

## СВІТОВЕ ДЕРЕВО НА ЦАРСЬКИХ ВРАТАХ: ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СИМВОЛІЧНОГО ЗАДУМУ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОСТАСА XVII–XVIII ст.

*У статті розглянуто царські врата українських іконостасів XVII–XVIII ст., композиція яких містить мотив Світового дерева, та запропоновано реконструкцію їхнього сенсу. Виявлено, що опорядження царських врат з мотивом Світового дерева та інтегрованими в його структуру іконами «Благовіщення» і євангелістів представляло образ істинної картини світу, оновленого після Хресної Жертви Спасителя. Така композиційна формула з'являється в Україні у XVII ст. в контексті міжконфесійної полеміки; зникнення зовнішніх чинників, які призвели до появи цієї композиції, пояснює поступове припинення її використання в іконографії царських врат іконостасів у XVIII ст.*

**Ключові слова:** іконостас, символіка, зооморфні мотиви, Світове дерево, царські врата.

Пишне різьблене опорядження українського іконостаса XVII–XVIII ст. традиційно вважається однією з ознак національної своєрідності його художнього образу. Тривалий час більша частина цієї орнаменталізації сприймалася виключно як декоративне оздоблення, і лише дослідження останніх десятиліть показали, що спеціальне символічне значення мали не тільки окремі мотиви чи композиції з них [10; 20], уся сукупність оздоблення іконостаса є важливою для його іконічного образу [12; 18]. Насамперед це стосується декору царських врат, оформлення яких найбільш різноманітне. Вірогідно, саме тому в дослідженнях, присвячених орнаменталіці іконостасів, основна увага традиційно приділялася царським вратам [3; 8; 22]. Утім, цілісної концепції еволюції художнього оформлення царських врат не склалося й досі. Залишається також відкритим питання про зміст і символічний задум флоральних і зооморфних композицій, що їх прикрашали. Однак і натеper уже зрозуміло, що художнє оформлення царських врат є найважливішою складовою семантичної структури іконостаса в цілому.

Серед значної кількості варіантів художнього оформлення врат найзагадковішими за символічним змістом можна вважати композиції із зооморфними мотивами, інтегрованими в рослинний декор. Різьблені зображення тварин та їхніх фрагментів відомі на царських вратах українських іконостасів XVII–XVIII ст. Репертуар цих мотивів не був широким і складався з фігур левів, аспідів, дельфінів, орлів, голубів, а також узагальненого образу птахів [23]. Дотепер збереглося небагато царських врат, у декорі яких можна побачити зооморфні зображення, ще менше таких, де б птахи і звірі містилися одночасно.

Нечисленність пам'яток багато в чому ускладнювала розуміння суті появи образів тварин у декорі іконостасів. Першим проблему іконографії царських врат із зооморфними мотивами порушив М. Драган, припустивши, що вони з'являються там під впливом бароко [8, с. 85], тому він розглядав ці мотиви не більше ніж формально-стильову ознаку. Це судження багато років було єдиним обґрунтуванням причини введення туди цієї групи зображень. Утім, відсутність визначених джерел інспірації та очевидного продовження таких композицій у християнському мистецтві України XVII–XVIII ст., так само як і прямих аналогій в іконостасах інших країн православного світу, змушує поставити під сумнів таке пояснення. Іншої думки щодо ймовірних передумов уведення зооморфних мотивів до орнаментики царських врат, цього разу в рамках народно-фольклорної язичницької традиції, дотримується М. Приймич. За його версією, вміщені там тварини є творінням «народної уяви, вихованої на казці» [24, с. 113]. Через відсутність аргументації цієї гіпотези слід ставитися до неї з обережністю, хоча пошук джерел запозичення зооморфних мотивів поза сферою християнської культури видається перспективним. Ще одну спробу пояснити такий варіант оформлення нещодавно зробила Н. Олейнюк, яка, спираючись на поширену думку про зв'язок орнаментальної програми українських іконостасів із сюжетом «Дерева життя» [21, с. 132; 29, с. 187], пов'язала з ним уведення тварин на царських вратах. Аргументом на користь цього припущення стало зображення там птахів – «обов'язкового атрибуту прадавнього “дерева життя”» [22, с. 30], однак детального

зіставлення елементів цього сюжету з відповідними варіантами декорації царських врат дослідниця не проводить.

Усе це свідчить про те, що треба знову поставити питання про задум і джерела композицій із зооморфними мотивами в опорядженні царських врат іконостасів XVII–XVIII ст. та реконструювати їхнє символічне значення. Для розв'язання окресленого завдання потрібно коротко зупинитися на значенні самих царських врат іконостасів, оскільки їхнє художнє оформлення безпосередньо пов'язане із символічним змістом.

У християнській свідомості внутрішній простір храму ділиться на дві зони – світ горішній і долишній. Візуальною межею між ними у східнохристиянському храмі є вівтарна огорожа, що відокремлює наос і вівтар. Згідно з цією символічною моделлю, царські врата у вівтарній огорожі є місцем, де горішнє і долишнє з'єднуються і розділяються водночас. Тут їхнє значення збігається із символікою вівтарної арки, яка також розуміється як окреслена межа між світами. Тому у смисловому контексті врата іконостаса – її зменшений варіант. Таке сприйняття вівтарної арки, а згодом – царських врат походить від дохристиянської традиції осмислення дверей і воріт як візуально означеного проходу з одного світу, простору або стану в інший і пов'язаного з цим комплексу уявлень про сакральність цього локусу [35; 43]. Ця давня міфологічна парадигма зберігається в пізнішій культурі і продовжується в християнстві: *«Я є двері: хто через Мене увійде, той спасеться, і увійде, і вийде, і пасовище знайде»*, – говорить Христос (Ін. 10:9). Метафора уподібнення Спасителя дверям породжує стійкий символізм дверей у християнській культурі і перетворює їх на одну з найважливіших ідеологем. Властивий дверям пласт конотацій лежить в основі іконографічних програм і художнього задуму як самих дверей, так і вхідного portalу в цілому [42; 45; 47; 48; 50; 52; 54; 55].

