iconostasis and Its Symbolism]. In *Trudy VIII arkhеologicheskogo s"ezda v Moskve* (pp. 93–96). Moscow: Tovariшchestvo tipografii A. I. Mamontova, (4). (In Russian)
- Ushakov, L. (Ed.). (2004). *Ukrainske Baroko [Ukrainian Baroque]*. (Vol. 1). Kharkiv: Akta, (In Ukrainian)
- Yakovenko, N. (2017). *In Search of a New Heaven: The Life and Texts of Ioanikii Galiatovskii*. Kyiv: Laurus; Krytyka. (In Ukrainian)
- Zholtoivskyi, P. N. (1978). *Ukrainskyi zhyvopys XVII–XVIII st. [Ukrainian Painting of the XVII–XVIII Centuries]*. Kyiv: Naukova dumka. (In Ukrainian)

Олянина Светлана Валерьевна

Иконостас как образ райского сада

Аннотация. Архитектурно-пластическая организация иконостасов второй половины XVII — первой половины XVIII в., характерным отличием которых есть возвышение ярусов икон в центральной части и богатое декорирование растительной орнаментикой, формировалась как визуализация образа райского сада — одного из двух представлений об образе Царства Небесного. Реализация этой образной концепции в украинском иконостасе начинается с 1660-х годов, когда не оправдываются эсхатологические ожидания, связанные с 1666 г. С этого времени трансформация архитектуры иконостаса развивается в сторону превращения его общей композиции в подобие горы/холма. Для этого используется прием постепенного ступенчатого подъема ярусов от крыльев иконостаса к центру, что дает значительное повышение формы в верхней части, где она в целом получает выразительный треугольный абрис. Одновременно все поверхности иконостаса густо покрываются скульптурно выполненным растительным декором. Эти изменения архитектурно-пластической организации иконостасов отражали распространённые в христианской экзегетике представления о рае как о горе, на вершине которой размещен цветущий сад.

Ключевые слова: иконостас, декор, рай небесный, рай земной, сад, гора.

Svitlana Olianina

The Iconostasis as an Image of the Garden of Eden

Abstract. This paper aims to substantiate the hypothesis that the design of the architectural and decorative organization of iconostases of the second half of the seventeenth — first half of the eighteenth centuries is based on the symbolic concept of the iconostasis as an image of a paradise garden.

Methodology. The author uses semiotico-hermeneutical and iconological approaches as a methodological basis of this study. The iconological methodology allows to study the architectural and decorative organization of the iconostasis from new meaningful positions. The semiotico-hermeneutical approach was applied to interpret the culturally predetermined forms of the Ukrainian iconostasis and its basic symbolic foundations.

Results. The author examines the reasons for the transformation of architectural and decorative design of iconostases of the second half of the 17th — the first half of the 18th century in an icon of the mountain. The paper shows that such changes occur in the iconostasis as a realization of the concept of the iconostasis as an icon of the Garden of Eden represented as a garden on a mountain in Christian exegesis.

Novelty. The article proposed a hypothesis explaining the symbolic basis of composition and decoration of iconostases of the time. It proposes to link the changes in the iconostasis architecture with the theological concepts actual of Ukrainian society of the 17th-18th centuries.

The practical significance. The information provided may be used for researching further the semantics of iconostasis and developing the new courses of lectures and seminars in history of Ukrainian art and culture.

Keywords: iconostasis, decor, heaven, Garden of Eden, mountain.