

Юлія ПОПЕНЮК,

orcid.org/0000-0002-0219-0886

кандидатка мистецтвознавства,

доцентка кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) yuliya.popenyuk@pnu.edu.ua

ІКОНОГРАФІЯ РІЗДВА ХРИСТОВОГО В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ XV–XVIII СТОЛІТЬ: ТРАДИЦІЇ, НОВАЦІЇ ТА СИМВОЛІКА

Стаття присвячена аналізу іконографії Різдва Христового в українському іконописі XV–XVIII ст. Розглядаються особливості формування композиційних моделей, символічної мови та змістових акцентів цього біблійного сюжету у візантійській традиції та їхня подальша еволюція під впливом місцевих художніх шкіл, літургійної практики та західноєвропейських мистецьких тенденцій. Автор простежує трансформацію образного ладу від канонічних візантійських зразків до складних багатофігурних композицій «Різдва Христового з історією дитинства» та виявляє формування самобутньої національної інтерпретації різдвяної тематики. Визначено основні іконографічні типи – священно-історичне «Різдво Христове», в якому використовувалася канонічна схема, сформована в X–XI ст. у візантійському мистецтві та «Поклоніння волхвів». Особлива увага приділена появі «акафістних» ікон, що поєднують сцени з життя Богородиці, а також семіотичному аналізу жестів і композиційній організації простору. Аналізуючи пам'ятки українського іконопису, автор виокремлює ознаки локальної стилістики, що виявляється у варіативності деталей, акцентах на емоційній експресії, а також у поєднанні сакрального та побутового начал. Розкрито символіку земного і небесного топосів, значення архітектурних і природних елементів у художньому наповненні ікон. Автор акцентує на поступовому переході від середньовічної символічної перспективи до прагнення реалістичності в іконописі XVIII ст., з одночасним збереженням богословської глибини змісту. Аналізуються зміни у відтворенні персонажів, зокрема Богородиці, Ісуса, Йосипа і профанних персонажів, а також особливості ракурсу та масштабу зображень. Вказується на те, що різдвяна тематика в Україні вийшла за межі релігійного мистецтва і стала важливою складовою народної культури. Стаття демонструє, як упродовж кількох століть ікона Різдва Христового на українських землях стала не лише виразником християнської доктрини, а й засобом культурної ідентифікації, у якому відображено духовний досвід народу та взаємодію Сходу і Заходу. Стаття підкреслює, що українські майстри, інтегруючи запозичені елементи з глибоким релігійним і народним світовідчуттям, створили унікальні художні шедеври, гідні найкращих світових традицій.

Ключові слова: Різдво Христове, український іконопис, XV–XVIII ст., іконографія, акафістна ікона, символіка, сакральні образи, профанні персонажі.

Yuliya POPENYUK,

orcid.org/0000-0002-0219-0886

PhD in Art Studies,

Associate Professor at the Department of Fine and Decorative Arts and Restoration

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) yuliya.popenyuk@pnu.edu.ua

ICONOGRAPHY OF THE NATIVITY OF CHRIST IN UKRAINIAN PAINTING OF THE 15th–18th CENTURIES: TRADITIONS, INNOVATIONS, AND SYMBOLISM

The article is devoted to the analysis of the iconography of the Nativity of Christ in Ukrainian iconography of the XV–XVIII centuries. The article examines the peculiarities of the formation of compositional models, symbolic language, and semantic accents of this biblical story in the Byzantine tradition and their further evolution under the influence of local art schools, liturgical practice, and Western European artistic trends. The author traces the transformation of the figurative system from canonical Byzantine models to complex multi-figure compositions of the Nativity with the Story of Childhood and reveals the formation of an original national interpretation of the Christmas theme. The author identifies the main iconographic types – the sacred-historical “Nativity of Christ”, which used the canonical scheme formed in the tenth – eleventh centuries in Byzantine art, and the “Adoration of the Magi”. Particular attention is paid to the emergence of “akathist” icons that combine scenes from the life of the Virgin Mary, as well as the semiotic analysis of gestures and the compositional organization of space. Analyzing the monuments of Ukrainian iconography, the author identifies signs of local stylistics, which is manifested in the variability of details, emphasis on emotional expression, as well as in the combination of sacred and everyday principles. The author reveals the symbolism of the earthly and heavenly topos, the importance