Семантична програма оформлення входу також перебуває в прямому зв'язку з просторовими зонами, які він розділяв. Символічне значення дверей зростало з наближенням до вівтаря: послідовна система проходів, починаючи від міських воріт, через огорожу храму і храмовий портал – приводила до царських врат іконостаса, де досягалася кульмінація сакрального сенсу дверей [38, с. 559, 560]. Слід зауважити, що та сама модель поступового зростання значення з наближенням до вівтаря застосовувалася і до храмових завіс. Показовий приклад цього – завіси в Софії Константинопольській, які також структурували простір, а їх ряд створював сакральний шлях, що

вів до Катапетасми над головним вівтарем [17, с. 219, 220]. Отже, система дверей, так само як і завіс, формувала виразний просторовий образ Шляху до Спасіння. Оскільки царські врата були останнім проходом, що вів безпосередньо до вівтаря, символічно вони сприймалися як нездоланна перепона, яка перекривала вхід до Святе Святих східнохристиянського храму. Тобто, на відміну від низки проходів, які вели до царських врат, самі врата для вірян фактично проходом не були. Цей місткий образ очевидного і разом з тим недоступного входу зумовив цілий спектр специфічних смислів царських врат, принципово відрізняючись від значень дверних прорізів, що вели до них. Закриті врата нагадували про втрату земного Раю і недосяжність Царства Небесного, мислилися як місце сполучення світу долишнього зі світом горішнім, символізували теофанічний вхід Небесного Єрусалима [38, с. 559, 580], уподібнювалися образу Ковчега Завіту, вратам, що вели у ветхозавітну Скінію [27, с. 508, 513]. Складання смислового контексту царських врат відбувалося протягом століть у процесі розвитку православного богослужіння. Властива вратам полісемантичність вплинула на формування кількох іконографічних традицій їх оформлення, однак як фундаментальна для царських врат у всьому східнохристиянському світі закріплюється тема «Благовіщення».

Сюжет «Благовіщення», який означав початок новозавітної історії, обожнення тварного світу і спасіння людства, з XI ст. вводиться на стовпах вівтарної арки. У цей же період «Благовіщення» з'являється на стулках царських врат [51, с. 14–17; 16, с. 187] і відтоді регулярно займає там місце протягом багатьох століть. У літературі висловлено різні думки щодо причин уведення «Благовіщення» на царських вратах. Серед імовірних факторів називають перенесення цієї композиції зі східних стовпів храму на врата після утворення багоярусного іконостаса, який своєю висотою перекривав ці зображення [30, с. 158]. За іншою версією, її утвердження там пов'язано зі складанням у XII ст. текстів вхідних молитов, де згадувалося Благовіщення [49, с. 73–75]. Імовірним мотивом називають також уподібнення Богоматері ветхозавітним образам «зачинених дверей», «врат сходу» та переосмислення тексту літургійної поезії «Радуйся, райських дверей отверзєніє», що дозволило поєднати з нею думку про царські врата іконостаса [38, с. 573]. Також існують різні пояснення сенсу цього сюжету на вратах. Одночасне розташування там ікон євангелістів і «Благовіщення» інтерпретується як ілюстрація теми спасіння людства, тієї звістки, з якої

відкрився шлях до Царства Небесного і про яку сповістили євангелісти [33, с. 322]. Згідно із ще однією гіпотезою, порівняння Богоматері з Ковчегом Завіту, а також осмислення Благовіщення як моменту Богоявлення створювало алюзію до ветхозавітного Богоявлення в Ковчезі, отже, «Благовіщення» на вратах іконостасів було символом постійного перебування Бога, але вже в Ковчезі Нового Завіту в новій Скінії [27, с. 508].

В українському іконостасі XVII–XVIII ст., коли зооморфні мотиви з'являються серед різьбленого декору царських врат, композиція «Благовіщення» також є найпоширенішим сюжетом для їх оформлення, найчастіше вона супроводжувалася іконами чотирьох євангелістів. Утім, у той час на вратах трапляються й інші зображення, наприклад, «Пелікан» [25, с. 71], «Древо Ісеея» [8, с. 121, 123], «Сон Іакова» [28, с. 211], «Воскресіння Христове», «Богородиця з немовлям», «Зустріч Марії та Єлисавети», образ Христа Пантократора, патріарха Авраама, праведників Йоакима і Анни [36, с. 30, 228, 232, 329]. Слід наголосити, що з цього репертуару сюжетів лише царські врата з іконами «Благовіщення» і чотирьох євангелістів могли доповнюватися зображеннями тварин.

Зазвичай схема розміщення зооморфних мотивів була такою: у долішній частині містилися парні фігури або личини звірів, у завершенні врат – птахів, між ними на примхливо вигнутих пагонах виноградної лози – медальйони з «Благовіщенням» та євангелісти. Збережені пам'ятки дають змогу припустити, що більшого поширення набула традиція розміщення лише однієї пари тварин на стулках: або з птахів угорі, або звірів у долішній частині. Однак можна назвати царські врата, у яких птаці і звірі введені одночасно: врата першої половини XVIII ст. із с. Виженка на Буковині та того ж часу врата з с. Ямна на Івано-Франківщині (рис. 1, 2). Композиція саме цих пам'яток слугувала джерелом для твердження про її зв'язок з образом Дерева життя [22, с. 30]. Цілком очевидно, що така зображальна структура співвідноситься з архетиповою композицією на основі дерева, однак тут, на нашу думку, мова може йти не про райське Дерево життя, описане в Біблії, а про міфологічний образ Світового дерева.

Якщо в цілому подивитися на композицію цих царських врат, де зооморфні образи введені на долішніх і горішніх ділянках стулок, то справді можна побачити її подібність до осової дзеркально-симетричної композиції і характерної трирівневої структури Світового дерева (рис. 3, 4). Як відомо, образ Світового дерева відтворює універсальну концепцію світу, властиву міфопоетичній свідомості, а його членування по вертикалі на три

сфери (коріння, стовбур, крона) описує протиставлення: небо – земля – підземний світ; минуле – теперішнє – майбутнє; сприятливе – несприятливе; причина – наслідки і т.д. Троїстість структури підкреслюється належністю до кожної частини особливого класу зображень: до верхньої частини належать птаці, у середній – зображувалися копитні тварини або людина, в нижній – змії, жаби, риби, ведмідь або фантастичні створіння хтонічного типу [31, с. 399, 400].

