

ІКОНОГРАФІЯ, ДЕКОРАТИВНЕ ТА ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

Юлія ПОПЕНЮК

Іконографія сюжету Різдва Христового з поклонінням волхвів в українському релігійному мистецтві другої половини XVII – XVIII ст.

Розглядається іконографія та художньо-стилістичні особливості сюжету Різдва Христового з поклонінням волхвів в українському сакральному мистецтві впродовж другої половини XVII–XVIII ст. Підсумовано, що для українських ікон Божого Народження характерне самодостатнє іконографічне зображення події Поклоніння волхвів. Художники прагнули передати світлоповітряну перспективу, відтворити відчуття реального оточення, надавали значну увагу правильній анатомічній будові людського тіла, глибокому психологізму персонажів, підкресленому взаємозв'язком внутрішнього світу людини із навколишньою природою.

Ключові слова: іконографія Різдва Христового, Поклоніння волхвів, художньо-стилістичні особливості, іконопис бароко.

Іконографія сюжету Поклоніння волхвів сформувалася передовсім на основі канонічного Євангелія від Матвея (Мт. 2,1-12), де розповідається про подорож трьох мудреців, які прийшли поклонитися Спасителеві та принесли йому дари. Як самостійна, ця тема виступає вже в III ст. в малярстві катакомб, а в IV ст. – у різьбі саркофагів. Незалежно від ікони Божого Народження, з мотивом трьох мудреців, у візантійській іконографії існувала традиція автономно репрезентувати Поклоніння трьох волхвів, яка була невідома українській іконографії до XVI ст. У другій половині XVII ст. в українському релігійному малярстві з'являються ікони із самостійним сюжетом Поклоніння, що розташовувалися зазвичай у святковому ряді іконостасу або ставали храмовими образами у церквах Собору Пресвятої

Богородиці¹. Волхви в іконографії Різдва Христового символізують язичницьку релігію, яка відійшла в минуле, а також, як зіздарі, представляють світських вчених і мудреців, котрі увірували в пророцтво про прихід Христа. Отже, оспівування Поклоніння волхвів є найбільшим іконічним свідченням початку нової ери².

Аналізуючи історію розвитку, художньо-стилістичні особливості іконопису, українські дослідники побіжно торкалися проблеми іконографії Різдва Христового з поклонінням волхвів, як-от В. Овсійчук – у праці «Українське малярство Х–XVIII століть. Проблема кольору», В. Свенціцька та О. Сидор – у дослідженні «Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова», а також О. Сидор – у статті ««Во Вифлеємі нині новина..» (До теми Різдва Христового в українському мистецтві)» та ін. Мистецтвознавці розглядали цю тематику фрагментарно, тому виникла потреба вивчити її більш детально, узагальнивши вже досягнуті результати та доповнивши їх власними спостереженнями й висновками.

Мета цієї статті – з'ясувати ідейно-концептуальні та мистецькі особливості іконографії Різдва Христового з поклонінням волхвів в українському іконописі другої половини XVII–XVIII ст.

Завданням українського іконопису XVII–XVIII ст. було осягнення божественного світу, що трактувався не як протилежний земному (так було в середньовіччі), а як наблизений до нього. Оскільки канони візантійської традиції унеможливлювали відображення важливих життєвих вражень, багатоманітності людських характерів, тогочасні художники у своїй творчості надають перевагу ренесансним тенденціям, а згодом стилістичній специфіці бароко³. Іконописці прагнули показати земний простір як втілення вищої благодаті, мудрості й досконалості. Сюжети в іконах наблизені до дійсності, таким чином уявний світ повністю уреальнюється. «Для сучасників критерієм зображення була реальна природа і вироблений ідеал краси, якими ставали образи Христа і Богородиці»⁴. Митці керувалися бажанням відтворити внутрішню динаміку людської вдачі, глибокий психологізм, взаємозв'язок внутрішнього світу людини із довкіллям. «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»⁵. В українському живописі XVII–XVIII ст. ускладнюються композиційні рішення, збагачується колористична система, активніше застосовуються кольорові відношення, складні техніко-технологічні прийоми⁶.

