

УДК 75.046.3:246.5(477)"16/17"

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-0628-146X>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-29-2026-1.124-138>

ВЕРБАЛЬНА СКЛАДОВА В СЕМАНТИЦІ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОСТАСА: ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЇ

Оляніна

Світлана Валеріївна

докторка мистецтвознавства,
професорка, провідна наукова
співробітниця, Інститут
культурології Національної
академії мистецтв України,
м.Київ
s.olianina@ukr.net

Svitlana Olianina

Doctor of Art Studies, professor,
Leading Research Fellow,
Institute for Cultural Research
of the National Academy
of Arts of Ukraine,
Kyiv
s.olianina@ukr.net

Анотація. Від 1630-х років на архітектурній рамі українського іконостаса вперше фіксують появу текстуального супроводу до розміщених у ньому зображень. Спочатку на раму переносять імена святих, у подальшому додаючи назви сюжетів і коментуючи тексти богословського змісту. У другій половині XVII–XVIII ст. текстуальні вставки на рамі іконостаса стають невіддільною частиною його семантичної програми. У статті висвітлено ідейні основи цієї новачки та причини запровадження супровідних текстів на архітектурну раму українського іконостаса в першій третині XVII ст. Обґрунтовано припущення, що ця практика виникла як реакція на реформи католицького мистецтва, які відбувалися під впливом рішень Тридентського собору. Серед взірців до розміщення текстів на рамі українського іконостаса були вівтарі католицьких храмів Польщі, які здобули текстуальні вставки ідентифікаційного змісту на початку XVII ст. Православні Речі Посполитої, перебуваючи в цьому культурному контексті й орієнтовані на розвиток проповіді та освіти за взірцем єзуїтів, вдаються до введення словесних коментарів на рамі іконостаса. Такий крок розширив вплив іконостаса як інструмента візуальної проповіді, додавши йому вербальну складову.

Ключові слова: іконостас, гравюра, текстуальні вставки, Тридентський собор, католицьке мистецтво, проповідь.

Актуальність. Композицію архітектурної рами українських іконостасів середини XVII — першої половини XVIII ст. розробляли з урахуванням розміщення в ньому текстових вставок богословського змісту, для чого на конструкції іконостаса залишали площини, не вкриті різьбленням, або місця для написів декоративно оформлювали у вигляді картушів. Репертуар текстів складався з назв ікон або коментарів до їхнього сюжету, цитат із догматичної та богослужбової літератури. Написи розміщували над іконами (іноді додатково і під ними) та над проходами у вівтар. Богословські текстові вставки були дуже поширені в означений період, хоча їхня наявність не була обов'язковою¹.

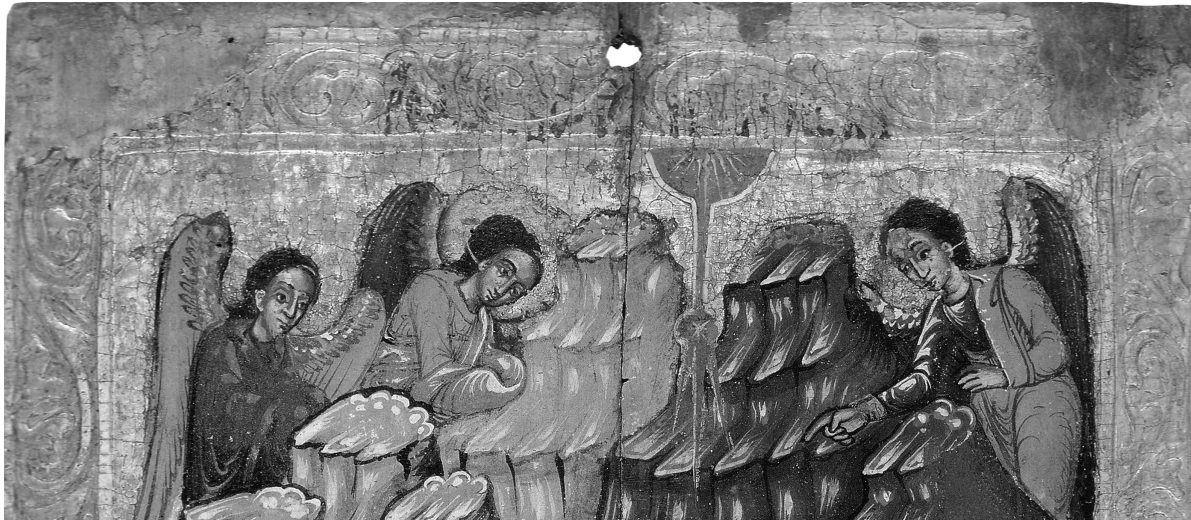
Текстові вставки на рамі іконостаса є важливим джерелом інформації про його іконографічну програму у випадку втрати ікон, водночас зміст цитат із догматичних і богослужбових



Іл. 1. Апостоли Йоанн і Петро (з деісусного ярусу), друга половина XVI ст. Із с. Білі Ослави Івано-Франківської обл.

текстів становить підґрунтя для реконструкції богословського задуму програми іконостаса в цілому. Вербальний компонент у структурі іконостаса є

не менш значущим для його осмислення, ніж вивчення різних аспектів візуальної складової його програми. Однак богословські тексти архітектур-



Іл. 2. Ікона Різдво Христове з іконостаса церкви поблизу м. Калуш, Івано-Франківської обл. кін. XVI ст. Фрагмент.
На верхній частині обрамлення залишки назви сюжету Різдво Христове, виконані червоною фарбою.

ної рами іконостаса XVII–XVIII ст. залишаються другорядною темою в наукових дослідженнях. Здебільшого в літературі трапляються згадки про наявність таких текстів, наведено їхній зміст під час опису іконостасів, іноді запропоновано тлумачення особливостей зображень у контексті супровідних написів (Косів, & Оляніна, 2011; Рижова, 2020; Сидор, 2019).