На царських вратах мотив Світового дерева майже точно відтворюється в загальній композиції: тут бачимо таку саму осьову побудову із взаємно-симетричним розміщенням тварин, водночас центральний стовпчик врат відіграє роль стовбура дерева, а переплетіння виноградних лоз створює алюзію до пишної крони. Варто згадати, що в той час образ лози міцно пов'язувався у свідомості з образом дерева, що показує, наприклад, її зображення у вигляді родового дерева в книзі «Тератургіма», виданій у Києві у 1638 р. (рис. 5), або в трактаті Інокентія Гізеля «Мир с Богом человеку» 1669 р. Структура Світового дерева цілком докладно реконструюється і по вертикалі царських врат: у горішній частині розташовано птахів – образ неба, середня також може містити птахів, однак головними тут є живописні медальйони з образами євангелістів і сценою «Благовіщення», що за послідовністю структурного розподілу представляють світ людей. Нарешті в долішній – розташовані фігури або личини лева, дельфіна, аспіда. Відповідно до закономірності побудови композиції, схема, де з пазів звіра виростає галузка, дає змогу осмислювати їх як хтонічних істот, підземний світ, звідки й проростає дерево.

Якщо погодитися, що образ Світового дерева знайшов своє відображення у формуванні композиції царських врат із зооморфними образами, то вся програма їх декорації набуває логічної стрункості. Утім, далеко не всі царські врата повністю відповідають схемі Світового дерева, багато пам'яток мають лише горішню чи долішню пару тварин. Це, однак, не суперечить висловленій гіпотезі, тому поки що залишимо осторонь питання про часткове втілення образу Світового дерева на царських вратах і звернемося до пошуку сенсу цієї композиції та контексту, який міг спричинити появу її в іконостасі. Навіть визнаючи, що композиційні аналогії очевидні, важливо зрозуміти, наскільки осмислено створювалася ця композиція і як мотив Світового дерева структурувався в зображальній схемі царських врат, а символіка співвідносилася з християнським світоглядом.

Насамперед зазначимо методологічну основу, на яку ми будемо спиратися в нашій спробі реконструкції семантики царських врат з темою Світового дерева. Як показали попередні дослідження, не тільки іконографічна програма, а й архітектурна форма та орнаментальне опорядження царських врат формувалися під впливом численних шарів взаємодоповнювальних смислів і асоціацій [27; 38]. Тобто сукупність символіки образу і форми давала закінчений сенс композиції. З цього стає зрозуміло, що прочитання символічного задуму царських врат XVII–XVIII ст. із зооморфними мотивами в декорі можливо тільки разом з осмисленням значення розміщених на них іконічних зображень і загальної композиції врат. На правомірність застосування тут такого підходу вказує той факт, що зображення тварин на вратах стабільно поєднувалося лише з іконами «Благовіщення» і євангелістів. Якби мотиви різьбленого декору та ікони святих існували в паралельних смислових потоках, схема Світового дерева могла братися за основу для розміщення інших сюжетів, насамперед, близького мотиву родового дерева Христа – «Древа Єссея», яке також має осьову дзеркально-симетричну композицію. Однак «Древо Єссея» ніколи не супроводжується зооморфними мотивами, тому можна припустити, що ключем для розуміння прочитання сенсу царських врат зі Світовим деревом у структурі є їхня іконографія і передусім образ «Благовіщення».

Пошук сенсу символічних композицій зазвичай починається з віднайдення аналогій з уже відомим значенням. Однак, попри очевидність схеми Світового дерева на царських вратах, прямих аналогій до цієї композиції в християнському мистецтві України XVII–XVIII ст. немає. Важливою деталлю, яка заважає будь-яким подібним зіставленням, є пари дзеркально відображених тварин, особливо звірів у долішній частині врат. Сам же мотив дерева досить часто трапляється і в розписах інтер'єрів церков і на гравюрах богослужбових книжок. Огляд ширшого кола пам'яток християнського світу також не виявив споріднених варіантів зображення. Водночас репертуар зооморфних образів на царських вратах українських іконостасів XVII–XVIII ст. повторює коло тварин, яких зображували в той час на афонських та інших балканських іконостасах, хоча місця їх розміщення там зовсім інші [23]. І хоча афонські іконостаси могли бути авторитетними взірцями для наслідування, у цьому випадку вони не можуть вважатися джерелом, з якого розвинулася композиція Світового дерева в українському іконостасі, оскільки відмінності в системі розташування зооморфних зображень створювали різний

смисловий контекст пластичного опорядження іконостасів. Зміна ж суті послання, як відомо, не властива реплікам художніх творів. З огляду на зазначене, слід вважати автохтонною композицію Світового дерева з інтегрованими до нього образами «Благовіщення» та євангелістів, яка з'являється на царських вратах українських іконостасів XVII–XVIII ст. Разом з тим однаковий репертуар зооморфних мотивів, що трапляються в іконостасах різних земель, вказує на існування певної ментальної моделі для їх впровадження як підґрунтя для поширення таких зображень, хоча питання про суть такої моделі поки що залишається відкритим.

У фольклорній традиції мотив Світового дерева був постійною темою в усній народній творчості і декоративному мистецтві українців. Однак нескінченна кількість аналогів, які можна наводити з орнаментики, споріднені із зображенням на вратах лише загальною композиційною схемою і жодним чином не пов'язані сенсом, оскільки не містять «Благовіщення» та євангелістів у своїй структурі. Утім, запозичення мотиву Світового дерева з фольклору в церковне мистецтво навряд чи можна пояснити стихійним впливом. Навряд чи співвідношення народних уявлень і програмного складу іконостаса перебувало у сфері випадкового і призвело до механічного перенесення такого загальновідомого для міфопоетичної свідомості образу, як Світове дерево, в простір християнської культури. Принаймні для усної творчості українців характерний зворотний процес – наполеглива християнізація Світового дерева [5, с. 23–70]. Тож, на нашу думку, слід відмовитися від ідеї про вільне проникнення фольклорних мотивів в образну тканину іконостаса та існування там без богословського обґрунтування. Отже, поява на вратах українського іконостаса XVII ст. Світового дерева з інтегрованими в його структуру образами «Благовіщення» та євангелістів є втіленням спеціально розробленої концепції, яка й стала підґрунтям для утворення такої іконографії. Окрім того, така концепція мала надати переконливі аргументи з християнської традиції для введення в іконостас супутніх образу Світового дерева зооморфних образів.