Іконографія Різдва Христового з поклонінням волхвів, яка була розповсюджена в мистецтві Західної Європи XIV–XV ст., набуває поширення в українському іконописі у другій половині XVII–XVIII ст.⁷ На трактування цього сюжету в українському мистецтві великий вплив мали нідерландські мініатюри⁸, зокрема мініатюра «Прекрасного часослова герцога Беррійського», виконана близько 1382 р. братами Лімбург.

Однією з найвиразніших у становленні нової іконографії є ікона Поклоніння волхвів другої половини XVII ст. (Золочівський р-н Львівської обл.) з колекції «Студіон» (Монастир монахів студитського уставу святого обручника Йосифа, м. Львів)⁹. Вона розміщувалася в намісному ряді іконостасу як храмовий образ церкви Різдва Христового (про це свідчать і невеликі розміри пам'ятки). Композиція ікони асиметрична: ліворуч, на передньому плані, сидить на престолі Богородиця, як Цариця світу, тримаючи на руках Ісуса Христа. Як і в середньовічних творах («Поклоніння волхвів» з Бусовиська, початок XVI ст.), іконописець намалював Христа вже не Дитям у яслах, а у віці двох років. Богородиця подана на темному тлі стайні, у багряному мафорію, який автор промодельював яскраво-червоними бганками. Чорний колір навколо постаті Богоматері, зосереджує погляд саме на ній. Автор зобразив її з усіма почестями: на підвищенні, сидячи на престолі, з підставкою овальної форми під ногами, – бо Пречиста Діва народила Спасителя цього світу. Жестом лівої руки Богородиця та Ісус запрошують царів, а правицею Христос благословляє¹⁰. Праворуч бачимо трьох царів, котрі принесли – золото, ладан і миро. Ці подарунки мають символічне значення: золото – це царський дар, який вказує на те, що Ісус Христос був Людиною, що він народився, щоб бути Царем цього світу, а також це символ Царства Христового; ладан (смола, одні з найдавніших пахоців) – це дар для священика, оскільки Ісус прийшов стати новим Вчителем і дійсним Первосвященником, а також символ Божественності Христа; миро (у християнстві спеціально приготовлена й освячена ароматична олія, що використовується у св. тайні миропомазання) – це дар тому, хто повинен померти, тому що миро вживали для бальзамування тіла померлого¹¹. 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 їх, поклоняючись: «Прийми дар цей потрійний, ніби пісню трисвятую серафимів»¹².

Уроцистість події підкреслена тим, що одного із царів зображено навколішки, він поклав свою корону біля ніг Ісуса Христа й Діви Марії, у такий спосіб віддаючи шану Цареві світу та його матері. Маляр

звернувся до сукцесивності, що було притаманно середньовічним іконам: на задньому плані їдуть на конях ці самі царі, яким вказує дорогу Вифлеємська зірка. Застосування сукцесивного методу зумовлене намаганням автора змалювати в одній іконі якомога більше подій, щоб глядач міг почерпнути з неї якнайбільше інформації. Привертають увагу й самі фігури, в яких непропорційно великі голови, особливо у Богородиці. Лики персонажів рожевого кольору з рум'янцем, за винятком одного із царів, який чорношкірий. Художник зобразив Марію усміхненою, оскільки вона радіє приходу волхвів (на відміну від пам'яток Різдва Христового з поклонінням пастухів, де Богородиця сумна й задумана). Впадає у вічі й дуже велика, вирізьблена посеред фону шестикутна зірка, промінь якої спадає на землю. Хоча митець використовує лінійну перспективу для передачі простору, проте тло ікони подано площинно й продекоровано різьбленим рослинним орнаментом. Образи святих наділені добродушністю й безпосередністю. Відчувається індивідуальна авторська манера – цим аналізована пам'ятка вирізняється серед багатьох інших.