Серед нерозв'язаних питань окресленої теми, на нашу думку, найцікавішим є з'ясування причин, які привели до виникнення ідеї доповнити візуальну програму іконостаса текстом. Очевидно, що впровадження цієї практики значно розширило семантичну програму іконостаса, однак пояснень, чим було зумовлено таку необхідність, наразі не запропоновано. Висловимо припущення, що ідею створити вербальну раму для зображень у іконостасі в першій половині XVII ст. зумовили обставини релігійного життя православних в Речі Посполитій та історичні виклики, які поставали перед Українською православною церквою. Зауважимо, що тема текстових вставок в іконостасі потребує ґрунтовного вивчення; думки, викладені в цій статті, є попередньою розвідкою на окреслену тему.

Метою роботи є визначення основних принципів розміщення богословських текстів на рамі українського іконостаса середини XVII — першої половини XVIII ст. і висунення гіпотези про причини появи цієї практики в першій половині XVII ст.²

Виклад. Статус слова в християнській док-

трині, визначений першими рядками Євангелія від Йоанна Богослова, зумовив синкретизм слова й зображення в християнському мистецтві ще на ранніх етапах його формування. Як відомо, вже в IV ст. до зображень Христа додавали літери альфу й омегу, кодуючи в них християнську доктрину, а з VI ст. зображення святих регулярно доповнювали ідентифікаційні підписи. Загалом проблема співвідношення слова й зображення була стрижневою для візантійського богослов'я, а практика доповнювати текстуальним супроводом сакральні зображення глибоко вкоренилася в православній традиції (James, 2007; Brubaker, 2009). Слово (текст) постійно супроводжувало зображення, введене як найменування, що ідентифікує персонажа чи сюжет, іноді до зображення додавали догматичний текст, наприклад, цитати на розкритому Євангелії Христа Пантократора, на сувоях пророків чи молитовне звернення.

Водночас візантійське мистецтво завжди трактувало ім'я святого та його зображення як не порушну цілісність, а традиція закріпила місце для розміщення імені біля голови або уздовж постаті святого. Ідентифікаційні підписи незмінно посідають там своє місце в мистецтві східнохристиянського світу до XVII ст. Щодо догматичних текстів, то їхнє розташування відносно образу варіювалося, поширеним варіантом було створення вербального обрамлення до зображення. Добре відомий приклад у монументальному мистецтві — текст



Іл. 3. Ікони апостола Андрія і євангеліста Марка. Фрагмент. Іконостас П'ятницької церкви у Львові 1610-х років

із Книги псалмів у Софії Київській, що оздоблює арку апсиди і обрамлює постать Богоматері Оранти³. Подібним чином оздоблювали й іконні зображення — приміром, на покриві візантійського релікварію 1150–1200 років з луврської колекції композицію Жони-мироносиці біля Гробу Господнього обрамлює по периметру догматичний текст⁴.

Візантійська традиція єдності ідентифікаційного напису й особи святого втрачає своє значення в пізньосередньовічному мистецтві Заходу, коли написи починають переміщувати на підніжжя або п'єдестал, на якому зображено святого. Це найбільш промовисто проявлено в композиції вітарів, що, наприклад, можна зауважити на вітарній картині «Маєста» Дуччо 1308–1311 років, де обабіч тронної Богоматері стоять на подіумі святі, а їхні імена написано на торцевій його частині біля їхніх ніг. Згодом, з розвитком значення рами в мистецтві доби Відродження, такі підписи разом з богословськими коментарями переносили на конструкцію рами або на намальоване архітектурне обрамлення, як це багаторазово спостерігаємо в Гентському вітарі Ван Ейка.

В українському середньовічному мистецтві,

яке розвивалося цілком в руслі візантійської традиції, дотримувалися правила приписувати ім'я святого обабіч голови, а назву сюжету ікони писали у верхній частині зображення. Саме так розміщено написи на призначених для вітарної огорожі іконах XV–XVI ст. з деісусного, празникового та намісного ярусу (іл. 1). За відсутності конструкцій середньовічних іконостасів в Україні наявність цих підписів на іконах є непрямым свідченням того, що на той час практика переносити на тязла іконостаса ідентифікаційні підписи ще не виникла. Наперед зазначимо, що цей висновок спирається на практику таких написів в іконостасах XVII ст. У випадку, коли імена святих і назви композицій переміщено на раму іконостаса, — вони відсутні на іконах. Вочевидь, у дублюванні найменувань на іконах і на конструкції іконостаса необхідності не вбачали. Приклади цієї практики наведемо далі.

Коли в другій половині XVI ст. тязловий іконостас в Україні поступово перетворюється на багатоскладову архітектурну раму (Оляніна, 2019, с. 73–75), що обрамлювала кожен ікону, така конструкція, вочевидь, також ще не мала спеціально виокремлених ділянок для розміщення написів. На



Іл. 4. Північне крило іконостаса
Преображенської церкви в Любліні



Іл. 5. Фрагмент іконостаса церкви
Святого Духу в Рогатині

жаль, єдине відоме зображення українського іконостаса кінця XVI ст., яке зробив Мартін Груневег, не може бути аргументом у цьому питанні, оскільки надто мініатюрне і схематичне, щоб зафіксувати такі деталі. Непрямим підтвердженням відсутності підписів на іконостасі залишається наявність назв сюжетів та імен святих на іконостасних іконах другої половини XVI ст.

Водночас важливо наголосити, що ідею переміщення напису з простору зображення на обрамлення в останній третині XVI ст. вже сформульовано. Щоправда, поки йдеться не про накладну раму, а про пласку рамку, що становила з іконою неподільну цілість, подібну до полів ковчега, яку в той час покривали гравірованими по ґрунту орнаментами або модельованими з левкасу в низькому рельєфі рослинними мотивами. На таку рамку й переносили назву сюжету, який писали безпосередньо поверх декору (картуш з рівною панеллю, призначеною для напису ще не застосовувався). Наприклад, саме так виконано написи на групах празникових ікон з іконостаса в с. Наконечне Львівської обл. 1570-х років та ікон з іконостаса

церкви поблизу м. Калуш Івано-Франківської обл. кінця XVI ст. (іл. 2).