Переходячи до проблеми інтерпретації сенсу композиції з мотивом Світового дерева, насамперед варто згадати про символічні конотації «Благовіщення» на вратах, які пов'язані з темою Завіси. Як уже вказувалося вище, численні шари взаємодоповнювальних смислів царських врат вибудовувалися навколо ідеї взаємодії земного і небесного світу через цю просторову межу. Така символічна концепція врат походить від

іудейської традиції осмислення Завіси, що закривала вхід до Святею Святих, як зримої границі між видимим і невидимим простором божественного творіння. Завіса є символом матерії та Всесвіту в цілому, як її тлумачить Філон Олександрійський [17, с. 297], образом космосу і вічності [44, с. 202], сакрального часу, що одночасно представляє минуле, теперішнє і майбутнє [17, с. 297].

У християнській традиції найпоширенішою інтерпретацією Завіси ветхозавітного храму є її ототожнення з плоттю Христовою, підґрунтям для чого стали слова з Послання апостола Павла до Євреїв: *«маючи дерзновення входити до святилища через Кров Ісуса Христа, дорогою новою і живою, яку Він знову відкрив нам через Завісу, тобто плоть Свою»* (Євр. 10:19, 20). Ця тема набула розвитку в апокрифічному тексті Протоевангелія Іакова, згідно з яким Марія пряла Завісу для Єрусалимського храму, коли перед нею з'явився архангел Гавриїл зі звісткою про народження від неї Спасителя (Протоев. Іак. 10; 11). Оповідь про прядіння Марією Завіси в пізніших теологічних тлумаченнях зіставлялася з втіленням Слова [46, с. 6]. Уже в ранньохристиянський час Завіса наділяється розмаїттям смислів – від ідеї Втілення до Євхаристичної Жертви [17, с. 298]. У православної літургійній практиці завіса на царських вратах вівтарної огорожі дістає назву «Катапетасма» – подібно до назви Завіси ветхозавітного храму в грецькому перекладі Біблії [17, с. 210]. Спираючись на слова Іоанна Златоуста в його Бесідах на Послання до Ефесян: *«Коли бачиш, що піднімається завіса – то уявляй собі, що розверзаються небеса і сходять ангели»* (Іоанн Златоуст, Бесіда 3 на посл. до Еф.), Катапетасму розуміли як горішні двері, тоді як царські врата, що перед нею, називали долішніми дверима [34, с. 29]. Л. Успенський, який досліджував символіку і літургійні смисли вівтарної огорожі, вважав, що значення і функції ветхозавітної Завіси було перенесено спочатку на вівтарну огорожу, а згодом на іконостас, окрім того, *«аналогія його із завісою ветхозавітного храму, яка розірвалася в момент хресної смерті Христа, продовжує жити в церковній свідомості»* [33, с. 327]. На те, що подібне осмислення завіси було поширене і в українському суспільстві XVII ст., вказує заголовок літургійного тексту з Требника митрополита Петра Могили, виданого в Києві у 1646 р.: *«Чинъ бл[агосло]венія или ос[вя]щенія Катапетазмы, или Деисуса, сі[е] есть, всехъ Иконъ въ Ц[е]ркви на своемъ месте поставленных»* [32, с. 128]. Існування цієї ментальної парадигми в багатовіковій історичній перспективі дозволяє припустити додаткові смислові відтінки, які супроводжували композицію

«Благовіщення» на царських вратах. У цьому символічному контексті воно є не лише візуальним образом ідеї Втілення Бога. Розміщення «Благовіщення» на царських вратах виявляє перенесення на них значення Завіси як плоті Христової і вказує на двері як на ікону, зображення на якій символічно невіддільні від образу Христа. Така інтерпретація, на нашу думку, узгоджується з метафоричним висловом Спасителя *«Я є двері»* (Ін. 10:9), що набуває цілком наочної форми, співвідносячись із царськими вратами: образ «Христа – Дверей», який відкриває шлях до Спасіння, має багато смислових паралелей до царських врат, що ведуть до символічного Царства Небесного. Інакше кажучи, царські врата з «Благовіщенням» можуть тлумачитись як своєрідна алегорія образу втіленого Бога у створеному Ним матеріальному світі.

На можливість осмислення в цьому річичі центральних дверей українського іконостаса вказують деякі риси їхнього художнього оформлення, які складаються від початку XVII ст. Насамперед, відтоді на вратах починає активно звучати тема Євхаристичної Жертви – там з'являються виноградні лози, а наприкінці століття – і євхаристичні чаші. Ще одним важливим аргументом є стійка схема поєднання «Благовіщення» та євангелістів із цими євхаристичними мотивами. Цей варіант опорядження найбільш поширений в Україні з початку XVII ст. і регулярно використовується до середини XVIII ст. Слід сказати, що само по собі розміщення євангелістів з образом «Благовіщення» на царських вратах українських іконостасів XVII ст. не було новиною. Така схема постійно трапляється в більш ранній час і відома в інших регіонах православного світу. Одним із ранніх таких прикладів є врата XV ст. з храму святого Георгія на острові Патмос, де в нижній половині врат, під «Благовіщенням», зображено постаті євангеліста Іоанна та апостола Петра [40, с. 168]. Іконографічна схема, де на стулках уміщувалися одразу чотири євангелісти та «Благовіщення», була дуже поширена на Русі у XV–XVI ст. [1; 2; 4; 11; 26]. Однак поєднання такої програми з євхаристичними мотивами стає характерною рисою саме українських пам'яток у XVII–XVIII ст. У цій іконографічній схемі зображення євангелістів також набуває додаткових сенсів: сповіщаючи слова Божественного Одкровення і передаючи Благу Звістку [33, с. 322], вони водночас є алюзією на тему втілення Слова і тісно пов'язану з нею тему сотворіння Словом. Якщо наше припущення справедливе, то семантика царських врат українського іконостаса в XVII ст., на яких зображувалися «Благовіщення», євангелісти, виноградні лози,

вибудовувалася не тільки навколо цілком очевидної ідеї Втілення і Жертовності. Ця ж зображальна схема розумілася як метафора християнської картини світу в новозавітній історії. Цей зміст прочитується ще чіткіше, коли описана іконографічна схема накладається на композицію Світового дерева: тут найдавніший пласт уявлень про просторовий устрій Всесвіту поєднується з християнським вченням про світобудову як творіння Боже, а також з ідеєю про оновлений образ світу, що ствердився після Хресної Жертви Спасителя. Тобто на вратах із зооморфними мотивами, включеними в композиційну схему Світового дерева, візуалізовано онтологічну модель універсуму, що існує в християнській свідомості.