of architectural and natural elements in the artistic content of icons. The author emphasizes the gradual transition from the medieval symbolic perspective to the pursuit of realism in the iconography of the eighteenth century, while preserving the theological depth of content. Changes in the depiction of characters, including the Virgin, Jesus, Joseph, and profane characters, as well as the peculiarities of the angle and scale of the images are analyzed. It is pointed out that Christmas themes in Ukraine went beyond religious art and became an important component of folk culture. The article demonstrates how, over the course of several centuries, the Nativity icon in the Ukrainian lands became not only an expression of Christian doctrine, but also a means of cultural identification that reflects the spiritual experience of the people and the interaction between East and West. The article emphasizes that Ukrainian masters, integrating borrowed elements with a deep religious and folk worldview, created unique artistic masterpieces worthy of the best world traditions.

Key words: Nativity of Christ, Ukrainian icon painting, 15th–18th centuries, iconography, akathist icon, symbolism, sacred images, secular characters.

Постановка проблеми. Різдво Христове – одна з найвизначніших подій у християнській традиції, що поділила історію людства на періоди до і після народження Спасителя. Це свято не лише має глибоке релігійне значення, але й стало джерелом натхнення для багатьох митців, особливо в сфері іконопису. В українському мистецтві іконографія Різдва Христового формувалася під впливом візантійських традицій, згодом зазнаючи змін під впливом західноєвропейських художніх тенденцій, що призвело до виникнення унікального національного стилю.

У період XV–XVIII століть український іконопис переживав значні трансформації. Митці цього часу не лише дотримувалися усталених канонів, але й вносили нові елементи, що відображали актуальні культурні та духовні потреби суспільства. Особливо це помітно в зображеннях Різдва Христового, де традиційні композиції доповнювалися сценами поклоніння пастухів, волхвів, купання немовляти Ісуса та іншими деталями, що надавали іконам глибшого символічного змісту та емоційної виразності.

Актуальність дослідження іконографії Різдва Христового в українському іконописі XV–XVIII століть зумовлена необхідністю глибшого розуміння еволюції національного мистецтва, виявлення особливостей синтезу візантійських і західноєвропейських традицій, а також аналізу образно-символічного наповнення ікон цього періоду. Це дозволяє не лише відтворити художню картину епохи, але й осмислити духовні та культурні цінності, що формувалися в українському суспільстві того часу.

Тема іконографії Різдва Христового в українському іконописі XV–XVIII століть залишається недостатньо дослідженою в сучасному мистецтвознавстві. Потребує осмислення процес еволюції художніх засобів, іконографічних схем і символічного наповнення, а також виявлення національної специфіки візуальної інтерпретації цього сакрального сюжету.

Аналіз досліджень. Низка вчених досліджували іконографію Різдва Христового, зокрема:

В. Овсійчук і Д. Кривавич «Оповідь про ікону» (2000), Я. Креховецький «Богослов'я та духовність ікони» (2000), І. Іванчо «Ікона та літургія» (2009). Дослідники зупинялися на аналізі дванадцяти празників церковного року, розкривали їхній богословський контекст, зокрема і Різдва Христового. І. Іванчо детально дослідив кожний елемент іконографічної композиції Господнього Народження, проаналізував канонічні Євангелія і апокрифічні тексти, прослідкував взаємодію літургії та ікономалярства, а також вплив церковних пісень на іконопис. Важливим для дослідження є праця О. Сидора «Во Вифлеємі нині новина...» (2001), у якій автор дослідив іконографію Різдва Христового від ранньохристиянського мистецтва до доби Бароко в українському мистецтві. Олег Сидор створив реєстр ікон Господнього Народження в колекції Національного музею у Львові (близько 70-ти одиниць), яка й була предметом розгляду в його праці.

Попередні дослідження іконопису переважно стосувалися загальних характеристик українського малярства або аналізували окремі пам'ятки без акценту на специфіці різдвяного сюжету. Візантійський канон і його трансформація в українському контексті були розглянуті в працях з історії українського мистецтва, однак цілісного вивчення розвитку різдвяної тематики з урахуванням акафістних ікон, символіки жестів, архітектурних елементів і композиційних змін досі бракує.

