

УДК 7.04:246.5

Юлія Попенюк

асистент, Навчально-науковий  
Інститут мистецтв Прикарпатського  
Національного університету  
імені Василя Стефаника

## Сюжет Різдва Христового з поклонінням волхвів в українському іконописі другої половини XVII – XVIII ст.: іконографія та стилістичні особливості

**Анотація.** Різдво Христове – одне з найглибших таїнств християнської віри, що належить до числа головних дванадцяти празників, які святкує християнська церква. Народження Ісуса Христа займає виняткове місце на сторінках канонічних Євангелій та апокрифічних текстів. Мета статті – проаналізувати самотню іконографію та художньо-стилістичні ознаки сюжету Різдва Христового з поклонінням волхвів в українському релігійному мистецтві впродовж другої половини XVII – XVIII ст. Для українських ікон Різдва Христового цього періоду характерне самодостатнє іконографічне зображення поклоніння волхвів. Художники намагалися передати світлоповітряну перспективу, відтворити відчуття реального оточення, приділяли значну увагу правильній анатомічній будові людського тіла. Іконописці прагнули відтворити внутрішню динаміку людського характеру, глибокий психологізм, взаємозв'язок внутрішнього світу людини із зовнішнім середовищем.

В іконах Різдва Христового з поклонінням волхвів малярі надавали перевагу вертикальному формату, який підкреслював урочистість і значущість події. Джерело освітлення в іконах невизначене. Іконописці традиційно використовують сукцесивний метод зображення.

**Ключові слова:** Різдво Христове, іконографія, ікона, сакральне мистецтво, Поклоніння волхвів, бароко, художньо-стилістичні особливості.

Іконографія сюжету Поклоніння волхвів сформувалася передовсім на основі канонічного Євангелія від Матвія (Мт. 2,1-12), де розповідається про подорож трьох мудреців, що прийшли поклонитися Спасителеві й принесли йому дари. Поклін мудреців стає самостій-

ною темою вже в III ст. у малярстві катакомб, а в IV ст. – у різьбі саркофагів. На відміну від сюжету на тему Божого Народження, до композиції якого належить мотив з трьома мудрецами, у візантійській іконографії сформувалася традиція самостійно представляти поклоніння трьох волхвів, яка була невідома українській іконографії до XVI ст. Уже в другій половині XVII ст. з'являються пам'ятки Поклоніння волхвів, які служили зазвичай празниковими іконами для святкового ряду іконостаса або храмовими образами в церквах Собору Пресвятої Богородиці [12, с. 142]. Волхи в іконографії Різдва Христового, символізують язичницьку релігію, яка відійшла у минуле, а також, як зіздарі, представляють світських учених і мудреців, які увірували у пророцтво про прихід Христа. Отже, оспівування Поклоніння волхвів є найбільш іконічним свідченням про початок нової ери [4, с. 161].

Українські дослідники розглядали сюжет Різдва Христового з поклонінням волхвів, зокрема: В. Овсійчук у праці «Українське малярство X – XVIII століть. Проблема кольору» [6], В. Свенціцька, О. Сидор у дослідженні «Спадщина віків: Українське малярство XIV – XVIII ст. у музейних колекціях Львова» [9], а також О. Сидор у статті «Во Вифлеємі нині новина...» (До теми Різдва Христового в українському мистецтві) [12] та ін. Мистецтвознавці фрагментарно торкнулися цієї тематики в контексті художньо-стилістичних особливостей українського бароко, тому виникла потреба більш детально зупинитися на пам'ятках Різдва Христового з поклонінням волхвів другої половини XVII – XVIII ст., узагальнити досягнуті результати попередніх досліджень і доповнити їх власними спостереженнями та висновками.

Мета статті – розглянути ідейно-концептуальні та мистецькі особливості іконографії Різдва Христового з поклонінням волхвів в українському іконописі другої половини XVII – XVIII ст. Методологія дослідження. При опрацюванні джерельної бази дослідження ми використали методи систематизації, історико-порівняльного аналізу, типології. При аналізі багатого іконографічного матеріалу звернулися до методів формального аналізу, іконографії, іконології та компаративістики. Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві центральним об'єктом дослідження обрано сюжет «Різдво Христове з поклонінням волхвів», який займає вагоме місце в українському сакральному мистецтві другої половини XVII – XVIII ст. На основі зібраних матеріалів проаналізована

іконографія та художньо-стилістичні особливості ікон стилю бароко.