На наш погляд, така інтерпретація опорядження царських врат з мотивом Світового дерева в структурі дає змогу зрозуміти концепцію їх образотворчого вирішення. Окрім того, вона пояснює, чому мотив дерева не використовувався як основа для композицій з іншими іконічними зображеннями, які могли міститися на вратах: його образ був запозичений з фольклору для створення спеціальної символічної композиції, поза якою використання такого мотиву в християнській візуальній культурі втрачало сенс.

Підґрунтям для виникнення подібної безпрецедентної іконографічної програми на вратах стали, на нашу думку, історичні реалії України XVII ст. Насамперед це пов'язано з викликами, які постали перед православною церквою після Берестейської унії, сколихнувши богословську полеміку і надавши поштовх до розвитку іконографії, що, своєю чергою, спричинило трансформацію класичної матриці оформлення царських врат із «Благовіщенням» та євангелістами.

Як відомо, потреба відстоювати ідеї православ'я та позиції самої православної церкви в Україні спонукала духовних письменників XVII ст. шукати переконливі аргументи справедливості її догматичних основ. Наприклад, Захарія Копистенський у передмові до «Бесід на Діяння апостольські» Іоанна Златоуста, виданих у Києві у 1624 р., викладаючи похвалу Єрусалиму, зазначає, що кафедральна Єрусалимська церква є істинною, вона була і є мати всіх православних церков усього світу, і наголошує, що саме її традиції зберігає православна церква України: «...яко в Іер(усалиме) Православная вера яже от начала и яже през Сѣмь Соборов и до н(ы)не якоже и грекове н(ы)не и мы россове с ними исповедующе неподвижно и непреложно содержим благодатию сущаго с нею Х(рист)а непоколебима пребывает...» [13, арк. 10]. Ще один приклад прочитаємо з так званого «Советования о благочесті» – «Рада

и способ, яко в народе Російском веру и догмата церкви всходней заховати и ростити, и абы митрополитове и епископове не уставали». У цьому документі, написаному близько 1621 р. невідомим автором чи авторами, які, ймовірно, були луцькими братчиками, зазначено: «...иже вера церкви всходней, которую мы ныне признаем, есть правдивая...» [6, с. 232].

У цій ситуації православна іконографія стає інструментом переконання, набуває схоластичних рис, що пов'язано з якісно новим підходом до духовного змісту молитовного образу. Він тепер мислився не стільки як відображення божественного первообразу, а як ілюстрація богословських побудов [9, с. 11, 36]. Тому в цей період створюються численні алегоричні композиції на еkleзіологічну, есхатологічну тематику, в яких по-новому подаються основні положення християнства. У цьому культурному контексті ідеї істинної картини світу, сформульовані православ'ям, стають особливо актуальними. Проілюструвати весь комплекс цих важливих положень у скороченій образотворчій формулі дозволяв мотив Світового дерева, який був найбільш виразним і прозорим за змістом образом світобудови. Однак привнесення цього мотиву до іконостаса супроводжувалося введенням супутніх йому зооморфних образів, які раніше, як засвідчують відомі пам'ятки, в їхній орнаментиці не використовувалися. Тож, окрім новаторської іконографічної програми, до іконостаса потрапляв і новий репертуар зображень. Беручи до уваги те, що вірність візантійським канонам була не тільки традицією, а й головною ідеологічною опорою православної церкви в Україні у XVII ст. [9, с. 9–12], нескладно уявити, що поява зооморфних образів в іконостасі потребувала переконливих доказів припустимості і, ймовірно, прикладів їх уведення. Важливість цього питання очевидна, оскільки мова йшла про іконографію царських врат – одного з найважливіших елементів вівтарної огорожі.

Достеменно встановити, які саме візуальні зразки, іконографічні та літературні джерела відіграли вирішальну роль у такій аргументації, навряд чи вдасться. Утім, спробуємо окреслити можливі напрями руху ідей. У зв'язку з цим варто згадати про візантійську традицію осмислення християнського храму як звершення ветхозавітних прообразів. У літературі неодноразово відзначалося, що ранньохристиянське мистецтво, живлячись від іудейської іконографії, увібрало в себе багато її мотивів і образотворчих схем, які в подальшому стають зразками для постійного відтворення в художній культурі нової релігії [56–58; 37; 17]. Пов'язана з цим багатовікова практика

повторення створених у Візантії для всього християнського світу певних базових моделей організації сакрального простору [17, с. 29], архітектурних форм, системи іконічного опорядження, іконографії [7; 14; 15] дозволяє припустити ветхозавітні алюзії в таких, на перший погляд, віддалених прикладах, як програма різьбленого декору царських врат українських іконостасів XVII–XVIII ст. Пошук імовірних смислових і візуальних аналогій у цьому випадку спирається на тезу про візантійські джерела формування образної структури і програмного складу українських іконостасів того часу (так само як іконостасів інших країн східнохристиянського обряду), який не потребує спеціального обґрунтування. Отже, звернення до іудейських та візантійських пам'яток може допомогти в розкритті передумов, які лягли в основу аргументації на користь прийнятності введення зооморфних мотивів на царських вратах українських іконостасів у XVII–XVIII ст.

Перспективність розвідки в такому напрямку демонструє нещодавно здійснене дослідження загальної композиції царських врат XV–XVII ст. Московської Русі. Воно виявило, що фільончаста обробка їхніх стулок і півкругле або щипцеве завершення походять від іудейської образотворчої традиції і відбивають образ врат Ковчега Завіту [27, с. 508]. Зауважимо, що таку саму фільончасту структуру і форму завершень мають царські врата українських храмів XV–XVI ст. [36, с. 44, 49, 54, 56, 57]. Не можна стверджувати, що таке оформлення врат в українському середовищі того часу щоразу розумілося як алюзія на Ковчег Завіту, а не було сприйнятим як один з грецьких зразків, що протягом століть відтворювався вже з розмитотою символікою. Однак навряд чи можна сумніватися, що візантійська концепція образу врат з алюзіями на Ковчег Завіту виникає свідомо. До того ж серед запозичених Візантією з іудаїзму образів зображенню Ковчега Завіту належало особливе місце, а його символічні відтворення добре представлені в іконографії християнського мистецтва [58, с. 24–44; 37, с. 53–54, 251–257; 19, с. 262]. Тож, якщо врахувати, що між зображеннями цього об'єкта, який колись перебував у ветхозавітному храмі, та царськими вратами українських іконостасів XV–XVI ст. існували смислові паралелі, можливо, не завжди усвідомлені, але вирішальні для оформлення композиційної структури врат, то слід уважно поставитися до тих варіантів іконографії Ковчега, де його супроводжують зображення тварин.

