



УДК. 7.46.3:[27-544.8—051:27—312.3](477)"15/17"
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2020.05.1097>

ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ТРЬОХ МУДРЕЦІВ-ВОЛХВІВ У ІКОНОГРАФІЇ РІЗДВА ХРИСТОВОГО ТА ЦИКЛАХ АКАФІСТІВ ДО БОГОРОДИЦІ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XVI—XVIII ст.

Оксана ШИРОКА

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0108-3317>
аспірантка,

Львівська національна академія мистецтв,
вул. Кубійовича, 38, 79011, м. Львів, Україна,
e-mail: shirokaoksana@gmail.com

Предмет дослідження — особливості зображення трьох мудреців-волхвів в українській іконографії Різдва Христового та циклах Акафістів Богородиці XVI—XVIII ст. *Мета дослідження* — провести порівняльний аналіз іконографії трьох мудреців-волхвів в українському мистецтві XVI—XVIII ст. *Об'єкт дослідження* — зображення трьох мудреців-волхвів у композиціях: Різдво Христове; Поклін волхвів; прибуття, поклоніння та повернення волхвів до Вавилону циклів Акафіста Богородиці в українському мистецтві XVI—XVIII ст. *Методи* формального мистецтвознавчого та історично-культурологічного аналізу, іконографії та іконології дали можливість простежити зміни у трактуванні образів волхвів в українському мистецтві XVI—XVIII ст. *Висновки*: Іконографічною основою трансформації образів волхвів в українському мистецтві XVI—XVIII ст. були: 1) композиції Різдва Христового XVI—XVII ст.; 2) іконографія «Різдво Христове з історією дитинства» (характерна для риботицького малярського осередку, 1670-х—1760-х рр.); 3) іконографія святих воїнів-вершників (св. Юрій, св. Борис та Гліб); 4) Стінописи Акафіста Богородиці грецького, балканського та румунського регіонів XIV—XVI ст.; 5) Західноєвропейський живопис та гравюра XIV—XVII ст.

Ключові слова: Акафіст до Богородиці, Різдво Христове, іконографія, ікона, гравюра, стінопис, волхви.

Oksana SHYROKA
PhD candidate,
Lviv National Academy of Arts,
Kubiyovycha Street, 38,
79011, Lviv, Ukraine
e-mail: shirokaoksana@gmail.com

PECULIARITIES OF THE IMAGE OF THE THREE WISE MAGICIANS IN THE ICONOGRAPHY OF CHRISTMAS AND CYCLES OF AKAFISTS TO THE VIRGIN IN UKRAINIAN ART XVI — XVIII CENTURIES

Introduction. The subject of research is the peculiarities of the image of three wise magicians in the Ukrainian iconography of the Nativity of Christ and the cycles of the Akathists of the Mother of God of the XVI—XVIII centuries.

The purpose of the study is to conduct a comparative analysis of the iconography of the three wise magicians in the Ukrainian art of the XVI—XVIII centuries.

The object of research is the image of three magicians in compositions: Christmas; Worship of the Magic; arrival, worship and return of the magicians to Babylon cycles of the Akathist of the Mother of God in Ukrainian art of the XVI—XVIII centuries.

Relevance of the chosen topic. Images of three magi in the iconography of the Nativity of Christ and Ukrainian cycles of the Akathist to the Mother of God XVI — XVIII centuries have never been an independent object of study by scientists. Considering the change in the interpretation of the images of the Magi, it is advisable to determine the features and sources of transformation of this iconography in the Ukrainian art of the XVI — XVIII centuries.

The methods of formal art history and historical-cultural analysis, iconography and iconology gave the opportunity to trace the changes in the interpretation of the images of the magicians in the Ukrainian art of the XVI—XVIII centuries.

Results: It is established that the sages-magicians in oriental costumes, in princely clothes, kings with turbans or crowns on their heads. The Magi became the embodiment of three ages of humanity (old man, middle-aged man, young man), three continents (Europe, Asia, Africa) and racial identity (one of the Magicians was portrayed as black).

Conclusions. The iconographic basis of the transformation of the images of the Magi in the Ukrainian art of the XVI—XVIII centuries were: 1) compositions of the Nativity of Christ of the XVI—XVII centuries; 2) iconography «Nativity of Christ with the history of childhood» (typical of the Rybotyt-sya painting center, 1670s—1760s); 3) iconography of holy warriors-riders (St. George, St. Boris and Gleb); 4) Murals of the Akathist of the Mother of God of the Greek, Balkan and Romanian regions of the XIV—XVI centuries; 5) Western European painting and engraving XIV—XVII centuries.