Мета статті – проаналізувати особливості розвитку іконографії Різдва Христового в українському іконописі XV–XVIII століть, виявити основні іконографічні типи, розкрити еволюцію символіки, композиційних рішень та формальних засобів у контексті національної художньої традиції.

Виклад основного матеріалу. Різдво Христове – одна з ключових подій світової історії, одне з найважливіших свят церковного календаря та глибинне таїнство християнської віри. Це свято супроводжує велика кількість обрядів, звичаїв та традицій. Особливо яскраво тема Різдва відображена в іконописі, який через художні засоби

передає символічну сутність євангельських подій. Українська іконографія Різдва Христового, що розвивалася під впливом візантійських і західноєвропейських традицій, набула унікальних національних рис. Оскільки в сучасному українському мистецтвознавстві ця тема ще недостатньо досліджена, доцільно проаналізувати українські ікони XV–XVIII століть саме з цього погляду.

Відображення сюжету Різдва Христового у візуальній формі та його ідейно-концептуальна основа мали різноманітні прояви в українському іконописі XV–XVIII століть. Іконографія цього сюжету в українському середньовічному мистецтві розвивалася на базі візантійського канону. Художники прагнули до лаконічності та схематичності композицій, акцентували виразність поз і жестів, дотримувалися канонічних норм художньої мови, що сприяло створенню єдиних за змістом і легко впізнаваних символічних образів, де важливу роль відігравали формальні засоби. Простір в іконі вибудовувався через плановість, застосування зворотної перспективи та нашарування композиційних елементів. Ієрархія персонажів підкреслювалася за допомогою різних масштабів та принципу ісокефалії. Серед основних прийомів іконописців були чіткий контур предметів, використання локальних кольорів, відсутність єдиного джерела світла, площинність композиції та експресивні деформації фігур. У другій половині XVI – першій половині XVII століття спостерігається поступове відходження від візантійських традицій та посилення впливу західноєвропейського мистецтва. У цей час активізується діяльність провінційних малярських осередків, які вносять у стилістику ікон свої характерні риси. Все частіше трапляються незвичні інтерпретації євангельського сюжету, поява світських мотивів, а святі набувають рис, близьких українській ментальності. Символіка ікон поступово наповнювалася образами рідної природи, що уособлювала земний рай, створений Богом. Українські іконописці, використовуючи усталену канонічну мову абстрактних понять, прагнули надати їй простих і зрозумілих форм, що робило ікону ближчою до народного сприйняття. Важливу роль у процесі збагачення традиційної іконографії відіграв вплив західноєвропейських гравюр. Проте йшлося не про буквальне копіювання композицій, а про творче переосмислення основних іконографічних принципів сцен «Поклоніння пастухів» і «Поклоніння волхвів». У другій половині XVII–XVIII століттях українські художники прагнули органічно поєднати православну іконографічну традицію з художніми принципами західноєвропейського

мистецтва. Вони вводили у свої твори елементи прямої та повітряної перспективи, портретний психологізм, динаміку другорядних персонажів, реалістичне зображення пейзажів і побутових сцен, а також застосовували драматичні світлотіньові ефекти.

Ікона «Різдво Христове» є унікальним художнім феноменом із розвиненою образною системою, що формувалася в межах іконографічної традиції та певної стилістики. Водночас, будучи іманентною складовою сакральної культури України, вона тісно пов'язана зі світоглядом і ментальністю українського народу. Стала інваріантна іконографія народження Ісуса втілює у собі відображення світоглядних орієнтирів, ідеології та переконань конкретної історичної епохи, в основі яких лежить синтез символу й образу.

Ікона «Різдво Христове», через об'єднання різних сюжетних мотивів, стає візуальним утіленням богословської ідеї втілення Другої Особи Пресвятої Трійці та символізує початок спокутної місії Сина Божого. У мистецтві Київської Русі поєднання зображення храму з сюжетом Різдва в єдиній композиції (як у мініатюрі «Різдво Христове» з Псалтиря Гертруди XI ст., що зберігається в місті Чівідале, Італія) передавало образ становлення Християнської Церкви (Ярема, 2005: 28). Структурований і фронтальний варіант композиції «Поклоніння волхвів» із Цевкова (Історичний музей Сянока) (Ks.Janocha, 2001: 235) уособлює ідею впорядкованої моделі сакрального всесвіту – Небесної Церкви.