Видається, що ділянки для тексту на рамі іконостаса не планували й у перших двох десятиліттях XVII ст. На це вказує іконостас П'ятницької церкви у Львові 1610-х років, на рамі якого площин під текстові вставки ще не передбачено, всі поверхні іконостаса покрито рельєфним різьбленням. Водночас на іконах зберігаються ідентифікаційні написи — підписані сюжети композицій. Зауважимо, що не для всіх ікон святих із гравійованим золоченим тлом передбачено картуші для вписування імен. Зокрема їх немає на іконах апостолів (іл. 3), але вони є на намісних іконах Христа і Богоматері.

Уперше появу текстових вставок, розміщених на рамі, зафіксовано в іконостасі 1633 р. у Спасо-Преображенській церкві (м. Люблін, Польща), де на фризі над намісним ярусом в обрамленні рельєфного декору розміщено великі овальні медальйони з написами⁵. Люблінський іконостас важливий не лише першим прикладом спеціального оформлення в іконостасі ділянок для текстів. У ньому вже продемонстровано принцип, за яким у подальшо-



Іл. 6. Картуш із текстом над іконою Старозавітна Трійця в намісному ярусі іконостаса церкви Св. Духу в Рогатині

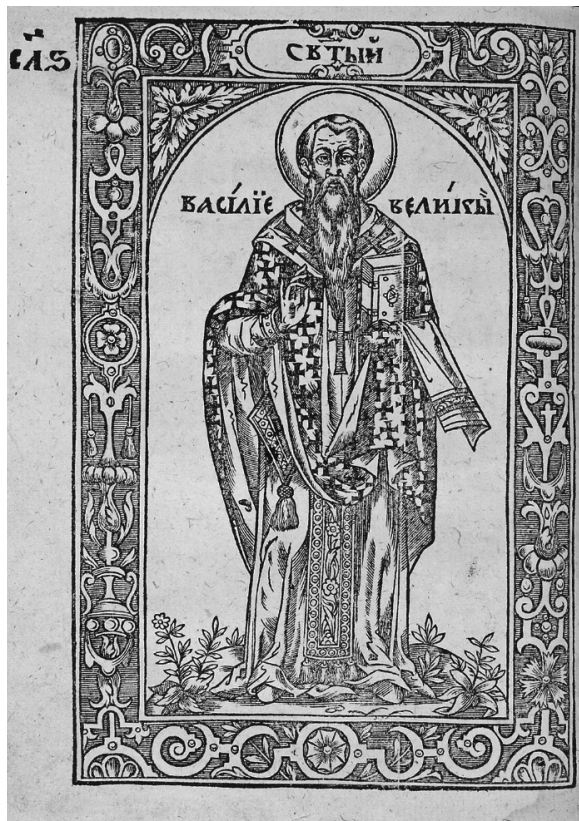
му буде вербально організовуватися намісний ярус. На відміну від інших ярусів ікон, у намісному ярусі імена святих і назви сюжетів ікон не переноситимуть на раму іконостаса, вони залишаться в просторі зображення. Натомість на рамі будуть вміщувати тексти, які тлумачать зміст зображення. У випадку сюжетної композиції напис — це коментар до подій, які розгортаються на іконі. До образів Богоматері з немовлям, Христа та святих добиратимуть цитати із церковної літератури, які мають повчальний зміст або були молитовним зверненням. Тобто лише в намісному ярусі текст вставок мав дидактичну мету: вказував на значення святого чи сюжету в церковній історії або був молитвою.

Написи в інших ярусах на рамі люблінського іконостаса відсутні, але в деісусному ярусі на іконах апостолів найменувань немає⁶, водночас фриз над ними вільний від оздоблення і потенційно придатний до вміщення тексту (іл. 4). Можна припустити, що рівна поверхня фризу колись містила імена апостолів, які не збереглися. Саме так оформлено аналогічний фриз в іконостасі 1650 р. в церкві Святого Духу в Рогатині, на якому золотом

написано імена апостолів, а на іконах їхні імена відсутні (іл. 5).

На фризі намісного ярусу рогатинського іконостаса серед декору виокремлено ділянки, де написано догматичні тексти й коментарі до змісту ікон⁷ (іл. 6). У празниковому ярусі картушів для назв сюжетів немає, але сюжети підписано на рамках ікон, як це практикувалося в XVI ст. Тобто хоча окремого фризу для цих написів у рогатинському іконостасі не створено, ідея того, що ідентифікаційні тексти мають знаходитися на обрамленні, розвивається й далі⁸.

У подальшому введення ідентифікаційних, догматичних і молитовних написів у іконостасах другої половини XVII — першої половини XVIII ст. набуває загального поширення. Окрім уже наведеної практики розміщувати на фризі деісусного ярусу імена апостолів, а на фризі намісного — коментарі до ікон, додаткові фризи з картушами часто створювали для назв ікон празникового ярусу та інших тематичних ярусів, що розширювало вербальну структуру іконостаса. Приміром, так це було в іконостасі Микільського