Keywords: Akathist of the Mother of God, Christmas, iconography, icon, players, mural, magi.

Вступ. У статті розглянуто особливості зображення трьох волхвів у іконографії Різдва Христового та циклах Акафіста Богородиці в українському мистецтві XVI—XVIII ст. Мотиви прибуття та поклоніння волхвів починаючи з найдавніших відомих пам'яток (мініатюри Трірського (1057—1076 рр.) та Київського Псалтирів (1397 р.)) були частиною іконографії Різдва Христового. В українському мистецтві XVI-го ст. Поклоніння волхвів стало композицією празникового ярусу іконостасів, уособлюючи свято Різдва Христового. У циклах Акафіста Богородиці XVI—XVIII ст. образи трьох мудреців представлені у сюжетах: прибуття, поклоніння та повернення у Вавилон.

Постановка проблеми. Постаті трьох волхвів у українському мистецтві до XVI-го ст. розглядаються, як другорядні персонажі іконографії Різдва Христового. З XVI-го ст. композиція Поклоніння волхвів стає окремим сюжетом, уособлюючи свято Різдва Христового. В українських циклах Акафіста до Богородиці XVI—XVIII ст. волхви стають головними персонажами у трьох самостійних сюжетах, набуваючи характерних особливостей трактування.

Актуальність обраної теми. Образи трьох волхвів у іконографії Різдва Христового та українських циклах Акафіста до Богородиці XVI—XVIII ст. ніколи не були самостійним об'єктом дослідження науковців. Розглядаючи зміни трактування образів волхвів доцільно визначити особливості та джерела трансформації цієї іконографії в українському мистецтві XVI—XVIII ст.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Іконографія Різдва Христового в українському мистецтві XVI—XVIII ст. є досить добре вивченою, проте образи волхвів не були належно розглянутими. Українські дослідники В. Овсійчук [1], Патріарх Димитрій (Ярема) [4] визначають постаті мудреців-волхвів у контексті загальної іконографії Різдва Христового. Науковець Дж. Холл [2] висвітлює персонажі мудреців у іконографії Різдва Христового відповідно до західної традиції. Косів Р. [7] досліджує образи волхвів у іконографії «Різдво Христове з історією дитинства», яка була характерною для риботицького малярського осередку, 1670—1760-х рр. Рус Фабрітус розглядає зображення волхвів у трьох композиціях циклів Акафіста Богородиці на румунських стінописах XV—XVI ст. [6]. У циклах Ака-

фіста Богородиці українських стародруків XVII—XVIII ст. образи мудреців-волхвів представлені у трьох композиціях: прибуття, поклоніння та повернення волхвів до Вавилону.

Мета: Розглянути особливості зображення трьох мудреців-волхвів у іконографії Різдва Христового та циклах Акафістів Богородиці в українському мистецтві XVI—XVIII ст. у контексті розвитку іконографії волхвів у східно-християнському та західно-європейському мистецтві.

Завдання: Комплексно проаналізувати особливості зображення трьох мудреців-волхвів у іконографії Різдва Христового та циклах Акафіста Богородиці в українському мистецтві XVI—XVIII ст. Встановити передумови та джерела трансформації образів волхвів у іконографії Різдва Христового та циклах Акафіста Богородиці в українському мистецтві XVI—XVIII ст. у контексті розвитку іконографії волхвів у східно-християнському та західноєвропейському мистецтві. Визначити роль образів трьох волхвів, як головних (у циклах Акафіста Богородиці, композиціях Поклін Волхвів) та другорядних персонажів (у іконографії Різдва Христового).

Основна частина. Зображення мудреців, які приносять дари Дитятку Ісусу, вперше з'являються на рельєфах саркофагів та розписах катакомбного періоду (III—IV ст.) [1, с. 184]. На мозаїках Равенни мудреці-маги постають як східні правителі у барвистому вбранні, з фригійськими шапками на головах [2, с. 441] (мозаїка церкви Сан Аполінаре Нуово, Равенна, VI ст.) (іл. 1). У східній традиції, зокрема у слов'янському перекладі Біблії, мудреців почали найменувати волхвами. За словником «Знаки української етнокультури» «Волхв або відун (ж. відунка) — у давніх слов'ян — ворожбит, чарівник, віщун, ясновидець; самі волхви вважали, що перебувають у зносінах з богами, а люди вірили, що волхви мають надлюдські знання... волхвів шанували як народ, так і князі, бо віщунки були в їхніх очах носіями глибокої мудрості (саме слово у Євангелії означає «мудрець»); ...від слова волхв пішли волхвувати, волшебний, волшебник, волшебниця, волшебство, які в сучасній українській мові поступово замінилися на інші відповідники (чарувати, чарівний, чарівниця, чарівник, чари)... волхви зазвичай ворожили на найрізноманітніших речах: по сонцю, зорях і місяцю, по птахих і звірах, по ходу

коня, по нутрощах жертвних звірів (про це згадується в «Ізборнику» князя Святослава і детально в давньому «Волхвнику»)» [3, с. 112—113]. Таким чином, у слові «волхви», тобто мудреці, що поклоняються Дитяті Христу, відбулося поєднання християнських та слов'янських, язичницьких вірувань.