Окреслений період в історії українського іконопису позначений змінами в іконографії, зумовленими смисловими акентами. Упродовж XV – першої половини XVI ст. у малярстві були поширені два типи іконографії Різдва Христового. Перший – священно-історичний тип «Різдва Христового», в якому використовувалася канонічна схема, сформована в X–XI ст. у візантійському мистецтві (Овсійчук, Кравич, 2000: 297). Характерне скорочення іконографії (відмова від сцен «Омивання», «Сумнівів», «Поклоніння пастухів» або «Поклоніння волхвів») та іконографічні варіанти з Богородицею, що сидить. Відомий іконографічний варіант з розширеним трактуванням сцени «Сумнівів», доповненої композицією «Сон Йосипа» (фреска «Різдво Христове» у каплиці Святого Хреста на Вавелі) (Ks.Janocha, 2001: 230).

Другий іконографічний тип – «Поклоніння волхвів». На основі порівняльного аналізу іконографічних особливостей пізньосередньовічних пам'яток, зображення волхвів у сцені Різдва має два варіанти. Група волхвів першого – втілює

сцену «Поклоніння», другий варіант показує волхвів, які дивляться на зірку або мандрують «за зіркою» та утворюють сцену «Подорожі» (Ks.Janocha, 2001: 227–228).

На початку XVII ст. з'являються зразки самостійного зображення епізоду «Поклоніння пастухів», який виокремлюється з традиційної композиції «Різдва Христового» в якості ікони для празничного ряду іконостаса. Відомі спрощені іконографічні варіанти «Поклоніння пастухів», в яких відмовляються від сцени «Благовіщення». Розширений варіант доповнений сюжетом «Від'їзду» волхвів, які залишили дари перед яслами (ікона з Нової Скваряви) (Свенціцька, Сидор, 1990: 89). Ікони відрізняються трактуванням місця народження Ісуса та архітектурних куліс.

До XVII ст. в українському іконописі формується священно-історичний тип «Різдва Христового з історією дитинства» в якому традиційну схему доповнюють сюжети «Втеча в Єгипет», «Поклоніння», «Явлення ангела волхвам», «Побиття немовлят» тощо (Косів, 2019: 313).

В українському малярстві XV–XVIII ст. можна виокремити так звані «акафістні» ікони «Різдва Христового». Серед них виділяються пам'ятки, що складаються з середника з зображенням «Різдва Христового», оточеного клеймами – історичними сюжетами з життя Богородиці («Різдво Христове зі сценами життя Марії» з Трушевич та «Різдво Христове з клеймами») (Гелитович, 2010: 30). З текстом Акафісту Пресвятої Богородиці пов'язані фрески нартексу церкви св. Онуфрія в Лаврові та ікона «Поклоніння волхвів» з Бусовиськ. Текст Акафісту спричинив сюжетне ускладнення іконографічного типу «Різдво Христове з історією дитинства» (Косів, 2019: 311).

У низці ікон різдвяний сюжет доповнений різними атрибутами Горного світу з зображенням Небесного Граду, ангелів та інших безтілесних сил, що можна трактувати як ілюстрацію епітету «Владичиця Раю». Також в іконах написаних на акафістну тему, можна побачити алегорії архітектури, природи та її стихій і явищ. Іконографічні схеми тут побудовані не на засадах богословського тексту, а за принципом ілюстрування того чи іншого епітету, яким Богородицю величають в Акафісті. Унікальним зразком догматичної різдвяної ікони, на нашу думку, є «Поклоніння волхвів з Цевкова», що ілюструє 13 кондак «О, Всехвальна Мати» (Ks.Janocha, 2001: 235).

У семантичній структурі ікони «Різдво Христове» чітко виокремлюються дві протилежні групи персонажів – сакральні й профанні. Сакральні образи (Марія, Ісус, Йосип, іноді Анна) мають

обмежене коло, німбовані та виділені масштабом. Хоча їхня стилістика й зазнавала змін упродовж століть, іконографічне та семантичне наповнення залишалося стабільним. Зокрема, образ немовляти Ісуса у XV–XVIII ст. має консервативне трактування, у вигляді сповитої дитини. Центральне місце у композиції займає Богородиця, чиє зображення поступово змінюється від емблематичного до більш стриманого, наближеного до реального жіночого образу. Йосип зазвичай постає у вигляді сивобородого старця. Натомість профанні персонажі (пастухи, волхви, повитухи) демонструють більшу варіативність, оскільки саме через них іконописці впроваджували нові художні засоби. Сакральні персонажі більш строго підпорядковані іконографічному канону.