Серед іудейських пам'яток ранньовізантійського періоду є кілька яскравих прикладів такої композиції, зокрема на денці літургійної посудини IV ст. [56] (рис. 6) або на мозаїці підлоги VI ст.

в синагозі Бейт Альфа в Ізраїлі [53] (рис. 7). В обох випадках Ковчег розміщений поміж зверненими до нього двома дзеркально відображеними птахами і двома левами. Цей давній прийом введення зооморфних образів до опорядження сакрального локусу або зображення, який в іудейській традиції закріпився у введенні тварин обабіч Ковчега Завіту, знайшов своє продовження і в оформленні вітварної огорожі християнського храму. Збереглися свідчення, що зооморфні мотиви розміщувалися в декорації вітварної огорожі ще в доіконоборницький період [41, с. 480, 483, 487], а після його завершення вони здобувають особливу популярність, на що вказують численні фрагменти темплонів середньовізантійського періоду, які містять зображення реальних і фантастичних звірів та птахів [16, с. 172, 173].

Через утрату пам'яток складно будувати будь-які гіпотези щодо поширеності або регулярності використання такого роду зображень у декорі іконостасів аж до XVII ст. Утім, поодинокі збережені артефакти дозволяють припустити, що ця традиція ніколи не переривалася. Наприклад, до такої думки схиляють два різьблені дерев'яні фрагменти ікон XIV ст., рами яких оздоблені фігурками різних тварин серед виноградних лоз (рис. 8), хоча мініатюрні розміри цих пам'яток не дають віднести їх до конструкції іконостаса [39, с. 122, 123], як колись вважалося [59, с. 172]. Однак, навіть не маючи стосунку до іконостаса, вони засвідчують, що у візантійському мистецтві XIV ст. існувала образотворча схема, яка допускала введення тварин в обрамлення сакральних образів. Нарешті, афонські іконостаси, які від початку XVII ст. містять зооморфні мотиви часто на самих царських вратах або безпосередньо над ними – на архітраві чи арці, дуже переконливо показують, що ідея оформлення входу у Святе Святих храму парними зображеннями тварин, відома ще із зображень Ковчега Завіту, зберігається в християнській культурі. Звісно, така схема не була формалізована в якомусь сталому закріпленому вигляді. Радше це була стійка ментальна модель, образ, що легко упізнавався, втілювався в різних композиційних варіантах залежно від конкретного художнього завдання. Сталим залишався лише репертуар тварин, який набув значення семантичного коду, для осмислення змісту композиції. Висловлюючи це припущення, ми спираємося на концепцію О. Лідова про існування в християнській візуальній культурі такого явища, як «образ-парадигма», що присутній у свідомості як метафора і розпізнається сучасниками, однак не є ілюстрацією конкретного тексту або богословського задуму [17, с. 27–29]. Отже,

глибоко вкорінена традиція опорядження сакрального локусу зооморфними мотивами з колом властивих їм символічних значень може стати поясненням як припустимості, так і джерела інспірації для введення зображень тварин до опорядження українських іконостасів XVII–XVIII ст. Саме цей контекст, на наш погляд, слугував обґрунтуванням для введення мотиву Світового дерева на царські врата.

### Висновки

1. Зооморфні мотиви в різьбленому декорі царських врат XVII–XVIII ст. не можуть розглядатись як орнаментальні елементи – вони є частиною композиційної схеми Світового дерева, образ якого реалізувався в загальному оформленні стулок.

2. Мотив Світового дерева на царських вратах з'являється не в результаті стихійного впливу

фольклорних традицій, а навмисно запозичується зі сфери міфопоетичної свідомості для розробки на його основі спеціальної іконографічної програми. Її ідея полягала у створенні композиційної формули, в якій Світове дерево з інтегрованими в його структуру іконами «Благовіщення» і євангелістів, представляло образ істинної картини світу, оновленого після Хресної Жертви Спасителя.

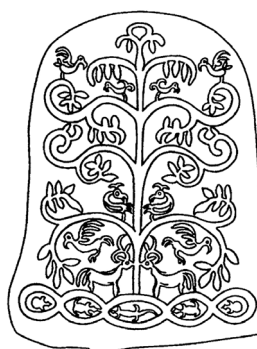
3. Оскільки тема світобудови в православному середовищі України XVII ст. стає актуальною в контексті міжконфесійної полеміки, є підстава вважати місцевою традицію зображувати композицію царських врат із мотивом Світового дерева як модель християнської картини світу в новозавітній історії. Ця композиція з'явилась у відповідь на конкретну історичну ситуацію. Зникнення зовнішніх чинників, які призвели до її появи, пояснює поступове припинення використання такої схеми в іконографії царських врат українських іконостасів у XVIII ст.



**Рис. 1.** Царські врата. Перша половина XVIII ст., с. Виженка (Буковина)



**Рис. 2.** Царські врата. Перша половина XVIII ст., с. Ямна (Івано-Франківщина)



**Рис. 3.** Мотив «Світове дерево» в нанайців. Музей археології та етнографії, м. Санкт-Петербург (Російська Федерація)



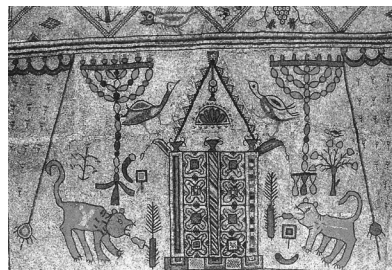
**Рис. 4.** Мотив «Світове дерево». Рубіж поч. XX ст., м. Чигирин. Фондова колекція НІКЗ «Чигирин»



**Рис. 5.** Генеалогічне дерево родини Святополків-Четвертинських. Гравюра з книги «Тератургіма», м. Київ. 1638 р.



**Рис. 6.** Денце посудини. VI ст. Музей Ізраїлю, м. Єрусалим



**Рис. 7.** Мозаїчна підлога VI ст. в синагозі Бейт Альфа (Ізраїль)



**Рис. 8.** Різьблений фрагмент із зображенням сцен Хрещення та Воскресіння Христового. XIV ст., Афон. Художній музей Волтерс у Балтиморі (США)