Іл. 7. Гравюра із «Службеника»,
1604 р., Стратин



Іл. 8. Титульний аркуш книги «Анфологiон»,
1619 р., Київ

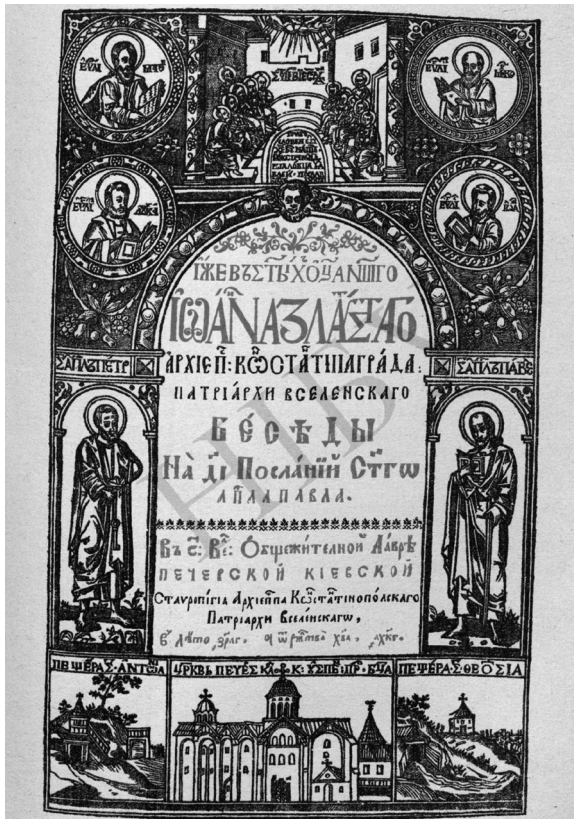
військового собору (Великого Миколи) в Києві 1663 р., де на фризи було перенесено назви ярусу празників і ярусу святих.

Зауважимо, що незмінної матриці, за якою мали додавати тексти в іконостас, не існувало. Найбільш усталеною була практика писати на рамі імена апостолів, не надписувати ряди ікон вище деісусного ярусу та в цоколі іконостаса. В інших ярусах написи до зображень уміщували ситуативно. Як відомо, у вже згаданому іконостасі Микільського собору було підписано зображення деісусного, празникового і святих ярусів, тоді як у намісному — написів не було (окрім арки над царськими вратами), а широкий фриз над намісними іконами був повністю орнаментований різьбленням. На відміну від цього іконостаса, в іконостасі 1676 р. Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові та в іконостасі 1680 р. Миколаївського собору Крупицько-Батуринського монастиря медальйони для текстових вставок у намісному ярусі зроблено двічі — над іконами і під ними. Які тексти містилися в цих медальйонах, встановити не-

можливо, оскільки пам'ятки втрачено. Утім, практика двічі вставляти картуші з написами в намісному ярусі тривала й у першій половині XVIII ст., що спостерігаємо в іконостасі Преображенської церкви в Сорочинцях. Написи в обох медальйонах мають характер молитовних звернень.

Окресливши в загальних рисах принципи додання текстових коментарів в іконостас, звернемося до проблеми витоків цієї традиції. Через незначну кількість збережених іконостасів першої половини XVII ст., які мають текстові вставки, реконструювати шлях формування вербальної рами іконостаса можливо лише за непрямыми джерелами. Вірогідно, що ідея доповнення іконостаса текстовими вставками виникла з перенесення ідентифікаційних підписів з ікони на раму іконостаса. Про таку хронологію процесу свідчать гравюри українських стародруків першої половини XVII ст.

Як відомо, оформлення титульних аркушів в той час мало вигляд архітектурних рамок, які вже давно визначені як виконані за взірцем іконостасів (Степовик, 1982, с. 242–245). Уперше частину іден-



Іл. 9. Титульний аркуш книги «Бесіди Іоанна Златоуста на 14 посланій святого апостола Павла», 1623 р., Київ

тифікаційного напису перенесено в медальйон на рамці в «Служебнику» зі Стрятина 1604 р. (іл. 7), щоправда, не на титулі, а на шмуцтитулах до розділів. Титул «Анфологіону», надрукованого в Києві 1619 р., містить зображення святих і сюжетні композиції, однак ідентифікаційні підписи виконано в межах зображення, а не на рамі (іл. 8). Зрештою титул виданої 1623 р. в Києві книги «Бесіди Іоанна Златоуста на 14 посланій святого апостола Павла» оформлено архітектурною рамкою, подібною на частину іконостаса з колонами і антаблементом. На антаблемент нанесено імена апостолів Петра і Павла, постаті яких зображені нижче в арковому обрамленні та фланкують центральне поле з текстом (іл. 9). Ця гравюра дає підстави для твердження, що вже в 1620-х роках ідея переносити ідентифікаційний підпис із тла ікони на обрамлювальну конструкцію в православному середовищі Речі Посполитої цілком сформувалася. Так само, як і прийом використовувати для цього овальні медальйони, як в іконостасі Спасо-Преображенської церкви Любліна.

Появу ідентифікаційних підписів на рамі українського іконостаса фіксують у той період, коли аналогічні підписи, обрамлені в картуші, вже з'явилися на рамах католицьких вітарів Речі Посполитої. Примітно, що підписами там супроводжено не живописні зображення, а скульптури. Наприклад, у спорудженому 1619 р. вітарі Успіння Пресвятої Діви Марії з кафедральної базилики в Пельпліні (Польща) обабіч центрального живописного образу «Успіння» розміщено скульптури батьків Марії — Якима та Анни, які ідентифікуються завдяки підписам на великих картушах у вигляді квадрифолій, розміщених під ними (іл. 10).

У головному вітарі тієї ж базилики, виконаному у 1623–1649 роках, скульптури апостолів розміщено в два реєстри й також мають підписи на п'єдесталах. Так само підписано скульптури в горішній частині цього вітаря. Ще один приклад — головний вітар 1634 р. у костелі св. Катерини в Кракові, де над скульптурами святих єпископів Аврелія Августина та Фоми з Вільянуєви, що стоять обабіч центрального образу, зазначено їхні імена (іл. 11).

Варто наголосити, що зазначена практика оформлення вітарів також була новацією для католицького мистецтва Польщі. Огляд пам'яток показує, що впровадження текстуальних вставок відбулося не раніше початку XVII ст. Отже, перед нами ситуація, коли й католики, і православні Речі Посполитої заходилися майже одночасно розміщувати на вітарях та іконостасах біля постатей святих їхні імена, написані великими літерами так, щоб їх можна було прочитати з великої відстані. Для розуміння обставин, які зумовили це нововведення, варто зупинитися на наслідках організаційного оновлення католицької церкви, спричинених Контрреформаційним рухом, та подальший культурній ситуації, яка склалася в Речі Посполитій в останніх десятиліттях XVI — початку XVII ст.