В іконі «Різдво Христове» персонажі об'єднані в гармонійні групи, що діють як єдине ціле. Наприклад, попри різницю в колористиці одягу ангелів, індивідуалізацію міміки та жестів, їхні постаті сприймаються як сукупний, компактний образ ангельської присутності. Подібну цілісність мають і групи пастухів або волхвів, які прийшли вшанувати Спасителя. Сакральні образи на іконах другої половини XVI–XVIII століть об'єднані у композиційне рішення «Свята Родина». Такий підхід передбачає трактування однотипних фігур як єдиної композиційної структури – своєрідного узагальненого символу Божої присутності або акту поклоніння.

На основі семіотичного аналізу жестів персонажів було проведено їхню класифікацію. Виокремлено виразні жести (указування; «промовляюча» рука; рука, що підтримує обличчя; жест мовчання) та ритуальні жести (благословення, молитва, вручення дарів, прикриті руки, заступництво).

У композиціях ікон «Різдво Христове» виокремлюються два протилежні топоси. Земний топос, де відбулося народження Ісуса Христа, передано через багатий колорит і насичено ментальними символами – такими як гора, печера, кошара та образ Божого саду. Небесний простір, що у релігійній свідомості пов'язується з фізичною присутністю Бога, у художній інтерпретації зображений досить конкретно: це або гемісфера Вифлеємської зорі, або сегмент відкритого неба з ангелами. Топос Царства Небесного втілено за допомогою золотого тла або архітектурних декорацій Небесного Єрусалима.

Символіка образів у «Різдві Христовому» часто розкривається через використання характерних деталей або включення в композицію предметних елементів. Так, іконописці, опираючись на церковні гімни та Акафісти, вводили в пейзаж сцени

із зображенням храмів із високими банями, замків, островів, річок, мостів, широких водойм, гір, пустельної землі та скель, вкритих зеленню (як, наприклад, в іконі з села Гломча, Історичний музей Сянока). Іноді у композицію включали стилізовані відомі архітектурні об'єкти, як-от вежу Корнякта у Львові («Поклоніння пастухів», друга половина XVII ст., Історичний музей Сянока). Руїни класичних споруд, зламани колони чи пусті кам'яні постаменти символізували перемогу істинної віри над язичництвом. Таким чином, у змістовому наповненні архітектурних мотивів ікон «Різдво Христове» переплітаються образи Священного Граду (Небесного Єрусалима), Небесної Церкви (храму) та громади вірних (кошара).

Серед символів, пов'язаних із Богородицею, важливими є драбина (як метафора Діви Марії, через яку Бог сходить на землю, (Ікос 2) і трон (Богородиця як престол Господній, (Ікос 1). Атрибути Йосипа також мають глибоке символічне значення: пальма (знак духовної перемоги святого і очікування райського блаженства), рубанок і палиця з бруньками.

В іконі «Різдво Христове» послідовно підкреслюються дві основні ідеї: акт втілення Божого Сина і нерозривний зв'язок між Його народженням та майбутньою жертвовою місією. Це зумовлює використання спільної системи ментальних символів, характерної для христологічних іконографічних сюжетів, зокрема «Різдва», «Преображення» та «Зішестя в пекло», «Тайна вечеря», «Розп'яття», «Воскресіння», «Вознесіння» (відкрите небо, хмара, печера, потир, Голгофський хрест, ясла-саркофаг, гора, мандорла).

У іконах «Різдво Христове» XV–XVII століть простежується тісний взаємозв'язок між формальними художніми засобами та символічним змістом образів, сформованих у рамках тодішньої світоглядної системи. Іконописці сприймали живопис як еквівалент рукописного тексту, де кожне зображення предмета трактувалося як слово або знак. Щоб передати більше інформації про об'єкт, художники застосовували прийом кількох точок огляду, завдяки чому зображення ставало більш всебічним. Такий метод отримав назву «інформаційні розвороти». Прикладом є ікона «Поклоніння волхвів», де дія відбувається в будинку Назарету, і водночас передано як внутрішню, так і зовнішню архітектуру споруди для створення повнішого образу простору події. У цьому контексті хаотичність зображуваного світу слугувала своєрідним символом «погляду розумом».