Виклад основного матеріалу. Завданням українського іконопису XVII – XVIII ст. було осягнення божественного світу, який трактувався не як протилежний земному, як це було в Середньовіччі, а як наближений до нього. Оскільки канони візантійської традиції унеможлилювали втілення важливих життєвих вражень, багатоманітності людських характерів, художники звертаються до ренесансних тенденцій, а згодом – стилістичних особливостей бароко [11, с. 174]. Іконописці прагнули показати земний простір як втілення вищої благодаті, мудрості й досконалості. Сюжети в іконах наближені до реальної дійсності, таким чином уявний світ повністю набирає реального вигляду. «Для сучасників критерієм зображення була реальна природа і вироблений ідеал краси, якими ставали образи Христа і Богородиці» [6, с. 339]. Іконописці керувалися бажанням відтворити внутрішню динаміку людського характеру, глибокий психологізм, взаємозв'язок внутрішнього світу людини із зовнішнім середовищем і з природою. «По-новому трактуючи образ людини, художники намагаються показати не лише багатогранний у своїй високій духовності образ небожителя, а й складний і суперечливий характер земної людини» [9, с. 37]. В українському живописі XVII – XVIII ст. ускладнюються композиційні вирішення, збагачується колористична система, активніше застосовують кольорові поєднання, а також ускладнюються техніко-технологічні прийоми [9, с. 37].

Предметом дослідження є пам'ятки Різдва Христового з поклонінням волхвів, іконографія якого була розповсюджена в мистецтві Західної Європи та набуває поширення в українському іконописі в другій половині XVII – XVIII ст. [10, с. 92]. На іконографію сюжету Поклоніння волхвів в українському мистецтві великий вплив мали голландські мініатюри [12, с. 142], зокрема «Прекрасного часослова герцога Беррійського», яку виконали близько 1382 р. брати Лімбург.

Однією з найвиразніших у становленні нової іконографії є ікона Поклоніння волхвів другої половини XVII ст. Золочівського району Львівської обл. з колекції «Студіон» (Монастир монахів студитського уставу святого обручника Йосифа м. Львів) [15, с. 9]. Вона була в намісному ряді іконостаса як храмова ікона для однойменної церкви, про що свідчать і її розміри – 92 x 67 x 2 см. Композиція ікони асиметрична: ліворуч, на передньому плані, сидить на престолі Богородиця як Цариця світу, тримаючи на руках Ісуса Христа. Як і в середньовічних пам'ятках (Поклоніння волхвів з Бусовиська

початку XVI ст., Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького), зображали Христа не немовлям у яслах, а дітям у віці двох років. Богоматір зображена на темному тлі стайні, у багрянотому мафорії, який автор промодельював яскраво-червоними бганками. Чорний колір тла, на якому відтворена Марія, привертає увагу до її постаті, зображеної з усіма почестями як Матері Спасителя світу: на підвищенні, сидючи на престолі, з підставкою овальної форми під ногами. Жест Богородиці лівою рукою свідчить про прийняття (запрошення) царів, а правицею Ісус благословляє [2, с. 158]. Праворуч зображені троє царів, які принесли дари Христові – золото, ладан і миро. Принесені дари мають символічне значення: золото – це царський дар, який символізує те, що Ісус Христос був Людиною, він народився, щоби бути Царем цього світу, а також символ Царства Христового; ладан – смола, найдавніші пахощі, дар, принесений священникові, бо Ісус прийшов стати новим Учителем і дійсним Первосвященником, а також символ Божественності Христа; миро – у християнстві спеціально приготовлена й освячена ароматична олія, що використовується в таїнстві миропомазання, дар тому, хто повинен померти, оскільки миро вживали для бальзамування тіла померлого [5]. У літургійному тексті також розкривається символізм подарунків: «...Чисте золото, як цареві віків, і ладан, як Богові всіх, і миро безсмертному, як тридневному померлому». Мудреці ж піднесли свої дари, поклоняючись: «Прийми дар цей потрійний, ніби пісню трисвяту серафимів» [3, с. 132].