Після завершення Тридентського собору (1545–1563) католицька церква мала доволі чітку програму для оновлення в різних сферах релігійного життя. Серед прийнятих на соборі декретів були й ті, які стосувалися мистецтва, хоча, як відомо, ці питання не були першорядними й ухвалювалися поспіхом на останній сесії перед закриттям собору 1563 р. Цьому сприяла французька делегація, яка прибула на собор лише 1562 р. Порівняно низький пріоритет, який делегати Собору надава-



Іл. 10. Центральна частина вівтаря Успіння Пресвятої Діви Марії 1619 р. з кафедральної базилики в Пельпліні (Польща)

ли питанню мистецтва до прибуття французів, був частково зумовлений тим, що більшість єпископів, присутніх на соборі, були італійцями, іспанцями і португальцями, для яких нападки на зображення не були актуальною проблемою, оскільки реформаційний рух у цих країнах не розгорнувся. Однак у католицькій Франції, де релігійне протистояння з протестантами загострювалося, іконоборчі погляди гугенотів перебували в центрі уваги (O'Malley, 2013a, p. 32, 33).

Поспіх, із яким ухвалювався присвячений питанням мистецтва документ «Про покликання, шанування та моці святих і про священні зображення», не залишав місця для глибоких переосмислень суті проблеми. За підсумком нетривалих обговорень, приписи, викладені в декреті, мали лише загальний характер і не містили практичних рекомендацій. У першій частині документа рішенням собору стало чергове підтвердження церковного вчення про зображення, встановлене ще на Другому Нікейському соборі 787 року. Згідно з ним, шанування зображень не є ідолопоклонством, вони необхідні, оскільки навчають неписьменних

(O'Malley, 2013b, p. 244). У другій частині документа зазначалося, що не варто створювати образи, які репрезентують лжевчення, всі заботони мають бути усунені під час прикликання святих, шанування моці і використання священних зображень; що, створюючи священні зображення, варто уникати непристойності, а фігури не повинні мати приваб, які збуджують бажання. Насамкінець єпископам доручалося здійснювати суворий контроль над зображеннями, не допускаючи до храму нічого негідного (*Canones et decreta*, 1564, p. 175).

Узагальнюючи вироблені теологами Контрреформації вимоги до релігійного мистецтва, зауважимо, що вони наказували дотримуватися таких норм: зображення мають бути інструментом дидактики і як Біблія для неписьменних (*Biblia pauperum*) наставляти вірян у істинах віри, зміцнювати їхні релігійні почуття; щоб уникнути лжевчення, джерелом зображень могло бути лише Святе Письмо; відкидалося використання апокрифів, середньовічних легенд і фольклору; у трактуванні зображень художник мав утримуватися від автор-



Іл. 11. Скульптура святого Аврелія Августина з головного вітаря 1634 р. у костелі св. Катерини в Кракові

ських змін, а в спірних моментах звертатися за порадою до теологів.

Отже, постанови Тридентського собору лише в загальних рисах окреслювали вимоги до релігійного мистецтва і покладали контроль за ним на католицьке духовенство, яке не було до цього жодним чином підготовленим. Потреба в чітких відповідях на питання спричинила появу після Тридентського собору численних богословських трактатів і практичних рекомендацій (праці Джованні Андреа Джиліо, Йоганнеса Молануса, Габріеле Палеотті, Андреа Поссевіно, Карло Борромео), які допомагали в реалізації окреслених на соборі вимог. Серед цих текстів провідне значення мала монументальна праця Йоганнеса Молануса «Про картини та священні зображення для їхнього належного використання та проти зловживань», відома як «Трактат про священні зображення». Трактат вперше опубліковано 1570 року, а потім кілька разів перевидано (зокрема 1594 р., 1607 р.). Вплив цієї праці на католицьке мистецтво прирівнюють до впливу Єрміній Діонісія Фурноаграфіюта на православне мистецтво (Klejnowski-Różycki, 2020, р. 128, 132).

У трактаті Молануса наведено сотні конкретних прикладів сумнівних і контроверсійних зображень та описано належні способи зображення святих. Завдяки цьому тексту з католицького мистецтва зникли деякі сюжети та іконографічні схеми, поширені в Середньовіччі, відбулося зближення зображень із біблійними описами, водночас недоречною стала тема оголеності й фізичної привабливості, хоча про неї й могло згадуватися у Біблії (Klejnowski-Różycki, 2020, р. 143–145).

Ще один трактат, що набув статусу засадничого документа й застосовував декрети Тридентського собору під час проєктування та облаштування католицьких храмів, — це написана міланським архієпископом Карло Борромео «Інструкція з будівництва та опорядження церковних споруд» (*Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*), уперше опублікована 1577 р. (Voelker, 2017). У тексті Інструкцій Борромео приділяє чимало уваги вітварям, визначаючи бажану кількість, розташування, особливості художнього рішення, навіть матеріали для виконання елементів вітваря. Однак найважливішим для нашої теми є його рекомендації щодо виконання і розміщення священних зображень у храмі.

Керуючись вимогами Тридентського собору про очищення релігійного мистецтва від помилок, Борромео наголошує на тому, що в церкві чи деінде не повинно бути жодного священного образу, що містить хибну догму, чи дає неосвіченим привід для небезпечної помилки, або що суперечить Святому Письму чи церковній традиції. Логічним продовженням цієї думки є запобігання ситуаціям, коли помилки можуть з'явитися, хоч і мимоволі. Тобто необхідно позбавитися будь-якої невизначеності або двозначності тлумачення сакральних зображень. Допомогти із цим могло тільки слово, підпис до зображення, який надасть вірянам, навіть тим, які мають мінімальні навички до читання, точну відповідь про зміст священного образу. Борромео акцентує цей важливий момент, посилаючись на авторитет Павліна Ноланського, і рекомендує писати імена святих під їхнім зображенням, якщо особа святого є хоч трохи незрозумілою (Voelker, 2017, р. 60).