Важливою особливістю є і визначення точки зору глядача. Попри наявність кількох точок спо-

стереження, завжди чітко окреслено місце умовного глядача стосовно центральних фігур – Богородиці та Немовляти Ісуса. Глядач традиційно розташовується навпроти Марії, погляд спрямований до неї, тоді як на немовля в яслах він дивиться зверху. Навіть у творах, де використано пряму та повітряну перспективу, ясла зазвичай подано у характерній для середньовічного мистецтва зворотній перспективі.

У композиціях «Різдво Христового» масштаб фігур визначався за принципами семантичного синтаксису ціннісної ієрархії в межах сюжету. Починаючи з XVI століття, спостерігається тенденція до уніфікації масштабів усіх зображень на іконі. Перший етап цього процесу полягав у встановленні пропорційної єдності фігуративних образів, майже одночасно досягнуто узгодження пропорцій і для предметів навколишнього середовища, що були пов'язані з певними персонажами. На завершальному етапі, у XVIII столітті, встановлюються реалістичні співвідношення між фігурами, архітектурними кулісами й елементами стафажу. Цей рух до реалістичнішого простору супроводжувався відмовою від символічної перспективи й прагненням до цілісності художнього середовища.

Ракурс персонажа є важливою складовою формальної побудови символічної системи іконопису. Фронтальне зображення обличчя було обов'язковою умовою для встановлення молитовного зв'язку між вірянином і святим образом. Натомість профільне зображення, яке перешкоджає безпосередньому зоровому контакту, традиційно використовувалося для негативних персонажів (наприклад, пастуха-спокусника) або другорядних фігур, розміщених на краях композиції. Так, у групі пастухів усі зображені у профіль або під кутом тричверті, тоді як пастух із ягням на плечах – алегорія Христа як Доброго Пастиря – завжди представлений у фас. У іконах «Різдво Христового» XV–XVIII століть спостерігаються зміни в зображенні святого Йосипа: якщо на ранніх середньовічних іконах його зазвичай показували у профіль, з підкресленням сумнівів щодо непорочності Марії, то пізніше, акцентуючи на духовному батьківстві святого, його обличчя почали відтворювати у фас або в легкому тричвертному розвороті. Скупчення профільних фігур на периферії ікон відігравало не тільки ціннісну, а й композиційну роль, розмежовуючи умовний сакральний простір і земний світ.

В Україні сюжет Різдва Христового вийшов за межі виключно церковного мистецтва і став важливою частиною національної художньої культури.

Крім іконопису, він знайшов своє відображення у фольклорі, літературі й театральному мистецтві. Візантійський риторичний і догматичний канон слугував основою для формування української іконографії Різдва у XV–XVIII століттях. Навіть тоді, коли художники намагалися відтворити сцену максимально близько до євангельського опису, вони збагачували її глибоким релігійним почуттям та національним світовідчуттям. Завдяки цьому в Україні створювалися оригінальні, справді самобутні ікони й художні твори великої мистецької цінності – такі, що могли б стати гордістю будь-якої світової культури й гідно конкурувати з найкращими зразками світового мистецтва.

Висновки. У статті проаналізовано іконографію Різдва Христового в українському іконописі XV–XVIII століть, висвітлено основні етапи її розвитку та виявлено характерні риси, притаманні кожному періоду. Дослідження показало, що українські майстри, спираючись на візантійську традицію, зуміли зберегти канонічну основу сюжету, водночас поступово вводили нові елементи, збагачуючи композиції національними особливостями та запозиченнями із західноєвропейського мистецтва.

Проаналізовано основні композиційні типи ікон Різдва: від ранніх строгих та символічних образів до більш розгорнутих, наративних сцен, що містили численні додаткові епізоди й персоніфікації.

Особливу увагу приділено вивченню художніх прийомів, таких як ускладнення просторової побудови, впровадження реалістичних деталей побуту та одягу, застосування світлотіні й пейзажного фону, що свідчить про прагнення іконописців наблизити біблійний сюжет до реальності сучасника.