Автор підкреслює урочистість події, зображуючи одного із царів навколішки, він поклав свою корону біля ніг Ісуса Христа й Діви Марії, віддаючи шану Цареві світу та Богоматері. Маляр звернувся до сукцесивного методу зображення, що було притаманно середньовічним іконам: на задньому плані їдуть на конях ці самі царі, яким вказує дорогу Вифлеємська зірка. Застосування сукцесивності – це намагання автора змалювати в одній іконі якомога більше подій, щоб глядач міг почерпнути якомога більше інформації про священну подію. Привертають увагу непропорційно великі голови фігур, особливо в Богородиці. Лики персонажів рожевого кольору з рум'янцем, а також присутня цікава деталь: один із царів чорношкірий. Автор зобразив Марію усміхненою, оскільки вона радіє приходу волхвів, на відміну від пам'яток Різдва Христового з Поклонінням пастухів, де Богородиця зображалася сумною і задуманою. Також привертає увагу дуже велика, вирізьблена посеред фону шестикутна зірка,

один промінь якої спадає на землю. Хоча автор застосовує лінійну перспективу для передавання простору, проте тло ікони зображає площинно, декоруючи його різьбленим рослинним орнаментом. Образи святих наділені добродушністю і безпосередністю, а також відчувається індивідуальна авторська манера в написанні ікони, чим ця пам'ятка вирізняється посеред інших.

В апокрифах трьох волхвів називають по імені: перший – Мельхіор, другий – цар індусів Каспар, третій – цар арабів Вальтазар [3, с. 130]. У добу Середньовіччя волхви символізували три відомі тоді частини світу: Європу, Азію і Африку, а молодшого царя Каспара часто зображали темношкірим [5].

Схожа композиція в іконі Різдва Христового з Поклонінням волхвів Івана Рутковича (кінець XVII – початок XVIII ст. з колекції Червоноградського музею історії і релігії (Палац Потоцьких)). Головні персонажі ікони розташовані на темному тлі стайні, завдяки чому акцентується на них увага: ліворуч сидить Богородиця з Ісусом на колінах, а позаду неї стоїть Йосип. Іван Руткович в іконі Поклоніння волхвів зобразив цікаву деталь, яка досі не зустрічалася в іконографії Різдва Христового: плащ кожного царя підтримує позаду маленький хлопчик. Один з волхвів став навколішки перед Ісусом і підносить йому дари, а свою корону поставив біля ніг Христа та Богородиці, віддаючи шану Спасителеві. Як і в попередній іконі, на задньому плані – троє царів на конях, яким вказує дорогу до народженого Месії Вифлеємська зірка. Відчувається, що автор застосовував прозорі лесування для передання тональних переходів і об'єму: зелені пагорби легкі й прозорі – відповідно до законів повітряної та лінійної перспективи. Товщина контуру на силуетах персонажів не однакова – вібує, це свідчить про те, що автор майстерно нею володіє. У пропорціях фігур, у зображенні ликів, кистей рук прочитуються знання анатомічної будови людського тіла. Іконі притаманна самобутня авторська манера, психологічна характеристика персонажів, а також новаторські елементи, що вирізняє пам'ятку серед інших.

На противагу автор ікони Різдва Христового з Поклонінням волхвів другої третини XVII ст. (Самбірщина. Приватна збірка.) [13, с. 122] зобразив сюжет поклоніння на тлі архітектурних форм, що наблизило ікону до середньовічного малярства – її композиція перегукується з іконою Поклоніння волхвів з Бусовиська початку XVI ст. Згадку про будівлю знаходимо в Євангелії Псевдо-Матвія: «Маги, побачивши зірку, надзвичайно зраділи. Увійшовши в буди-

нок, вони побачили Немовля Ісуса, лежачого на руках Марії. Тоді вони відкрили свої скарби й запропонували багаті дари Марії і Йосипу» [8]. Судячи з тексту Євангелії від Псевдо-Матвія, що волхви прийшли поклонитися Ісусові Христові в будинок, а не в печеру, і Дитя було на руках у Марії, а не в яслах, можна зробити висновок, що іконографічна композиція Поклоніння трьох волхвів бере за основу текст цього апокрифа.