Хоча директиви Борромео було написано для архієпархії Мілана, вони швидко стали відомі в католицькому світі, передусім в Іспанії, оскільки на момент їх публікації 1577 р. міланське герцогство перебувало під іспанським правлінням. Менш ніж через три роки їх уже застосовували в релігійному мистецтві та архітектурі в Мексиці (Voelker, 2017, р. 2). Для іспанського релігійного мистецтва рекомендації Борромео щодо підписів до зображень були особливо актуальними. Це пов'язано з тим, що серед вітварів католицьких країн найбільш грандіозні у XVI–XVII ст. створювали в Іспанії. Їх заповнювали величезна кількість поліхромної скульптури та живописні зображення. Водночас іконографічна програма іспанських вітварів (*retablo*) формувалася не з наперед визначеного кола обов'язкових зображень, подібно до іконографії іконостасів. Програма вітварів щоразу різнилася, оскільки визначалася зображенням у центральному ядрі (постать святого або сюжет) до якого добирався відповідний наративний контекст із персонажів і сцен, але існували різні критерії до їхнього вибору й розташування (González, 1964, pp. 9–15). Тож ідентифікація вірянами численних постатей святих і сюжетних композицій в іспанських вітварях, вочевидь, була проблематичною. Отже, як реакцію на постанови Тридентського собору та директиви Карло Борромео варто розглядати появу до кінця XVI ст. в структурі ретабло підписів до зображень.

Аналогічна ситуація спостерігалася в організації вітварів у Польщі. Цьому сприяли розгалужені культурні й релігійні зв'язки, які склалися між Іспанією та Польщею в XVI ст. — двома католицькими форпостами на крайніх точках Європи, розділеними протестантськими країнами (Presa González, 2017). Розгорнута в Речі Посполитій у той період діяльність ордену єзуїтів, паломництво та освіта польського духовенства в Іспанії — справили значний вплив на композицію польських вітварів у перших десятиліттях XVII ст. Вони збільшуються у висоту, ускладнюється їхня іконографія. У цих умовах інструкції Борромео щодо додавання підписів до зображень стають необхідністю. Важливо також, щоб підпис був помітним серед орнаментальних елементів вітваря, тому додають достатньо великі картуші, де імена святих написано великими літерами, які добре видно здалеку. Саме такий варіант виконання підписів застосовано в уже згаданих вище вітварях у Пельпліні та Кракові. Додамо, що тоді ж польські вітварі вже створювали, дотримуючись не лише інструкцій Борромео, а й Молануса. Зокрема, згідно з його рекомендаціями, у вітварі 1619 р. з кафедральної базилики в Пельпліні іконографію картини «Успіння Богоматері» репрезентовано як Її Вознесіння, а не у візантійському варіанті іконографії з Марією, що спочиває на ложі.

Повертаючись до появи практики переміщення ідентифікаційних підписів із тла ікони на раму іконостаса, варто припустити, що українські церковні діячі сприймають цю новачку в католицьких вітварях як корисну й для православної аудиторії. Іконографічна програма іконостаса, безперечно,

більше закріплена традицією в основних моментах, порівняно з вітварем, іконографія якого ситуативна й складається щоразу окремо. Водночас у іконостасі порядок розміщення ікон апостолів і празників може змінюватися, перелік пророків не постійний, можуть додаватися додаткові яруси ікон тощо — тобто текстові коментарі до зображень важливі в іконостасі не менш ніж у католицькому вітварі для запобігання хибним тлумаченням та розпізнаванням зображень. Тож православні богослови також обирають підхід, який апробує католицьке мистецтво — у такий спосіб надписувати ім'я святого, щоб його було добре видно знизу і зі значної відстані. Насамперед цю вимогу спрямовано на семантичне ядро іконостаса — деїсусний ярус, з якого, ймовірно, розпочалося формування вербальної складової архітектурно-декоративної рами українського іконостаса.

Висновки. Православні Речі Посполитої, перебуваючи в контакті з постриденським католицьким мистецтвом, запозичують практику впроваджувати текстуальний супровід до розміщених в іконостасі ікон. Започаткування програми текстових доповнень на раму іконостаса в першій третині XVII ст. у подальшому зумовило формування своєрідної вербальної рами, що існувала паралельно до архітектурної рами, репертуар орнаментів якої добирався як візуальна проповідь: тобто з додаванням вербальної складової іконостас транслює два рівні проповіді — вербальну і візуальну. Такий крок засвідчив загальну орієнтацію українських церковних діячів у XVII ст. на розвиток проповіді та водночас підносив значення іконостаса як інструмента дидактики.

Примітки:

¹ На рамі іконостаса могли писати й інші тексти: відомості про обставини й час його створення, імена виконавців, ктиторські та вкладні записи. Такі текстові вставки були значно менше поширеними, а принцип їх розташування був інший. Їх не вписували над головою святого або над сюжетною композицією — звичним місцем для них слугували нижня частина ікони чи площини іконостасної рами під іконою. Водночас проєктування спеціально обрамлених ділянок на рамі іконостаса для авторських чи вкладних записів трапляється нечасто.

² Тексти ктиторських вкладних записів і авторські підписи на конструкції та іконах іконостасів XVII–XVIII ст. у цій статті не є предметом розгляду як явища іншого порядку, що заслуговують на окреме дослідження.

На арці над Орантою вміщено такий текст: «Бог серед нього, він не похитнеться, Бог допоможе йому, коли ранок настане».