В апокрифічних переданнях три волхви мають свої імена: перший цар – Мельхіор, другий – цар індусів Каспар, третій – цар арабів Вальтазар¹³. В епоху середньовіччя волхви стали символізувати три відомі тоді частини світу: Європу, Азію й Африку, а наймолодший з царів Каспар – часто зображався темношкірим¹⁴.

Схожа композиція в іконі Різдва Христового з поклонінням волхвів Івана Рутковича (кінець XVII ст. – початок XVIII ст., з колекції Червоноградського музею історії і релігії (Палац Потоцьких)). Головні персонажі твору показані на темному фоні стайні, завдяки чому увага акцентується саме на них: ліворуч сидить Богородиця з Ісусом на колінах, а позад неї – постать Йосипа. Цікава деталь, яка досі не зтраплялася в іконографії Різдва Христового: плащ кожного царя підтримує ззаду 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 пам'ятці, на задньому плані – троє царів на конях, яким вказує шлях до народженого Месії Вифлеємська зоря. Автор застосував прозорі лесування для передачі тональних переходів та об'єму: зелені пагорби тла легкі та прозорі – за законами повітряної перспективи. Товщина контуру на силуетах персонажів не однакова, ніби вібрує, що засвідчує майстерність іконописця. У пропорціях фігур, у зображенні ликів, кистей рук прочитуються знання анатомічної будови людини. Цьому твору теж притаманна авторська манера, психологічна характеристика

персонажів, спостерігаємо тут і новаторські елементи, якими він виділяється серед інших.

На відміну від уже описаних пам'яток, на іконі Різдва Христового з поклонінням волхвів другої третини XVII ст. (Самбірщина, Приватна збірка)¹⁵ розкрито сюжет Поклоніння на тлі архітектурних форм, що характерно для середньовічного малярства – ця композиція перегукується з іконою Поклоніння волхвів з Бусовиська початку XVI ст. Згадку про будівлю знаходимо в Євангелії псевдо-Матвея: «Маги, побачивши зірку, надзвичайно зрадли. Увійшовши в будинок, вони побачили Немовля Ісуса, який лежав на руках Марії. Тоді вони відкрили свої скарби й запропонували багаті дари Марії та Йосипові»¹⁶. Згідно з цим апокрифічним Євангелієм, волхви прийшли поклонитися Ісусові Христові в будинок, а не в печеру, і Дитя було на руках у Марії, а не в яслах, тож можна зробити висновок, що іконографічна композиція Поклоніння трьох волхвів бере за основу текст цього апокрифу.

Ліворуч, на передньому плані зображена Богородиця з Ісусом на колінах. Христос, одягнений у білу сорочку, простягає руку до скриньки з дарами, котру підніс йому один з царів. Марія сидить на престолі, її обличчя сповнене смутку й глибокої задуми, оскільки вона знає про долю і страждання Ісуса Христа. В одязі Богоматері зберігається середньовічна символіка кольору: багряний мафорій і синя туніка. Ікона вирізняється холодною кольоровою гамою, де переважають біло-блакитні кольорові площини, зокрема на одязі царів, Ісуса, Йосипа та в архітектурі. Маляр розставляє кілька теплих оранжево-червоних акцентів: на дашках будинків, на плащі одного із 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 на іконі Різдва Христового з поклонінням волхвів другої половини XVII ст. з церкви в Хломчі (Історичний музей у Сяноку)¹⁷ бачимо трьох волхвів у лицарських обладунках. Це пояснюється тим, що в українській культурі доби Просвітництва провідне місце займала героїко-патріотична тема – ушляхенню лицарства та героїв національно-визвольної війни була присвячена низка творів, у яких лицар розглядався як захисник людей від всілякої кривди¹⁸. «...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»¹⁹. Судячи з великих розмірів ікони (96 x 93 см), це – храмовий образ церкви. Композиція твору асиметрична:

праворуч на передньому плані сидить на троні Богородиця з Ісусом на руках, який у лівій руці тримає сувій, а правицею благословляє. Марію представлено з усіма почестями – під її ногами дві підставки овальної форми, а поруч корона одного з царів, який, вклякнувши на одне коліно, віддає шану Цариці світу і Спасителєві. Позаду Марії – дерев'яний дашок, устелений соломою, а поряд – умовні лещадка. Тут іконописець поєднав середньовічні традиції й західноєвропейські впливи. Хоча він і звертається до лінійної й повітряної перспективи та малює пейзаж з архітектурою в просторовому поглибленні, однак тло ікони вирішує площинно, прикрашаючи його золотом і різьбленим орнаментом. Декоративний орнамент має флористичний характер, збагачений символами рідної природи (рута, дубове листя, квіти барвінку тощо), а також є алегоричним виявом певного світобачення, притаманного українському народові²⁰. Образ рослини, який використовувався у філософських творах, був алегорією природи, Божої сили, життя душі на шляху воскресіння через смерть тощо²¹. Автор ікони апелює до середньовічної символіки барв: багряний мафорій і синя туніка Богородиці, поєднання зеленого та оранжевого на одязі Йосипа. Одяг, корони й дари царів – пишні й декоративні, опрацьовані до дрібних деталей. На задньому плані вимальовується річка, яка тече поміж сіруватими пагорбами з архітектурними мотивами. Загалом твір запам'ятовується пишністю, яскравою декоративністю, високою майстерністю виконання.

На іншій іконі – Поклоніння волхвів XVII–XVIII ст. із с. Угерці (Лемківщина, Історичний музей у Сяноку)²² – цю священну подію показано на фоні архітектурних форм, які увінчує солом'яний дашок. Ліворуч, на декорованому стільці з червоною подушкою сидить Богородиця, тримаючи на колінах Ісуса. Марія представлена як Цариця світу – вона на підвищенні, – під її ногами декоровані сходинки. Вперше Ісус зображається оголений, а не в білій сорочці, його ніжку цілує один із царів. Автор відмовляється від середньовічної ієрархії барв: мафорій Богородиці – синій з червоною підкладкою, а туніка – жовто-оранжевого кольору (синій або блакитний мафорій є також на пам'ятках західноєвропейського мистецтва, зокрема в нідерландських мініатюрах). Двоє царів, як і на вже описаній іконі з Хломчі – в лицарських обладунках з плащами на плечах. Художник намалював волхвів босими, що виглядає досить дивно, адже на всіх інших творах вони взуті, переважно в чоботи. Хоча маляр вдається 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. На творі домінують блакитні відтінки з акцентами яскраво-червоного кольору. З-поміж інших, ця пам'ятка виділяється своєю виразною декоративністю.

Оригінальну композицію має ікона Поклоніння волхвів з іконостасу Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської обл.²³, датована 1730 роками. Оптичним і смисловим центром композиції є Ісус Христос, який оголений сидить на колінах у Богородиці. Один з царів навколішках перед Ісусом цілує йому руку, поклавши біля ніг Богородиці свою корону, шолом і меч, на знак пошани перед Царицею та Царем світу. На задньому плані видніються верблюди, на яких, ймовірно, приїхали царі. Обличчя Діви Марії смиренне, одухотворене, нахилене до Ісуса. Частина її голови покрита білою накидкою, з-під якої виглядає волосся (цього раніше в українських іконах Різдва Христового не спостерігалось). Наявна й емоційна символіка: мафорій Богоматері – синього кольору з червоною підкладкою, туніка – світло-вохриста. Лицарські обладунки волхвів, їхні корони, мечі, дари, німби святих світяться золотом. Л. Міляєва стверджує, що «Ідея Фаворського світла (Фаворське світло – це Божественне світло, яким сяяли обличчя й одяг Ісуса Христа під час Преображення Господнього на горі Фавор (Мт. 17, 2)) 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».²⁴ Як і в іконі Поклоніння волхвів І. Рутковича з колекції Червоноградського музею історії і релігії, довгі плащі царів підтримують хлопчики-служники. Подія розгортається на тлі архітектурних мотивів, де чітко прочитуються знання автором лінійної та повітряної перспективи. Це вже не проста стаєнка з солом'яним дашком, а складні архітектурні форми. На відміну від попередніх проаналізованих нами пам'яток, іконописець уже не прикрашає тло ікони золотим рослинним орнаментом, а відтворює блакитне небо у просторовому поглибленні, намагаючись передати всю реалістичність тієї події. Композиція ікони зрівноважена, має чітко виділений центр – Богородиця з Ісусом, постаті зображені динамічно, їхні світлі силуети добре читаються на фоні темного позему з багатою рослинністю. Автор моделює бганки одягу за допомогою світлотіньових співвідношень, які пластично лягають по формах людського тіла. Маляр належно обізнаний з особливостями людської анатомії, про що свідчать пропорції фігур, а також довершені обличчя святих, вигладжені, завдяки застосуванню лесувальної манери, наче порцелянові лики. Митцеві вдалося поєднати умовний