Ліворуч, на передньому плані зображена Богородиця з Ісусом на колінах. Христос, одягнений у білу сорочку, простягає руку до скриньки з дарами, яку підніс йому один із царів. Марія сидить на престолі, її обличчя наповнене смутком і глибокою задумою, оскільки вона знає про долю і страждання Ісуса Христа. У шатах Богоматері зберігається середньовічна символіка кольору: багрянний мафорій і синя туніка. Ікона вирізняється холодною кольоровою гамою, де переважають біло-блакитні кольорові площини, зокрема на одязі царів, Ісуса, Йосипа та архітектурі. Маляр розставляє кілька теплих оранжево-червоних акцентів: на дашках будинків, на плащі одного з волхвів, на коронах і скриньці царів, а також на престолі. Автор площинно трактує простір, умовно вирішує одяг персонажів і архітектуру, застосовуючи при цьому чорний контур.

Натомість у іконі Різдва Христового Поклонінням волхвів другої половини XVII ст. із церкви в Хломчі (Історичний музей в Сяноку) [17, с. 160] ми бачимо трьох волхвів у лицарських обладунках. Уславленню лицарства та героїв національно-визвольної війни були присвячені твори, у яких лицар розглядався як захисник людей від всілякої кривди [1, с. 81]. «...Прояви героїко-патріотичної теми в українському бароко, тенденції життєствердного сприйняття дійсності та розкриття здатності протистояти ворожим силам можна оцінити як певну специфіку барокової культури, пов'язану не тільки з духовним кліматом епохи Української держави, а й героїко-стоїчними рисами українського менталітету» [1, с. 83–84]. Судячи з розмірів (96 x 93 см) це храмова ікона для однойменної церкви. Композиція ікони асиметрична: праворуч на передньому плані сидить на троні Богородиця з Ісусом на руках, який у лівій руці тримає сувій, а правицею благословляє. Автор зобразив Марію з усіма почестями – під її ногами дві підставки овальної форми, а поруч – корона одного із царів, який вклякнув на одне коліно, віддає шану Цариці світу й Спасителеві. Позаду Марії – дерев'яний дашок, устелений соломною, а поруч – умовні лещадка. Тут іконописець поєднав середньовічні

традиції та західноєвропейські впливи.

Хоча автор звертається до лінійної та повітряної перспективи й малює пейзаж з архітектурою в просторовому поглибленні, тло ікони вирішує площинно, прикрашаючи його золотом і різьбленим орнаментом. Декоративний орнамент має флористичний характер, що збагачується зображенням символів рідної природи (рути, дубового листа, квітів барвінку тощо), а також є алегоричним виявом певного світобачення, притаманного українському народові [1, с. 83–85]. Образ рослини, який використовувався у філософських творах, мав значення алегорії природи, Божої сили, життя душі на шляху воскресіння через смерть тощо [1, с. 83–85]. Автор ікони використав середньовічну символіку барв: багрянний мафорій і синя туніка Богородиці, а також поєднання зеленого та оранжевого на одязі Йосипа. Одяг, корони, дари царів пишні й декоративні, опрацьовані до дрібних деталей. На задньому плані вимальовується річка, яка тече поміж сіруватими пагорбами з архітектурними мотивами. Загалом ікона вирізняється пишністю, яскравою декоративністю, високою майстерністю виконання.