## Список літератури

- Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого / В. И. Вахрина. – М. : Северный Паломник, 2003. – 415 с. – ISBN 5-94431-067-7.
- Высоцкая Н. Ф. Пластыка Беларусі XII–XVIII стагоддзяў : альбом / Н. Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1983. – 231 с.
- Герій О. Пропорції цілих чисел у конструкції та декорі українських іконостасів першої половини XVII ст. / О. Герій // Народознавчі зошити. Серія мистецтвознавча. – Львів, 2014. – № 6. – С. 1211–1222.
- Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Древнерусское искусство X – начала XV века. – Т. 1. – М. : Красная площадь, 1995. – 272 с. – ISBN 5-900743-013-6.
- Грушевський М. С. Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. / М. С. Грушевський. – Т. 4, кн. 2. – К. : Либідь, 1994. – 320 с. – ISBN 5-325-00513-8.
- Грушевський М. С. Історія української літератури / М. С. Грушевський. – Т. 6. – К. : Обереги, 1995. – 708 с. – ISBN 5-8104-0052-3.
- Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / О. Демус. – М. : Индрик, 2001. – 160 с. – ISBN 5-85759-142-2.
- Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / М. Драган. – К. : Наук. думка, 1970. – 203 с.
- Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. / П. Жолтовський. – К. : Наук. думка, 1983. – 179 с.
- Звездина Ю. Н. Растительный декор поздних иконостасов / Ю. Н. Звездина // Иконостас. Происхождение – развитие – символика. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – С. 651–669.
- Иконы XIII–XVI веков в собрании Музея имени Андрея Рублева : альбом / Центральный Музей древнерус. культуры и искусства им. Андрея Рублева ; под общ. ред. Г. В. Попова; ред.-сост. Л. М. Евсеева. – М. : Северный паломник, 2007. – 620 с. – ISBN 5-94431-203-3.
- Иконостас. Происхождение – развитие – символика / ред.-сост. А. М. Лидов. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – 750 с. – ISBN 5-89826-038-2.
- Иоанн Златоуст, святитель. Беседы на Деяния Святых Апостолов / Иоанн Златоуст, святитель. – К. : Тип. КПЛ, 1624. – 287 л.
- Кондаков Н. П. Иконография Богоматери / Н. П. Кондаков. – Т. 1. – М. : Паломник, 1998. – 383 с. ; Т. 2. – М. : Паломник, 1998. – 462 с. – ISBN 5-KOH-98-382. – ISBN 5-KOH-98-462.
- Лазарев В. Н. История византийской живописи / В. Н. Лазарев. – Т. 1. – М. : Искусство, 1986. – 329, [2] с.
- Лазарев В. Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон / В. Н. Лазарев // Византийский временник. – 1967. – № 52. – С. 162–196.
- Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре / А. М. Лидов. – М. : Дизайн. Информация. Картография, 2009. – 352 с. – ISBN 978-5-91796-001-2.
- Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси / А. М. Лидов. – М. : Феория, 2014. – 405 с. – ISBN 978-5-9905802-0-6.
- Лидова М. А. Тема огня в иконографической программе капеллы Галлы Пладиции в Равенне / М. А. Лидова // Огонь и свет в сакральном пространстве. – М. : Индрик, 2011. – С. 254–281.
- Міляєва Л. С. Церква Спасо-Преображення і поетика українського бароко / Л. С. Міляєва // Сорочинський іконостас: іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргород. р-ну Полтав. обл. : [альбом]. – К. : Родовід, 2010. – С. 9–19.
- Міляєва Л. С. Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області / Л. С. Міляєва // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 128–135.
- Олейнюк Н. Різьблені царські врата XVII–XX ст. / Н. Олейнюк // Царські врата українських іконостасів : альбом. Серія «Українське народне мистецтво». – Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2012. – С. 24–39.
- Оляніна С. Репертуар та іконографія зооморфних мотивів у декорі українських іконостасів XVII–XVIII ст. / С. Оляніна // Культура України. Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. – Харків : ХДАК, 2015. – Вип. 51. – С. 194–207.
- Приймич М. Перед лицем твоїм. Закарпатський іконостас / М. Приймич. – Ужгород : Карпати-Гражда, 2007. – 224 с. – ISBN 978-966-671-141-3.
- Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / П. Алеппский ; [пер. с арабского Г. А. Муркоса] // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. – Вып. 2 : От Днестра до земли Казаков. – Кн. 4. – М. : Изд. имп. о-ва истории Древн. Рос., 1897. – 202 с.
- Рыбаков А. А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков : альбом / А. А. Рыбаков. – М. : Галарт, 1995. – 482 с. – ISBN 5-269-00911-0.
- Сизоненко Т. Д. О ветхозаветной символике царских врат / Т. Д. Сизоненко // Иконостас. Происхождение – развитие – символика. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – С. 501–517.
- Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву / Н. Н. Соболев ; под ред. А. Луначарского. – М. ; Л. : Академия, 1934. – 461 с.
- Степовик Д. В. Система тропів в українському бароко / Д. В. Степовик // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 183–195.
- Таранушенко С. А. Український іконостас / С. А. Таранушенко // Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. – Львів : НТШ, 1994. – Т. 227. – С. 141–164.
- Топоров В. Н. Древнее мировое / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энцикл. в 2 т. – Т. 1 : А–К. – М. : Сов. Энциклопедия, 1991. – С. 398–406.
- Требник митрополита Петра Могили: (Київ 1646) : у 2 т. – Т. 2. – К. : Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви, 1996. – 816 с. – ISBN 966-7014-00-2.
- Успенский Л. А. Богословие иконы Православной церкви / Л. А. Успенский. – Переславль : Братство во имя св. князя А. Невского, 1997. – XVI, 656 с. – ISBN 5-89419-009-6.
- Филимонов Г. Д. Церковь Св. Николая Чудотворца на Липне, близ Новгорода : Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквях / Г. Д. Филимонов. – М. : Тип. Каткова и К°, 1859. – 64 с.
- Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М. : РАН «Восточная литература», 1998. – 800 с. – ISBN 5-02-017900-0.
- Царські врата українських іконостасів : альбом. Серія «Українське народне мистецтво». – Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2012. – 386 с. – ISBN 966-8868-29-3.
- Чаковская Л. С. Воплощенная память о Храме: художественный мир синагог Святой Земли III–VI вв. н. э. / Л. С. Чаковская. – М. : Индрик, 2011. – 368 с. – ISBN 978-5-91674-113-1.
- Шалина И. А. Боковые врата иконостаса: символический замысел и иконография / И. А. Шалина // Иконостас. Происхождение – развитие – символика. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – С. 559–598.
- Љубинковић М. Дуборезни иконостаси XVII века на Светој Гори / М. Љубинковић. – Хиландарски зборник. – № 1. – Београд, 1966. – С. 199–137.
- Вокотопулос Π. Α. Ελληνική τέχνη: βυζαντινές εικόνες / Π. Α. Вокотопулос. – Αθήνα : Αθηνών Εκδοτική, 1995. – 237 σελ. – ISBN 960-213-298-1.
- Ορλάνδος Α. Η ξυλόστεγος, παλαοχριστιανική βασιλική της μεσογειακής λεκάνης / Ορλάνδος, Αναστάσιος Κ. – Αθήνα : Αρχαιολογική Εταιρεία, και Β'. – 1954. – εκ. 480, 483, 487.