ідеалізований образ із глибокою психологічною характеристикою²⁵. Твір вражає помпезністю, пишністю зображеної архітектури, багатством оздобленого одягу, складною й новаторською композицією.

Отже, ікони Різдва Христового з поклонінням волхвів другої половини XVII ст. близькі за композиційним вирішенням: на тлі стаєнки сидить Богородиця з Ісусом на руках, поруч – троє царів, що прийшли поклонитися Дитяті, а на задньому плані – прикарпатський пейзаж. Для пам'яток з колекції «Студіон» та І. Рутковича характерна суцесивність – поєднання в одній композиції різночасових подій: на передньому плані волхви поклоняються Дитяті та приносять йому дари, а на задньому плані їдуть на конях ті самі царі, яким вказує дорогу Вифлеємська зірка. Цим творам властива асиметрична, проте зрівноважена композиція, розміщена у вертикальному форматі, що відповідає мажорному змісту. Як і в ренесансних іконах, у побудові простору майстри використали лінійну перспективу, однак лише частково: реалістичний пейзаж подано з урахуванням плановості, а поряд – золотий фон із рослинним орнаментом. Натомість на іконах Поклоніння волхвів другої третини XVII ст. із Самбірщини та з іконостасу Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської обл. (1730-ті рр.) художники відмовилися від зображення стаєнки як місця народження Спасителя, показавши священну подію на тлі архітектурного мотиву. А от автор ікони Поклоніння волхвів XVII–XVIII ст. з с. Угерці поєднав і архітектуру, і солом'яний дашок. Спільною рисою описаних пам'яток є об'ємне трактування одягу персонажів, архітектури, пейзажу за допомогою світлотіньових співвідношень. У творах із Самбірщини та з с. Угерці застосовано чорний контур. На іконах з Хломчі, з Угерців, а також із сорочинського іконостасу волхви одягнені в лицарські обладунки – на знак прославлення лицарства та героїв національно-визвольної війни.

Більшості творів притаманна середньовічна символіка барв: багрянний одяг Богородиці, промодельований червоними бганками, і синя туніка (за винятком ікони з Угерців та з сорочинського іконостасу, де мафорій синій, що ми спостерігаємо в західноєвропейському мистецтві). Пам'ятка з с. Великі Сорочинці вирізняється з-поміж інших наявністю чіткого композиційного центру (Богородиця з Ісусом на руках), відсутністю золотого орнаментованого тла, та зображенням блакитного неба в просторовому поглибленні (подібне композиційне вирішення має і гравюра Йогана Піскатора з Амстердама (1674 р.). Загалом, кожна з досліджених ікона – індивідуальна й неповторна, вражає особливою проникливістю образів та неперевершеними художніми якостями.



Рис. 1. Поклоніння волхвів, II половина XVII ст. Золочівський р-н Львівської обл.
З колекції «Студіон» (Монастир монахів студитського уставу
святого обручника Йосифа), м. Львів



Рис. 2. Поклоніння волхвів з Хломчі, II половина XVII ст.
(Історичний музей у Сяноку)



Рис. 3. Ікона Поклоніння волхвів з іконостасу Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської обл., 1730-х рр.