В українському мистецтві починаючи з XI ст. образи волхвів стали частиною розгорнутої, запозиченої з візантійського мистецтва, іконографії Різдва Христового. Така іконографія передбачає умовний поділ площини зображення на три яруси: 1) Зірка та янголи (як правило три) на вершині скелі, у якій знаходиться печера — місце Різдва Христового; 2) Три волхви, які їдуть на конях або ідуть до печери, щоб вклонитися Дитяті та Богородиці (зображена пів лежачи); 3) Розмова Йосифа зі старшим пастухом та сцена купання немовляти двома повитухами (за апокрифами — Соломея та Гелома) [1, с. 190]. Так, на іконах Різдва Христового з монастиря св. Катерини на горі Синай (XI—XII ст.) волхвів могли зображувати тричі (прибуття, поклон та повернення волхвів), або лише один раз (поклон волхвів), при тому, що загальна іконографічна схема зберігалася (іл. 2). Найдавнішими прикладами такої іконографії в українському мистецтві є мініатюри Кодексу Гертруди (1057—1076 рр.) та Київського псалтиря (1397 р.). Різдво Христове, як одне з 12-ти великих свят, починаючи з XVI ст. входило до празникових ярусів іконостасів. Єдине зображення Різдва Христового з XV ст. маємо на клеймі ікони Воздвиження чесного хреста з с. Здвижень біля Лиська, побудоване за окресленою візантійською схемою, яка утримувалася у нас до XVII ст., вирізняючись пропорціями та розміщенням елементів композиції [4, с. 387]. За твердженням патріарха Дмитрія (Яреми), ця іконографія викристалізувалася в епоху Комнінів (XI—XIV ст.) [4, с. 388]. З розвитком іконографії Акафіста Богородиці у візантійському та балканському мистецтві дані сюжети у трьох самостійних композиціях представлені у стінописі (наприклад, стінописи храмів Панагії Олімпотиси в Еллесіоні, 1296—1305 рр.; св. Миколая Орфаноса у Салоніках, 1310—1320 рр.; Христа Пантократора у Дечанах) та мініатюрі (Псалтир Томича, 1360—1363 рр.) починаючи з кінця XIII ст. [5, с. 240—242]. Цикли Акафіста Богородиці зі сценами прибуття, поклону та повернен-

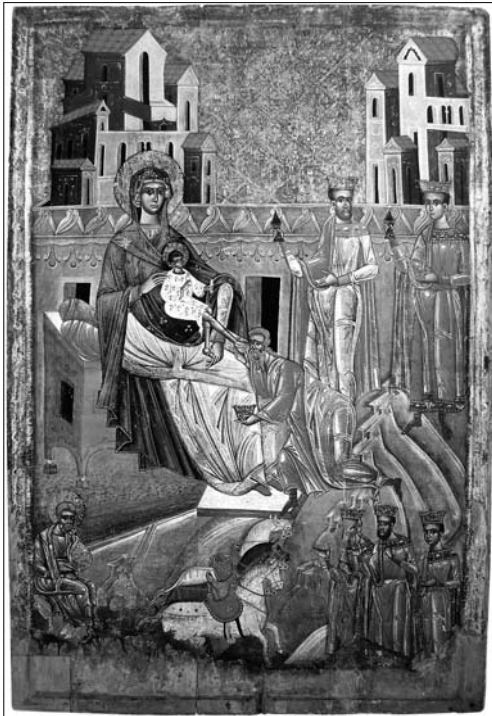


Іл. 1. Поклін волхвів. Мозаїка, Собор святого Віталія, Равенна, Італія, 546—547 рр.