На противагу автор ікони Поклоніння волхвів XVII – XIII ст. із с. Угерці на Лемківщині (Історичний музей у Сяноку) [16, с. 70] зобразив подію поклоніння на тлі солом'яного дашка, під яким видніються архітектурні форми. Ліворуч, на декорованому стільці з червоною подушкою сидить Богородиця, тримаючи на колінах Ісуса. Марія сидить на підвищенні, під її ногами декоровані сходинки – автор віддає їй всю шану як Цариці світу. Вперше зображається Ісус оголений, а не в білій сорочці, йому цілує ногу один із царів. Автор відмовляється від середньовічної ієрархії барв – мафорій Богородиці синій з червоною підкладкою, а туніка жовто-оранжевого кольору. Синій або блакитний мафорій Богородиці ми зустрічаємо в пам'ятках західноєвропейського мистецтва, зокрема, у голландських мініатюрах. Двоє царів, як і в іконі з Хломчі (Історичний музей у Сяноку), зображені в лицарських обладунках з плащами на плечах. Автор зобразив волхвів босими, що виглядає досить дивно, адже на всіх пам'ятках царі взуті переважно в чоботи. Хоча маляр звертається до лінійної перспективи, проте вирішує пейзаж, архітектуру, одяг площинно, підкреслюючи чорним контуром. Тут графічний елемент виступає на передній план. Темним контуром автор оздоблює одяг і обладунки царів, стілець, на якому сидить Богородиця, архітектуру, пагорби на задньому плані. Тло ікони прикрашає різьблений

рослинний орнамент. У іконі переважають блакитні відтінки з акцентами яскраво-червоного кольору. Пам'ятка вирізняється своєю яскравою декоративністю і новаторськими деталями в композиції.

Ікона Поклоніння волхвів з іконостаса Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської обл. [14, с. 58] 1730-х років вирізняється новаторською композицією. Оптичним і смисловим центром композиції є оголене Дитятко, яке сидить на колінах у Богородиці, а один із царів навколішках цілує руку Ісусові, поклавши біля ніг Богородиці свою корону, шолом і меч у знак пошани перед Царицею і Царем світу. Такий композиційний хід ми спостерігаємо в гравюрі Йогана Піскатора в Амстердамі (1674 р.), а також бачимо постаті верблюдів на задньому плані, на яких, ймовірно, приїхали царі. Обличчя Діви Марії смиренне, одухотворене, нахилене до Ісуса. Частина її голови покрита білою накидкою, з-під якої виглядає волосся Богородиці, що раніше в українських іконах Різдва Христового не зустрічалося. З'являється емоційна символіка: мафорій Богоматері синього кольору з червоною підкладкою, а також світло-охриста туніка. Лицарські обладунки волхвів, їхні корони, мечі, дари, німби святих світяться золотом. Людмила Міляєва стверджує, що «ідея Фаворського світла в церкві продовжує бути основою. Для цього тканини малювали на позолоченій або срібній основі, з якої в окремих місцях усувалася рідка фарба, що створювало ефект випромінювання світла». [14, с. 14], оскільки автор намагався відтворити внутрішнє світіння Христа й Богородиці. Фаворське світло – це Божественне світло, яке сяло з обличчя і одягу Ісуса Христа під час Преображення Господнього на горі Фавор (Мт. 17, 2). Як і в іконі Поклоніння волхвів Івана Рутковича з колекції Червоноградського музею історії і релігії, довгі плащі царів підтримують хлопчики-служники. Подія розгортається на тлі архітектурних мотивів, де чітко прочитуються знання автора засад лінійної та повітряної перспективи. Це вже не проста стаєнка із солом'яним дашком, а складні архітектурні форми. На відміну від попередніх ікон, автор уже не прикрашає тло ікони золотим рослинним орнаментом, а зображає блакитне небо в просторовому поглибленні, намагаючись передати всю реалістичність тієї події. Композиція ікони врівноважена, має чітко виділений центр – Богоматір з Ісусом, постаті зображені динамічно, прочитуються світлими силуетами на тлі темного позему з багатою рослинністю. Автор моделює бганки одягу за допомогою світлотіньових спів-



відношень, що пластично лягають на форми людського тіла. Мляр добре володіє знаннями пластичної анатомії, про що свідчать пропорції фігур, а також довершені обличчя святих, вигладжені за допомогою лесувальної манери, наче порцелянові лики. Авторіві вдалося поєднати умовний ідеалізований образ поряд з глибокою психологічною характеристикою [14, с. 16]. Ікона приваблює помпезністю, пишністю зображеної архітектури, багатством оздобленого одягу, складною і новаторською композицією.