У статті також розглянуто символічне навантаження окремих образів та мотивів: ясел, печери, присутності пастухів, волхвів, тварин, ангелів, Йосипа та Марії. Звернено увагу на теологічні смисли, які несли зображення в контексті православної догматики і народної побожності.

Доведено, що іконографія Різдва Христового в українському мистецтві XV–XVIII століть була не просто відображенням загальнохристиянської тематики, а важливим засобом вираження національної ідентичності, релігійного світогляду та культурних трансформацій українського суспільства.

Таким чином, результати дослідження підтверджують, що різдвяна тематика в іконописі виступає своєрідним дзеркалом, у якому відбиваються духовні запити епохи, мистецькі пошуки та процеси взаємодії традиційного і нового в українській культурі. Подальший аналіз іконографічних варіацій Різдва Христового має значення для глибшого розуміння історії українського сакрального мистецтва та його місця у європейському художньому контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів : Свічадо, 2010. – 240 с.
2. Іванчо І. Ікона та літургія / пер. з угорської о. Л. Пушкаш. – Львів : Свічадо, 2009. – 500 с.
3. Косів Р. Риботичський осередок церковного мистецтва, 1670–1760-х років : монографія. – Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019. – 528 с. – Резюме англ.
4. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. – Львів : Свічадо, 2000. – 184 с.
5. Овсійчук В. Оповідь про ікону. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. – 297 с.
6. Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків. – Львів : Каменяр, 1990. – 72 с.
7. Сидор О. «Во Вифлеємі нині новина...» (До теми Різдва Христового в українському мистецтві) // У: Різдво Христове 2000: статті й матеріали. – Львів : Логос, 2001. – С. 137–147.
8. Патріарх Димитрій (Ярема В.). Іконопис західної України XI–XV ст. – Львів : Друкарські куншти, 2005. – 508 с.
9. Ks. Janocha M. Ukrainskie i bialoruskie ikony swiateczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanony. W-wa : Neriston, 2001. 676 s.

REFERENCES

1. Helitovych M. (2010) Ikony Starosambirshchyny XIV–XVI stolittia zi zbirkky Natsionalnoho muzeiu u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho. [Icons of Starosambir Region of the 14th–16th Centuries from the Collection of the National Museum in Lviv named after Andrei Sheptytskyi]. Lviv: Svichado. [in Ukrainian].
2. Ivancho I. (2009) Ikona ta liturhiia / per. z uhorskoj o. L. Pushkash. [Icon and Liturgy / translated from Hungarian by Fr. L. Pushkash]. Lviv: Svichado. [in Ukrainian].
3. Kosiv R. (2019) Rybotytskyi osередok tserkovnoho mystetstva, 1670–1760-kh rokiv: monohrafiia. [Rybotychi Center of Church Art, 1670s–1760s: monograph]. Lviv: National Museum in Lviv named after Andrei Sheptytskyi. [in Ukrainian].
4. Krekhovetskyi Ya. (2000) Bohoslovnia ta dukhovnist ikony. [Theology and Spirituality of the Icon]. Lviv: Svichado. [in Ukrainian].
5. Ovsiihchuk V. (2000) Opovid pro ikonu. [Story about the Icon]. Lviv: Institute of Ethnology of NAS of Ukraine. [in Ukrainian].
6. Svetsitska V., Sydor O. (1990) Spadshchyna vikiv. [Heritage of the Centuries]. Lviv: Kameniar. [in Ukrainian].
7. Sydor O. (2001) «Vo Vifleiemii nyni novyna...» (Do temy Rizdva Khrystovoho v ukrainskomu mystetstvi). [“In Bethlehem Today the News...” (On the Theme of Christmas in Ukrainian Art)]. In: Rizdvo Khrystove 2000: staty y materialy [Christmas 2000: Articles and Materials]. Lviv: Logos. pp. 137–147. [in Ukrainian].
8. Patriarkh Dymytrii (Iarema V.) (2005) Ikonopys zakhidnoi Ukrainy XI–XV st. [Icon Painting of Western Ukraine of the 11th–15th Centuries]. Lviv: Drukarski kunshty. [in Ukrainian].
9. Janocha M. (2001) Ukrainskie i bialoruskie ikony swiateczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanony. [Ukrainian and Belarusian Festive Icons in the Former Polish-Lithuanian Commonwealth. The Problem of the Canon]. Warsaw: Neriston. [in Polish].