Іл. 2. Різдво Христове. Ікона-епістилій. 2-га пол. XII ст. Монастир св. Катерини, гора Синай. Фрагмент

на волхвів містять зовнішні та внутрішні розписи румунських храмів XVI—XVII ст. у монастирях Пробота, Сучава, Хумор, Арборе, Молдвіця та ін., досліджуваних Русом Фабрітусом [6, с. 196]. Триразове зображення волхвів, поряд з іншими композиціями євангельсько-апокрифічного походження, представлені на іконах Різдва Христового з історією дитинства, популярні у середовищі риботицького малярського осередку 1670—1760-х рр. У цьому варіанті іконографії замість моменту повернення волхвів зображують сон волхвів, яких будить ангел, щоб вони не йшли до царя Ірода, а повернулися іншим шляхом. Починаючи з XVI ст. композиції Поклін волхвів та Поклін пастухів у празниковому ярусі замінюють Різдво Христове у розгорнутій іконографії або зображуються в окремих композиціях. Прикладами зображення поклону волхвів є храмові ікони Собор Богородиці з Бусовиськ (середина XVI ст., НМЛ) (іл. 3) та з Цівкової (остання



Іл. 3. Ікона Собор Богородиці, сер. XVI ст., с. Бусовисько, НМЛ



Іл. 4. Прибуття волхвів, гравюра, «Тріодь Пісна», Київ, друкарня лаври, 1627 р., НБУВ

чверть XVI ст. МНБС) [4, с. 395]. У середовищі риботицьких майстрів сюжет Поклоніння волхвів був храмовим образом у церквах, присвячених Собору Богородиці, що, на думку Р. Косів, не є випадковим, оскільки свято Собору Богородиці припадає на другий день після Різдва Христового [7, с. 310].

Сюжети прибуття, поклін та повернення волхвів, ілюструючи тексти гімну Акафісті Богородиці, відомі як окремі композиції, притаманні для української іконографії починаючи з XVI ст. Прикладами такої іконографії є фрагменти стінописів «Акафіст Богородиці» з церкви св. Онуфрія у Лаврові (XVI ст.) та св. Юра у Дрогобичі (1659—1666 рр.), графічні цикли Акафіста Богородиці у виданнях кириличного друку XVII—XVIII ст.; клейма ікони Богородиця Одигітрія зі сценами Акафіста з Кам'янки-Бузької, другої половини XVII ст. Якщо на іконах Різдва Христового постаті волхвів часто півфігурні, заховані за скелями, то у самостійних композиціях Поклін волхвів та у циклах Акафіста до Богородиці волхви зображені у повен ріст, стоячи, їдучи на конях або схилившись у поклоні перед Дитям Ісусом. Ілюструючи 5-й кондак Акафіста Богородиці: «Богопровідну зірку побачивши, мудреці пішли за своїм світлом, немов за світильником, царя могутнього шукаючи...» [8, с. 71] зображуються, як Прибуття волхвів — три маги, різного віку верхи на конях, їдуть за зорею на тлі скелястих гір. У циклах Акафіста Богородиці зорею може нести янгол Рагуїл, що летить у небесах або супроводжує волхвів, сидячи на коні. Приклади таких зображень маємо в українській гравюрі XVII ст. (гравюра «Тріодь Пісна», Київ, 1627 р.) (іл. 4) [9], в балканських стінописах XIV ст. в монастирях у Дечанах та Марковому [5, с. 240] (іл. 5). Волхви верхи на конях можуть зображуватися біля міської брами з підйомним мостом (гравюра, «Акафісти», 1625 р., Київ, друкарня лаври) (іл. 6) [10]. На іконах XVII—XVIII ст. Різдва Христового з поклоном пастухів на задньому плані часто малюють трьох вершників волхвів, що їдуть за зорею, адже пастухи, за Євангелієм, пришли поклонитися Дитяті зразу після народження (Лук. 2. 8-21), а мудреці відвідали Ісуса у майже дворічному віці (Марк. 2. 1-12). Іноді художники зображують волхвів і пастухів одночасно, подаючи пастухів на задньому плані, а волхвів — на передньому або навпаки (наприклад, ікони Поклін пастухів з с. Войнилів, Калущина, середина XVII ст.; с. Малнів, Мостиський р-н., XVII ст., НМЛ).

Центральним сюжетом тріади є Поклоніння волхвів. На думку Пйотра Гротовського цілком сформованим сюжет Поклоніння волхвів є у розписав древньої церкви Токалі в Корамі (тур. Ѓореме) у