³ Текст по периметру композиції такий: «З якою величчю ангел щойно з'явився жонам! Здалеку сяють знаки його природженої гідності та нематеріальної чистоти. Своєю красою він являє славу Воскресіння, виголошуючи: "Господь воскрес!"». Водночас

кілька євангельських цитат розміщено в просторі зображення <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010114370>

⁴ Ми утримуємося від цитування вміщених там текстових вставок, оскільки ікони люблінського іконостаса належать до періоду XIV–XIX ст. (Міляєва), зокрема неоднорідним у цьому сенсі є намісний ярус і містить зображення пізніші за раму іконостаса. Водночас усі написи є стилістично єдиними у своєму виконанні, що, вірогідно, стало результатом оновлень XIX ст. Тож неможливо стверджувати, що зміст текстових вставок над іконами, після цього залишився первинним. Однак це не заперечує загального принципу, за яким такі написи добиралися, про що свідчить уся подальша картина добору таких текстів в українських іконостасах XVII–XVIII ст.

Ікони апостолів створено на початку 1630-х років, одночасно з іконостасом (Міляєва, с. 22).

⁵ Наведемо кілька прикладів текстів з намісного ярусу. Над іконою Св. Трійці: «Святых трох персонах Авраам Его видех, а Единому низкий поклон отдал». Над іконою Богоматері: «Богородице-маті купно і Дсва показася (далі частина напису пошкоджена)... заступница даровася». Над царськими вратами: «Сии врата Господня, праведнии внидут в ня» — цитата з Псалма 117 (вірш 20). Над іконою Христа: «Спас миру иже всех к себе призывает и отягченных грехами упокоивает» — парафраз Мт. 11,28 («Прийдіть до мене, всі втомлені й обтяжені, і я облегшу вас»).

⁶ Окрім того, на північній пределлі цього іконостаса, під намісною іконою Старозавітної Трійці, міститься ктиторийський напис про його спорудження.

⁷ Коли Стефан Таранушенко 1916 р. оглядав іконостас Успенського собору Єлецького монастиря, медальйони під намісними іконами були порожніми, він вважав, що там могли бути зображення (ІР НБУВ, Ф. 278, с. 296).

⁸ Cánones et decreta, p. 175: «Quodsi aliquando historias et narration es sacra escripturae, quum id indocta plebe expediet, exprimi et figurari contigerit, doceatur populus, non propterea divinitatem figurari, quasi corporeis oculus conspici vel coloribus aut figuris exprimi possit. Omnis porro superstitio in sanctorum invocation, reliquiarum veneration, et imaginum sacro usu tollatur, omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur ... Postremo tanta circa haec diligentia et cura ab episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatum aut praepostere et tumultuarie accommodatum, nihil profanum nihilque inhonestum appareat, quum domum Dei deceat sanctitudo».

Література:

- Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. (1917). Ф. 278, № 105. С. Таранушенко. Иконография украинских иконостасов. Медальное сочинение (399 арк. + 20 табл. + 80 фото).
- Косів, Р. (2019). Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.
- Міляєва, Л. С. (2001). Іконостас Спасо-Преображенської церкви м. Любліна (Польща). *Мистецтвознавство України*, 2, 13–24.
- Оляніна, С. (2011). Іконостас Вознесенської церкви у містечку Березна: Втрачена пам'ятка мистецтва доби Бароко. У *Українська художня культура: пам'яткоохоронні проблеми* (с. 40–103). Інститут культурології НАМ України.
- Оляніна, С. (2019). Український іконостас: Символічна структура та іконологія. АртЕк.
- Рижова, О. (2020). Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII–XVIII століть. Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет».
- Сидор, О. (2019). Іконостас. У *Церковне мистецтво України* (Т. 3, *Декоративне мистецтво*, с. 11–138). Фоліо.
- Степовик, Д. В. (1982). Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. Наукова думка.
- Brubaker, L. (2009). Image, meta-text and text in Byzantium. In S. Sato (Ed.), *Herméneutique du texte d'histoire: Orientation, interprétation et questions nouvelles* (pp. 93–100). Nagoya University.
- Canones et decreta sacrosancti oecumenici et generalis Concilii Tridentini: Sub Paulo III, Iulio III et Pio III pontificibus max. et bulla confirmationis S. D. N. et alia declaratoria. Index dogmatum et reformationis [Canons and decrees of the Sacred, Ecumenical, and General Council of Trent: Under Popes Paul III, Julius III, and Pius IV, with the bull of confirmation and other declarations. Index of dogmas and reform]. (1564). [s. n.]. (in Latin)
- González, M. J. J. (1964). Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento [Typology and iconography of the Spanish Renaissance altarpiece]. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 30, 5–66. (in Spanish)
- James, L. (Ed.). (2007). *Art and text in Byzantine culture*. Cambridge University Press.

- Klejnowski-Różycki, D. (2020). Joannesa Molanusa recepcja trydenckiego dekretu o obrazach. *Studia Oecumenica* [The reception of Joannes Molanus's interpretation of the Tridentine decree on images], 20, 123–146. **DOI:** <https://doi.org/10.25167/so.2135> (in Polish)
- Musée du Louvre. (n.d.). *Plaque du reliquaire de la Pierre du Sépulcre du Christ: Les Saintes Femmes au tombeau* [Plaque of the reliquary of the Stone of the Holy Sepulchre of Christ: The Holy Women at the Tomb]. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010114370> (in French)
- O'Malley, J. W. (2013a). Trent, sacred images, and Catholics' senses of the sensuous. In M. B. Hall & T. E. Cooper (Eds.), *The sensuous in the Counter-Reformation Church* (pp. 28–48). Cambridge University Press.
- O'Malley, J. W. (2013b). *Trent: What happened at the Council*. Belknap Press of Harvard University Press. **DOI:** <https://doi.org/10.1515/hzhz-2014-0269>
- Presa González, F. (2017). España y Polonia: Los primeros cruces de caminos en la historia y en la literatura [Spain and Poland: The first crossroads in history and literature]. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, (Número extraordinario 1)*, 251–259. **DOI:** https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712117 (in Spanish)
- Voelker, E. (2017). Charles Borromeo's *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577): Book I and Book II. A translation with commentary and analysis. <https://hal.science/hal-05343297v1>

References:

- Brubaker, L. (2009). Image, meta-text and text in Byzantium. In S. Sato (Ed.), *Herméneutique du texte d'histoire: Orientation, interprétation et questions nouvelles* (pp. 93–100). Nagoya University.
- Canones et decreta sacrosancti oecumenici et generalis Concilii Tridentini: Sub Paulo III, Iulio III et Pio III pontificibus max. et bulla confirmationis S. D. N. et alia declaratoria. Index dogmatum et reformationis* [Canons and decrees of the Sacred, Ecumenical, and General Council of Trent: Under Popes Paul III, Julius III, and Pius IV, with the bull of confirmation and other declarations. Index of dogmas and reform]. (1564). [s. n.]. (in Latin)
- González, M. J. J. (1964). Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento [Typology and iconography of the Spanish Renaissance altarpiece]. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 30, 5–66. (in Spanish)
- Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho. (1917). *F. 278, No. 105. S. Taranushenko. Ikonografiia ukrainskikh ikonostasov. Medalnoe sochinenie* [S. Taranushenko. *Iconography of Ukrainian iconostases. Prize essay*]. Manuscript. (in Russian)
- James, L. (Ed.). (2007). *Art and text in Byzantine culture*. Cambridge University Press.
- Klejnowski-Różycki, D. (2020). Joannesa Molanusa recepcja trydenckiego dekretu o obrazach [The reception of Joannes Molanus's interpretation of the Tridentine decree on images]. *Studia Oecumenica*, 20, 123–146. **DOI:** <https://doi.org/10.25167/so.2135>
- Kosiv, R. (2019). *Rybotytskyi osередok tserkovnoho mystetstva 1670–1760-kh rokiv* [The Rybotychi center of church art in the 1670s–1760s]. Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv. (in Ukrainian)
- Miliaieva, L. S. (2001). Ikonostas Spaso-Preobrazhenskoi tserkvy m. Lublina (Polshcha) [The iconostasis of the Transfiguration Church in Lublin (Poland)]. *Mystetstvozhnavstvo Ukrainy [Art Studies of Ukraine]*, 2, 13–24. (in Russian)
- Musée du Louvre. (n.d.). *Plaque du reliquaire de la Pierre du Sépulcre du Christ: Les Saintes Femmes au tombeau* [Plaque of the reliquary of the Stone of the Holy Sepulchre of Christ: The Holy Women at the Tomb]. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010114370> (in French)
- O'Malley, J. W. (2013a). Trent, sacred images, and Catholics' senses of the sensuous. In M. B. Hall & T. E. Cooper (Eds.), *The sensuous in the Counter-Reformation Church* (pp. 28–48). Cambridge University Press.
- O'Malley, J. W. (2013b). *Trent: What happened at the Council*. Belknap Press of Harvard University Press. **DOI:** <https://doi.org/10.1515/hzhz-2014-0269>
- Olianiina, S. (2011). Ikonostas Voznesenskoi tserkvy u mistechku Berezna: Vtrachena pamiatka mystetstva doby Baroko [The iconostasis of the Ascension Church in Berezna: A lost monument of Baroque art]. In *Ukrainska khudozhnia*

- kultura: Pamiatkookhoronni problemy [Ukrainian Artistic Culture: Heritage Preservation Issues]* (pp. 40–103). Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. (in Ukrainian)
- Oliana, S. (2019). *Ukrainskyi ikonostas: Symvolichna struktura ta ikonolohiia* [The Ukrainian iconostasis: Symbolic structure and iconology]. *ArtEk*. (in Ukrainian)
- Presa González, F. (2017). España y Polonia: Los primeros cruces de caminos en la historia y en la literatura [Spain and Poland: The first crossroads in history and literature]. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (Número extraordinario 1), 251–259. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712117 (in Spanish)
- Ryzhova, O. (2020). *Ikonopys u khudozhnii kulturi Kyieva kintsia XVII–XVIII stolit* [Icon painting in the artistic culture of Kyiv in the late seventeenth and eighteenth centuries]. Kyiv University Publishing and Printing Center. (in Ukrainian)
- Stepovyk, D. V. (1982). *Ukrainska hrafika XVI–XVIII stolit. Evoliutsiia obraznoi systemy* [Ukrainian graphic art of the sixteenth–eighteenth centuries: Evolution of the figurative system]. Naukova Dumka. (in Ukrainian)
- Sydor, O. (2019). Ikonostas [The iconostasis]. In *Tserkovne mystetstvo Ukrainy [Church Art of Ukraine]* (Vol. 3, *Dekoratyvne mystetstvo [Decorative Art]*), pp. 11–138. Folio. (in Ukrainian)
- Voelker, E. (2017). *Charles Borromeo's Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, 1577: Book I and Book II. A translation with commentary and analysis*. <https://hal.science/hal-05343297v1>

Svitlana Oliana

The verbal component in the semantics of the Ukrainian iconostasis: the formation of a tradition

Abstract. From the 1630s onwards, inscriptions began to appear on the architectural frame of the Ukrainian iconostasis, serving as textual commentaries to the images it contained. Initially, only the names of saints were transferred onto the frame; subsequently, scene titles and theological annotations were also introduced. By the second half of the seventeenth and throughout the eighteenth centuries, such textual insertions had become an integral component of the iconostasis's semantic program. This article explores the ideological foundations of this innovation and the reasons for the introduction of accompanying texts on the architectural frame of the Ukrainian iconostasis during the first third of the seventeenth century. It argues that this practice arose as a response to the reforms in Catholic art that followed the decrees of the Council of Trent. One of the models for incorporating inscriptions onto the Ukrainian iconostasis frame can be traced to the altars of Catholic churches in Poland, which began to feature textual insertions of identification and theological content in the early seventeenth century. The Orthodox communities of the Polish–Lithuanian Commonwealth, existing within this shared cultural context and oriented towards the enhancement of preaching and education along Jesuit lines, adopted the inclusion of verbal commentaries on the iconostasis frame. This innovation extended the communicative potential of the iconostasis as a tool of visual preaching by adding a verbal dimension to its symbolic and didactic message.

Keywords: iconostasis, engraving, textual insertions, Council of Trent, Catholic art, homily.