Для проаналізованих ікон Поклоніння волхвів характерна асиметрична, проте врівноважена композиція у вертикальному форматі, що відповідає мажорному змісту події. У більшості ікон присутня ще середньовічна символіка барв. Як і в ренесансних іконах, майстри застосовували лінійну перспективу в архітектурній побудові, зображали реалістичний пейзаж з урахуванням плановості, а поруч – площинне абстрактне золоте тло з рослинним орнаментом. Ікона Поклоніння волхвів із сорочинського іконостаса вирізняється з-поміж інших тим, що автор відмовився від абстрактного золотого орнаментованого тла, а зобразив блакитне небо в просторовому поглибленні. Ця пам'ятка має схоже композиційне вирішення з гравюрою Йогана Піскатора з Амстердама (1674 р.).

Місцем народження Спасителя зазвичай була дерев'яна стаєнка під солом'яною стріхою, рідше – мурована архітектура. Автор ікони Поклоніння волхвів XVII – XVIII ст. із с. Угерці зобразив подію поклоніння на тлі кам'яної будівлі під стріхою.

Для проаналізованих ікон характерне об'ємне трактування одягу персонажів, архітектури, пейзажу за допомогою світлотіньового моделювання. У більш архаїчних іконах автори активно застосовують чорний контур. У групі пам'яток волхви одягнені в лицарські обладунки, оскільки в період ведення національно-визвольної боротьби лицар ототожнювався з героєм – захисником від усілякої кривди.

Отже, практично кожна ікона на сюжет Поклоніння волхвів вирізняється індивідуальністю, неповторністю, вражає особливою проникливістю образів і неперевершеними художніми якостями.

1. Александрович В. Українська культура другої половини XVII – XVIII століть. *Історія української культури* : у 5 т. / Б. Є. Патон (голов.ред.), В. А. Смолій (ред.). Київ : Наукова думка, 2003.Т. 3. 80–85 с.
2. Боніфатій (Богдан Івашків) СХМ. Галицька ікона зі збірки монахів-студитів монастиря Св. Йосипа Обручника, м. Львів. *Західноукраїнське церковне*

- мистецтво*. Ч. II. : матер. Міжнар. наук. конф., Ланцут-Котань, 17-18 квітня 2004 року. Ланцут, 2004. С. 133–176.
3. Іванчо І. Ікона та літургія / пер. з угорськ. о. Л. Пушкаш. Львів : Свічадо, 2009. 500 с.
  4. Лепахін В. Ікона та канонічність / пер. з рос. Т. Тимо. Львів : Свічадо, 2001. 288 с.
  5. Майкапар А. Новозаветные сюжеты в живописи. Поклонение волхвов URL : <http://maykapar.ru/nz/nz03.shtml> (дата звернення 28.04.2018).
  6. Овсійчук В. Українське малярство Х – XVIII століть. Проблема кольору. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. 480 с.
  7. Овсійчук В. Нариси з історії українського мистецтва. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття. Київ : Мистецтво, 1985. 176 с.
  8. Сборник христианских апокрифов: Евангелие псевдо-Матфея: 13 глава URL : <http://www.scripture.org.ua/3/9/16.html> (дата звернення 06.05.2018).
  9. Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків. Львів : Каменяр, 1990. 72 с.
  10. Свенціцька В. Український живопис XVI – XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ : Наукова думка, 1991. С. 90–95.
  11. Сидор О. Бароко в українському живопису. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ : Наукова думка, 1991. С. 173–183.
  12. Сидор О. «Во Вифлеємі нині новина...» (До теми Різдва Христового в українському мистецтві). *Різдво Христове 2000. Статті й матеріали*. Львів : Логос, 2001. С. 137–147.
  13. Сидор О. Давня українська ікона із приватних збірок : альбом / О. Сидор. Київ : Родовід, 2003. 352 с.
  14. Сорочинський іконостас : альбом / І. Дорофієнко, Л. Міляєва, О. Рутковська. Київ : Родовід, 2010. 168 с.
  15. Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». Ч. I . Врятовані від загибелі та забуття / автор-упорядн. о. д-р. Севастіян (Степан) Дмитрух. Львів : Гердан Графіка, 2005. 96 с.
  16. Ikony : Album / Ikony z kolekcji Muzeum Historycznego w Sanoku i Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. Sanok : Bosz art, 2001. 88 с.
  17. Janocha M. Ikony w Polsce : od sredniowiecza do wspolczesnosci / M. Janocha Warszawa : Arkady, 2010. 452 с.