Каппадокії, а також серед мініатюр псалтирів (в оздобленні полів) постіконоборчого періоду, проте популярним стає лише в балканських фресках палеологівської епохи [11, с. 42]. У циклах Акафістів до Богородиці ця композиція ілюструє 5-й ікос: «Коли сини халдейські побачили на руках Діви Того, Хто руками Своїми людей сотворив, і Владика в Ньому пізнали, ...поспішили дарами Його вшанувати...» [8, с. 71]. Поклін волхвів відбувається у світлиці, на тлі архітектури, вкритої велумом (наприклад, на фрагменті стінопису церкви св. Онуфрія у Лаврові, 1540-ві рр.; гравюра, Тріодь Пісна, Київ, 1627 р.) [9] — мотив запозичений із балканських та румунських стінописів Акафіст Богородиці XV—XVII ст. Починаючи з середини XVI ст. сюжет Поклін волхвів стає самостійною композицією в українському іконописі, наприклад, у празничному ряді іконостасу зі с. Стара Скварява (середина XVI ст.) композиції Різдва Христового та Поклін волхвів представлені окремо. З другої половини XVI ст. під впливом західноєвропейського мистецтва дія розгортається на тлі дерев'яної стаєнки (ікона з с. Мальнів, друга половина XVI ст.) (іл. 7). На нашу думку, вагому роль у зображенні стаєнок відіграла популяризація дерев'яних скриньок-вертепів, у яких розігрували лялькові вистави, присвячені Різду Христовому. Обов'язковими персонажами вистав були волхви. Про розвиток церковної драми писав І. Франко. Дослідник стверджує, що драми, які представляли головні події Різдва Ісуса, сягають походженням у європейській культурі з IX ст. та поклали у південній Франції (Руан, Орлеан), де особливо популярним було не Різдво Христове, а свято Трьох Королів [12, с. 18]. В Україні різдвяна драма набула великої популярності у XVII—XVIII ст., доказом чому є чотири збережені твори: «Комедія на день Рождества Христова» Дмитра Туптала, анонімне «Дѣствие на Рождество Христове», «Коміческоє дѣствие» М. Довговалевського та анонімна драма без назви [13, с. 214]. Зображення Поклоніння Волхвів на тлі дерев'яної стаєнки притаманне чи не усім графічним циклам Акафіста Богородиці та гравюрам до текстів Євангеліє зі згаданим сюжетом кириличних стародруків XVII ст. Найраніше з книжкових ілюстрацій Поклоніння Волхвів зустрічається на гравюрі у «Часослові» (Львів, 1609 р.) та повторене у книзі П. Беринди «На Рождество...



Іл. 5. Поклін волхвів. Фрагмент стінопису в Марковому монастирі, Північна Македонія, 1380—1381 рр.



Іл. 6. Прибуття волхвів, гравюра, «Акафісти», Київ, друкарня лаври, 1625 р.



Іл. 7. Ікона Поклін волхвів, с. Мальнів, друга пол. XVI ст., Львівщина



Іл. 8. Поклін волхвів, гравюра, «Акафісти», Київ, друкарня лаври, 1706 р.

Ісуса Христа вірші» (Львів, 1616 р.) [13, с. 216]. На цій гравюрі волхви постають в образах східних царів — у багатому вбранні та шапках-чалмах. Популярна для Західної Європи, зокрема в Італії (твори Мазаччо, Фабріано, XV ст.), іконографічна схема Поклін волхвів потрапила в Україну через книжкову гравюру [13, с. 219]. На гравюрах циклів Акафіста Богородиці кінця XVII—XVIII ст. мотив стаєнки поступається мурованій архітектурі реалістичного характеру з кам'яною або цегляною кладкою стін, вікнами та вхідними порталами (наприклад, гравюри видань «Акафісти», 1699 р. [14, арк. 21], Львів, та 1706 р., Київ) [15, арк. 47] (іл. 8). Богородиця зображується на підвищені-троні без спинки, тримаючи на колінах Дитя (за апокрифами Ісусу було близько двох років, коли прийшли волхви). Позаду неї — Йосиф у традиційній іконографії — старець з сивою бородою та посохом у руках. Таке трактування Богородиці з Дитям та св. Йосифа, на думку дослідників, може відображати католицький культ святої Родини [7, с. 313], що має підстави, оскільки саме у циклах Акафіста Богородиці з'являються гравюри на тему Свята Родина (наприклад, гравюра, «Акафісти», Львів, 1699 р.) [14, арк. 1]. Обабіч стоять волхви, найстарший з яких схиляється у поклоні. За усталеною завдяки апокрифам іконографією волхви представляють частини відомого для ранніх християн світу (Америка була відкритою Х. Колумбом лише у 1492 р.): Каспар або Гаспар — Азію, Балтазар — Африку, Мельхіор — Європу [2, с. 441].

Вони уособлюють три віки людства: старець з сивою бородою (Каспар); чоловік середніх літ (Мельхіор), безбородий юнак (Балтазар). Середньовічне та ренесансне мистецтво Європи завдяки ранньохристиянському теологу Тертуліану (бл. 160—230 рр.) трактує постаті мудреців не як магів-вохвів, а як королів [2, с. 441].