42. Angiola E. "Gates of Paradise" and the Florentine Baptistery / Eloise Angiola // *Art Bulletin*, 1978. – Vol. 60. – P. 242–248.
43. Baldwin Smith E. *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages* / E. Baldwin Smith. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1956. – ix, 219 p.
44. Barker M. *The Great High Priest: The Temple Roots of Christian Liturgy* / Margaret Barker. – London : T&T Clark International, 2003. – 423 p. – ISBN 0567089428.
45. Bialostocki J. The Door of Death. Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art / J. Bialostocki // *The message of images. Studies in de history of art*. – Vienna : IRSA, 1988. – P. 14–41.
46. Constan N. Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity / Nicholas Constan. – Leiden : Brill, 2003. – XIV, 450 p. – ISBN 9004126120.
47. Drioton E. Portes de l'Hades et Portes du Paradis / Etienne Drioton // *Bulletin de la Societe d' Archeologie Copte*. – 1943. – Vol. 9. – P. 59–78.
48. Frazer M. Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Doors in Italy / Margaret E. Frazer // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1973. – Vol. 27. – P. 145–162.
49. Felicetti-Liebenfels W. Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei: von ihren Anfängen bis zum Ausklänge unter Berücksichtigung der Maniera Greca und der Italo-Byzantinischen Schule / Walter Felicetti-Liebenfels. – Olten & Lausanne : Urs-Graf, 1956. – 139 S.
50. Goldman B. The sacred portal: a primary symbol in ancient Judaic art / Bernard Goldman. – Detroit : Wayne State University Press, 1966. – 215 p.
51. Grabar A. Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie / André Grabar // *Recueil de travaux de l'Institut d'Etudes Byzantines*. – Beograd, 1961. – Vol. 7. – P. 13–22.
52. Haarlov B. The Half-Open Door: A Common Symbolic Motif Within Roman Sepulchral Sculpture / Britt Haarlov. – Odense : University Press, 1977. – 174 p.
53. Levy Y. Ezekil's plan in an Early Karaite Bible / Yaffa Levy // *Jewish Art*. – 1993/1994. – Vol. 19–20. – P. 68–85.
54. Moore M. On the signification of doors and gates in the visual arts / Michael Moore // *Leonardo*. – 1981. – Vol. 14. – P. 202–205.
55. Picard Ch. Rhéa-Cybéb et le culte des portes sacrées / Charles Picard. – *Essays in Memory of Karl Lehmann*. – New York : New York University, Institute of Fine Arts, 1964. – P. 259–266.
56. Revel-Neher E. L'arche d'alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles : le signe de la rencontre / Elizabeth Revel-Neher. – Paris : A.A.E.A.B-S.C.O, 1984. – 292 p.
57. Revel-Neher E. The Image of the Jew in Byzantine Art / Elisabeth Revel-Neher, Marcel Dubois, David Maizel. – Oxford ; New York : Published for the Vidal Sassoon International Center for the Study of Antisemitism, Hebrew University of Jerusalem by Pergamon Press, 1992. – XXVIII, 133 p. – ISBN 9780080406558.
58. Roth C. Jewish Antecedents of Christian Art / Cecil Roth // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. – 1953. – Vol. 16, No. 1/2. – P. 24–44.
59. Sotiriou G. La sculpture sur bois dans l'art byzantin / Georgios Sotiriou // *Mélanges Charles Diehl, Etudes sur l'histoire et sur l'art de Byzance*. – Paris : Librairie Ernest Leroux, 1930. – Vol. II. – P. 171–180.

S. Olianina

## THE WORLD TREE ON THE ROYAL DOORS: INTERPRETATION OF THE SYMBOLIC DESIGN OF UKRAINIAN ICONOSTASIS OF THE 17–18<sup>TH</sup> CENTURIES

*The paper deals with the Royal Doors of Ukrainian iconostasis of the 17–18<sup>th</sup> centuries, the decoration of which includes a zoomorphic motifs, to offer the reconstruction of their meaning. The scheme of allocation of images of animals and medallions with the "Annunciation" and evangelists almost exactly reproduces the motif of the World Tree in the general composition. The direct analogies to this composition in the Christian art of Ukraine of the 17–18<sup>th</sup> centuries are unknown. The key to the understanding the meaning of this composition on the Royal Doors is the image of "Annunciation." The meaning of the Annunciation in the Christian theology is connected with the theme of the Curtains of the Old Testament church, which in the Christian tradition is its identification with the flesh of Christ. The meaning and function of the Old Testament Curtains were transferred first to the altar fence, and later to the iconostasis. The Royal Doors with the "Annunciation" can be interpreted as an allegorical image of the embodied God in the material world created by Him. Here the oldest layer of ideas about the spatial structure of the universe is combined with the Christian doctrine of the universe as God's creation, and the idea of a new image of the world, was affirmed after Savior's Cross victims. So, the Doors with zoomorphic motifs in the decoration include a composite scheme of the World Tree rendered as the ontological model of the universe that corresponds to the Christian consciousness.*

*This compositional formula appears in Ukraine in the 17<sup>th</sup> century in the context of the inter-faith debate. The disappearance of the external factors that led to this composition explains the phasing out of its use in the iconography of the Royal Doors in the iconostasis of the 18<sup>th</sup> century.*

*A probable source of the semantic and visual analogy for this scheme is Ark of the Covenant pairs of animals in the Jewish tradition decoration. It was a stable mental model of decorating a sacred locus by zoomorphic motifs with the circle of inherent symbolic meanings. At the same time, the repertoire of decoration animals remained stable and became an important semantic code for understanding the content of the composition.*

**Keywords:** iconostasis, symbols, zoomorphic motifs, the World Tree, the Royal Doors.

Матеріал надійшов 11.09.2015