#### References

1. Aleksandrovych, V. (2003). Ukrainska kultura druhoi polovyny XVII – XVIII stolit [Ukrainian culture of the second half of XVII - XVIII centuries]. In *Istoriia*

- ukrainskoi kultury*. B. Paton & V.Smolii (Eds.). (Vols. 1–5; Vol. 3, pp. 80–85). Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
2. Bonifatii (Bohdan Ivashkiv) SKhM. (2004). Halytska ikona zi zbirky monakhiv-studytiv monastyria Sv. Yosypa Obruchnyka, Lviv [Galician icon from the collection of monks-students of the monastery of St. Joseph Obruccion, Lviv]. *Zakhidnoukrainske tserkovne mystetstvo – Western Ukrainian Church Art. V. II. Materialy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii Lantsut-Kotan 17-18 kvitnia 2004 roku*. Lantsut. [In Ukrainian].
  3. Ivancho, I. (2009). Ikona ta liturhiia [Icon and liturgy]. (o. L. Pushkash, Trans). Lviv: Svichado. [In Ukrainian].
  4. Liepakhin, V. (2001). Ikona ta kanonichnist [Icon and canonicality]. (T. Tymo, Trans). Lviv: Svichado. [In Ukrainian].
  5. Maykapar, A. Novozavetnyie syuzhetyi v zhivopisi. Poklonenie volhvvov [New Testament scenes in painting. Adoration of the Magi]. Retrieved from <http://maykapar.ru/nz/nz03.shtml>. [In Russian].
  6. Ovsiihuk, V. (1996). Ukrainske maliarstvo X – XVIII stolit. Problema koloru [Ukrainian painting X – XVIII centuries. Color problem]. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy. [In Ukrainian].
  7. Ovsiihuk, V. (1985). Narysy z istorii ukrainskoho mystetstva [Essays on the history of Ukrainian art.]. In *Ukrainske mystetstvo XIV – pershoi polovyny XVII stolittia – Ukrainian art of the 14th - the first half of the XVII century*. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
  8. Sbornik hristianskikh apokrifov: Evangelie psevido-Matfeya: 13 glava [Collection of Christian Apocrypha: Pseudo-Matthew Gospel: Chapter 13]. Retrieved from <http://www.scripture.org.ua/3/9/16.html>. [In Russian].
  9. Svientsitska, V., & Sydor O. (1990). Spadshchyna vikiv [Legacy of the ages]. Lviv: Kameniar. [In Ukrainian].
  10. Svientsitska, V. (1991). Ukrainskyi zhyvopys XVI – XVII y XVIII st. u konteksti vizantiiskykh mystetskykh tradytsii ta zakhidnoievropeiskoho baroko [Ukrainian painting of the 16th - 17th and 17th centuries. in the context of Byzantine artistic traditions and the West European baroque.] In *Ukrainske baroko ta yevropeiskyi kontekst – Ukrainian Baroque and European Context*. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
  11. Sydor, O. (1991). Baroko v ukrainskomu zhyvopysu [Baroque in Ukrainian painting]. In *Ukrainske baroko ta yevropeiskyi kontekst – Ukrainian Baroque and European Context*. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
  12. Sydor, O. (2001). "Vo Vyfleiemu nyini novyna..." (Do temy Rizdva Khrystovoho v ukrainskomu mystetstvi) ["Now in Bethlehem, the news ..." (To the theme of the Nativity of Christ in Ukrainian art)]. In *Rizdvo Khrystove 2000. Statti y*

- materialy – Christmas 2000. Articles and materials.* Lviv: Lohos. [In Ukrainian].
13. Sydor, O. (2003). *Davnia ukrainska ikona iz pryvatnykh zbirok : albom* [Ancient Ukrainian icon of private collections: album]. Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian].
  14. Dorofienko, I., Miliiaeva, L. & Rutkovska, O. (2010) *Sorochynskyi ikonostas : albom* [Sorochinsky iconostasis: album] Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian].
  15. d-r. Sevastiian (Stepan) Dmytrukh (Ed.) (2005). *Ukrainske sakralne mystetstvo z koleksii «Studion». Vriatovani vid zahybeli ta zabuttia* [Ukrainian sacral art from the «Studion» collection. Saved from death and oblivion] (Vol. I ). Lviv: Gerdan Hrafika. [In Ukrainian].
  16. *Ikony : albom* (2001). *Ikony z kolekcji Muzeum Historycznego w Sanoku i Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.* Sanok: Bosz art. [In Polish].
  17. Janocha, M. (2010) *Ikony w Polsce : od sredniowiecza do wspolczesnosci.* Warszawa: Arkady. [In Polish].