Образ королів-вохвів пов'язаний з численними перекладами «духовних повістей», зокрема латинського твору кармеліта Іоана Гільдесгаймського [16, с. 218]. Образи вохвів могли втілювати реальних історичних осіб. Так, на думку дослідників, вохви за правління імператора Священної римської імперії Карла IV асоціювалися з поняттям святості монархічної влади, тому вважається, що у першого зліва вохва на фрагменті настінного живопису Поклоніння волхвів із Каплиці святого Хреста у Карлштайні (майстер Теодорік, Чехія, близько 1360—1364 рр.) риси імператора [17, с. 16]. У ренесансному європейському мистецтві важливою стає расова ідентичність царів — Балтазара починають зображувати з темним кольором шкіри, як мавританського, африканського правителя [2, с. 441]. В українському мистецтві ця тенденція проявляється з другої половини XVII ст., в іконописі — з кінця XVII ст., наприклад на гравюрах Розаріума (гравер — О. Тарасевич, Вільно, 1680-ті рр.) та «Апостола» (Київ, 1695 р.). Темношкірим Балтазар зображується у циклах Акафістів Богородиці з початку XVIII ст. (гравюра, «Акафісти», Київ, 1706 р.) (іл. 8) [15, арк. 47]. Подібного трактування мудреця немає у східно-християнській живописних циклах Акафістів Богородиці XV—XVII ст., проте образ темношкірого правителя був відомий українським митцям завдяки західноєвропейській гравюрі та живопису XVI—XVII ст. З латинської іконографії XV ст. був запозичений мотив, коли найстарший з волхвів — Каспар, підносячи дари, цілує стопу Ісуса (найдавніші приклади в українському мистецтві — ікона «Собор Богородиці», с. Бусовиська, середина XVI ст. (іл. 3); фрагмент стінопису «Акафіст Богородиці» з церкви св. Онуфрія у Лаврові, 1540-ві рр.) [7, с. 311]. Цей мотив не відображався українськими митцями у композиціях Поклін волхвів циклів Акафіста до Богородиці XVII—XVIII ст. Натомість маємо інший спосіб вшанування правителя — найстарший з волхвів цілує Дитя Ісуса в руку (гравюри,

«Акафісти», Київ, друкарня лаври, 1706 р.) (іл. 8) [15, арк. 47]. Аналогію такому жесту має ікона Вишебродського майстра 1350 р. (Національна галерея, Прага, Чехія) [17, с. 5]. Характерним елементом вбрання волхвів у східно-християнському мистецтві були так звані «пророчі шапки» або кидари. Кидар — це священна шапка старозавітного первосвященика, що мала вигляд чалми або тюрбана з віссону (білого бавовняно-паперового полотна), який обмотували (євр. гл. *zanaph* — намотувати, звідси і євр. назва Кидара *miznepheth*) навколо голови, нагадуючи пов'язку або митру священиків, проте, на відміну від митри, кидар первосвящеників мав на передній стороні золоту відполіровану дощечку з вирізаними на ній словами: «Qodesch la-Ihovah» — «Святиня Єгови» (Вих. 28:36, 39:30) [16, с. 577]. Саме з кидарами на головах зображені волхви у циклах Акафістів Богородиці на балканських, російських та румунських стінописах XVI—XVII ст. На фрагменті стінопису Акафіст Богородиці церкви св. Онуфрія у Лаврові (40-ві рр. XVI ст.) вбрання мудреців нагадує одяг давньоруських князів, відомий художникам за мініатюрами та іконографією святих князів Володимира, Бориса і Гліба, а на головах у них уже відомі нам кидари. Зразки таких головних уборів маємо в іконописі — на клеймі Різдва Христового ікони Воздвиження Чесного Хреста зі Здвижня (початок XV ст., НМЛ). Починаючи з XIV ст. постаті волхвів під впливом західноєвропейського мистецтва набувають рис королів — зображуються з коронами на головах, у багатооздоблених плащах з горностаєвими комірами (яскравий приклад — стінопис Поклін волхвів у Горянській ротонді, XIII—XIV ст.). Уже з середини XVI ст. волхви у коронах зображуються у іконописі (ікони Собор Богородиці з с. Бусовиська, середина XVI ст. (іл. 3) [4, с. 392]; Різдва Христового з с. Лопушанка Лехнова, 1580-ті рр., НМЛ) [4, с. 300]. На гравюрах циклів Акафістів Богородиці другої половини XVII ст. та на іконах Різдва Христового образ волхвів також трансформується у царський — крім корон на головах вони одягнені у багато оздоблений одяг західноєвропейського типу, поверх якого накинуті горностаєві мантії. Такий вигляд мудреці отримали завдяки гравюрам європейських видань Біблії, зокрема Біблії Піскатора (XVII ст.) [18], *Evangelicae Historiae Imagines* (друкар — Жером Надаля, Ант-