- ¹ Сидор О. «Во Вифлеємі нині новина...» (До теми Різдва Христового в українському мистецтві) / О. Сидор // Різдво Христове 2000. Статті й матеріали // – Львів: Логос, 2001. – С. 142.
- ² Лепакін В. Ікона та канонічність / В. Лепакін [пер. з рос. Т. Тимо]. – Львів: Свічадо, 2001. – С. 161.
- ³ Сидор О. Ф. Бароко в українському живопису / О. Сидор // Українське бароко та європейський контекст. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 174.
- ⁴ Овсійчук В. Українське малярство Х–XVIII століть. Проблема кольору / В. Овсійчук. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1996. – С. 339.
- ⁵ Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова / В. Свенціцька, О. Сидор. – Львів: Каменярь, 1990. – С. 37.
- ⁶ Там само. – С. 37.
- ⁷ Свенціцька В. Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко / В. Свенціцька. // Українське бароко та європейський контекст. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 92.
- ⁷ Сидор О. «Во Вифлеємі нині новина...» – С. 142.
- ⁸ Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». Частина I. Врятовані від загибелі та забуття / [Авт. – упорядн. о. д-р Севастіян (Степан) Дмитрух] – Львів: Гердан Графіка, 2005. – С. 9.
- ⁹ Боніфатій (Богдан Івашків), СХМ. Галицька ікона зі збірки монахів-студитів монастиря Св. Йосипа Обручника, м. Львів / Боніфатій (Богдан Івашків), СХМ // Західноукраїнське церковне мистецтво. Частина II. Матеріали міжнар. наук. конф. (Ланцут–Котань, 17–18 квітня 2004 р.). – Ланцут, 2004. – С. 158.
- ¹⁰ Майкапар А. Новозаветные сюжеты в живописи. Поклонение волхвов [Электронный ресурс] / А. Майкапар Режим доступа: <http://maykapar.ru/nz/nz03.shtml>.
- ¹¹ Іванчо І. Ікона та літургія / Пер. з угорськ. о. Л. Пушкеш. – Львів: Свічадо, 2009. – С. 132.
- ¹² Там само. – С. 130.
- ¹³ Майкапар А. Новозаветные сюжеты в живописи. Поклонение волхвов...
- ¹⁴ Сидор О. Давня українська ікона із приватних збірок: Альбом / упоряд. і вст. ст. О. Сидор. – Київ: Родовід, 2003. – С. 122.
- ¹⁵ Сборник христианских апокрифов: Евангелие псевдо-Матфея: 13 глава [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.scripture.org.ua/3/9/16.html>.
- ¹⁶ Janocha M. Ikony w Polsce: od sredniowiecza do wspolczesnosci – Warszawa: Arkady, 2010. – С. 160.
- ¹⁷ Історія української культури: у 5 т. – К.: Наукова думка, 2003. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – С. 81.
- ¹⁸ Там само. – С. 83–84.
- ¹⁹ Там само. – С. 83–85.
- ²⁰ Там само.

- ²¹ Ikony: Album / Ikony z kolekcji Muzeum Historycznego w Sanoku i Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – Sanok: Bosz art, 2001. – С. 70.
- ²² Сорочинський іконостас: Альбом / І. Дорофієнко, Л. Міляєва, О. Рутковська. – К.: Родовід, 2010. – С. 58.
- ²³ Там само. – С. 14.
- ²⁴ Там само. – С. 16.

SUMMARY

Julia Popenyuk

Iconography of the Nativity of Christ with the Adoration of the Magi in the Ukrainian religious art of the second half of the 17th and 18th century

The article deals with the iconography and artistic and stylistic features of the story of the Nativity of Christ with the Adoration of the Magi in the Ukrainian sacral art during the second half of the 17th and 18th century. It concludes that the self-sufficient iconographic representation of the Magi's Adoration is typical for Ukrainian icons depicting the Birth of God. The artists tried to convey light and air perspective and reproduce the feeling of reality. They paid great attention to the normal anatomical structure of the human body and deep psychologism of the characters, which was stressed by the interaction of the human's inner world with the environment.

Keywords: iconography of the Nativity of Christ, the Adoration of the Magi, artistic and stylistic features, baroque iconography.