#### ANNOTATION

**Popeniuk Yuliia. The subject of Christmas with the worshipping of the wise men in the ukrainian icon-painting of the second half of the 17th -18th century: iconography and stylistic peculiarities.** Preconditions. The Nativity of Christ, one of the deepest mysteries of the Christian faith, belongs to twelve feasts celebrated by the Christian church. The birth of Jesus Christ holds a special place in the sacred history, on the pages of canonic Gospels and apocryphal texts. The plot of the birth of Christ is vividly reflected in the sacred art of Ukraine of the second half of the 17th century – the 18th century. The icon of the Nativity of Christ is an obligatory element of the festive cycle of the iconostasis.

**Methods.** The methodology of the research is based on the art methods and general scientific methods. While processing the sources, methods of systematization, comparative historical analysis and typology were used. While analyzing the rich iconographic material, we used the methods of formal analysis, iconography, iconology and comparative studies.

**Results.** The aim of the article: to analyze the original iconography and artistic-stylistic features of the subject of the Nativity with the worshipping of the wise men in the ukrainian religious art during the second half of the 17th-18th century.

The sufficient iconographic representation of the event of wise-men's worshipping is typical for ukrainian icons of God's Birth. The artists tried to convey the light and air perspective and reproduce the feeling of reality. They paid significant attention to the right anatomical human body structure. Icon-painters aspired to reproduce the inner dynamics of the human character, deep psychologism, correlation of human's inner world with the outside environment and nature.

In the icons of the Nativity with the wise-men's worshipping the painters showed

the preference for the vertical format, which stressed upon the significance and grandiosity of the event. The source of the lighting in the icons isn't determined. The icon-painters traditionally use the succession method of the delineation.

**Conclusions.** The second half of the 17th century –the 18th century is a watershed period in the history of the Ukrainian icon-painting. This period is marked by essential activation of contacts of the Ukrainian art with the artistic culture of Western Europe. The activity of folk painting centers is intensified, introducing authentic elements into the stylistics of the religious painting. Realistic artistic and stylistic tendencies penetrate into the icons picturing the plot of the Nativity of Christ.

**Key words:** Christmas (the Nativity), iconography, an icon, wise-men's worshipping, baroque, artistic-stylistic peculiarities.

## АННОТАЦИЯ

**Попенюк Юлия. Сюжет Рождества Христова с поклонением волхвов в украинской иконописи второй половины XVII – XVIII вв.: иконография и стилистические особенности.** Рождество Христово – одно из самых глубоких таинств христианской веры и принадлежит к числу главных двенадцати праздников, которые отмечает христианская церковь. Рождение Иисуса Христа занимает исключительное место на страницах канонических Евангелий и апокрифических текстов. Цель статьи – проанализировать самобытную иконографию и художественно-стилистические признаки сюжета Рождества Христова с поклонением волхвов в украинском религиозном искусстве на протяжении второй половины XVII – XVIII вв.

Для украинских икон Рождества Христова этого периода характерно самодостаточное иконографическое изображение поклонение волхвов. Художники пытались передать световоздушную перспективу, воспроизвести ощущение реального окружения, уделяли большое внимание правильному анатомическому строению человеческого тела. Иконописцы стремились воссоздать внутреннюю динамику человеческого характера, глубокий психологизм, взаимосвязь внутреннего мира человека с внешней средой.

В иконах Рождества Христова с поклонением волхвов художники предпочитали вертикальный формат, который подчеркивал торжественность и значимость события. Источник освещения в иконах неопределен. Иконописцы традиционно используют сукцесивный метод изображения.

**Ключевые слова:** Рождество Христово, иконография, икона, сакральное искусство, Поклонение волхвов, барокко, художественно-стилистические особенности.