Іл. 9. Прибуття волхвів, гравюра, Біблія Піскатора, Антверпен, 1650 р., НБУВ



Іл. 10. Поклін волхвів, гравюра, Біблія Піскатора, Антверпен, 1650 р., НБУВ

верпен, 1593 р.) [19] та ще низки видань суто ілюстративного характеру, над гравюрами до яких працювали такі відомі митці, як Бернардіно Пассарі, Адріан Колларт, Мартін де Вос, брати Врікси та ін. У Біблії Піскатора волхви представлені у двох гравюрах — прибуття (іл. 9) [18, арк. 272] та поклін волхвів (іл. 10) [18, арк. 273]. На відміну від української іконографії обидві гравюри характеризуються великою кількістю персонажів та побутових деталей, театральністю композицій. У Біблії Жерома Надаля поклін відбувається на тлі стаєнки, проте волхви, як правдиві королі, супроводжуються почетом зі слуг та придворних, що несуть дари (іл. 11). З другої половини XVII ст. на іконах Поклін волхвів, Різдва Христового з історією дитинства, та з по-



Іл. 11. Поклін волхвів, гравюра, *Evangelicae Historiae Imagines*, Антверпен, 1593 р.



Іл. 12. Ікона Поклін волхвів, друга пол. XVII ст., с. Гломча, Підкарпатське воєводство, Польща



Іл. 13. Поклін волхвів, гравюра, «Акафісти», Київ, друкарня лаври, 1731 р., НБУВ

чатку XVIII ст. волхвів у графічних циклах Акафістів Богородиці починають зображувати у військових обладунках — у кольчугах «риб'яча луска» (наприклад, ікони Поклін волхвів, с. Гломча, Підкарпатське воєводство, Польща, друга пол. XVII ст. (іл. 12); Різдво Христове з історією дитинства з Торок, кінець XVII ст. — початок XVIII ст.; гравюра, «Акафісти», Київ, 1706 р.) [15, арк. 47]. У військових обладунках на західноєвропейських гравюрах зображували царів та пророків Старого Завіту. Таке трактування старозавітних правителів подає майстер Ілля



Іл. 14. Повернення волхвів у Вавилон, гравюра, «Акафісти», Львів, друкарня братства, 1699 р., НБУВ

у дереворитах до Біблії (1645—1649 рр.), яка була аналогом до нідерландського видання Біблії Піскатора. У стінописі церкви св. Юра у Дрогобичі, 1659—1666 рр.; на клеймах ікони Богородиці з Дитям зі сценами Акафіста, з Кам'янки-Бузької, середини XVII ст., та у графічних циклах Акафістів Богородиці кінця XVII ст. волхви постають у вбранні та шапках-чалмах турецьких вельмож, оздоблених коштовним камінням та пір'ям (гравюра, «Акафісти», Львів, 1699 р.) [14, арк. 21], що пов'язано з тогочасними реаліями — тісними контактами з південними

сусідами, відтворенням художниками вбрання сучасників. Каспар, найстарший із мудреців, що вклоняється першим, зазвичай зображується без головного убору — його шапка або корона лежить на землі (наприклад, гравюра «Акафісти», Київ, 1731 р.) [20] (іл. 13). Таким чином, в українській іконографії Різдва Христового та композиції Поклін волхвів циклів Акафіста Богородиці постаті мудреців трансформуються від образів старозавітних пророків або священників (з кидарами на голові), до світських постатей у княжому, царському (західноєвропейського типу), гетьманському чи східному (татарському) вбранні, військових обладунках.

Композиція Повернення волхвів до Вавилону рідко зображується в іконографії Різдва Христового. Раннім прикладом іконографії Різдва Христового, яка містить усі три композиції, на яких присутні волхви — прибуття, поклін та повернення — є ікона із монастиря св. Катерини на горі Синай (XI—XII ст.) [4, с. 388]. На іконах Різдва Христового з історією дитинства риботицьких майстрів 1670—1760-х рр., поряд зі сценами прибуття та поклону волхвів, подається епізод попередження волхвів у сні, коли янгол застеріг їх не йти до Ірода, а повертатися у свій край іншою дорогою. Сюжет Повернення волхвів до Вавилону є обов'язковим у іконографії візантійських, балканських, румунських, російських та українських циклів Акафіста Богородиці, ілюструючи 6-й кондак: «Здійснивши пророцтво про тебе, богоносними проповідниками повернулися волхви до Вавилону...» [8, с. 72]. Волхви постають у образі трьох вершників, що їдуть на конях різної масті на тлі гір. Вершники та коні на гравюрах XVII — початку XVIII ст. часто зображуються за принципом рапорту, накладаючись один на одного (гравюра, «Акафісти», Львів, 1699 р.) (іл. 14) [14, арк. 22].

Щоб окреслити момент повернення, мудреці їдуть у протилежному напрямку, ніж у сюжеті Прибуття волхвів. Наслідуючи традиції балканських та румунських стінописів в українських циклах Акафіста до Богородиці, зображується міська брама Вавилону з мостом, через який мають їхати вершники (гравюра, «Акафісти», 1625 р., Київ) (іл. 15) [10]; клемо ікони «Богородиця з Дітям зі сценами Акафіста» з Кам'янки-Бузької (середини XVII ст.) та янгол, що супроводжує мудреців (гравюри, «Акафісти», 1706 р., Київ) [15]. У стінописах церкви св. Онуф-



Іл. 15. Повернення волхвів у Вавилон, гравюра, «Акафісти», Київ, друкарня лаври, 1625 р.

рія у Лаврові, 40-ві рр. XVI ст., ця композиція повністю втрачена, тоді як у храмі св. Юри у Дрогобичі, 1659—1666 рр., вона збережена фрагментарно та, найімовірніше, наслідувала композиційну основу гравюр київських видань «Акафісти» (1625 р.) [10] та «Тріодь Пісна» (1627 р.) [9, арк. 664].

Висновки. В процесі дослідження було встановлено, що зображення мудреців-волхвів, представлені в українському мистецтві XVI—XVIII ст. іконографії Різдва Христового та циклах Акафіста до Богородиці, зазнали значних змін у трактуванні. Завдяки досить великому часовому періоду на прикладі іконографії Різдва Христового XV—XVIII ст. та циклів Акафістів Богородиці, особливо гравюри XVII—XVIII ст. (найдавніші пам'ятки — видання «Акафісти», Київ, 1625 р.; найпізніші — «Акафісти», Київ, 1798 р. (повторювали зображення видання «Акафісти», Київ, 1731 р.)), простежено трансформацію образів волхвів. Мудреці змінюють вигляд від вершників у вбранні давньоруських дружинників або князів, східних правителів (турецьких вельмож XVI—XVII ст.) до європейських королів — образ запозичений з західноєвропейського мистецтва XIV—XVII ст. Змінюється композиційне та стилістичне вирішення зображень: якщо сюжетам до першої половини XVII ст. властива стилістика, близька до стінописів балканських та румунських храмів XIV—XVI ст., то з другої половини XVII-го ст. у

динамізмі постатей вершників, реалістичному трактуванні образів волхвів (вбрання, декор, колір шкіри) та навколишнього простору (пейзаж, стаєнка, мурована архітектура) відчутні впливи західноєвропейського мистецтва XVI—XVII ст.

1. Овсійчук В. А., Кривавич Д.П. *Оповідь про ікону*. Сімферополь: Тавріда, 2001. 395 с.
2. Холл Д. *Словарь сюжетов и символов в искусстве*. Пер. с английского А.Е. Майкапара. Москва: Крон-Пресс, 1996. 656 с.
3. Жайворонок В.В. *Знаки української етнокультури: Словник-довідник*. Київ: Довіра, 2006. С. 112—113.
4. Патріарх Димитрій (Ярема). *Іконопис Західної України XVI — поч. XVII ст.* Львів: Друкарські куншти, 2017. 595 с.
5. Громова Е.Б. *История русской иконографии Акафиста. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля*. Москва: Индрик, 2005. 304 с.
6. Fabritius Ruth. (1999). Interior painting and liturgy. The controversial orthodoxy in the pictorial program of the Moldau churches Hermani Verlag Düsseldorf. 313 p.
7. Косів Р.Р. *Риботицький осередок церковного малярства 1670-х—1760-х років: (монографія)*. Львів: Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019. 528 с.
8. *Акафіст до пресвятої Богородиці. Молитовник з псалтирем*. Видання четверте. Київ; Харків; Львів: Святогорець, 2010. 572 с.
9. *Триодь пісна*. Національна бібліотека ім. В. Вернадського. Київ. Кир. 7. Київ: друкарня лаври, 1627. 802 арк.
10. *Акафисти пречистій Богородиці й Ісусу сладкому*. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника, IV—СТ. 2338. Київ: друкарня лаври, 1625. 205 арк.
11. Готовський Пйотр Лукаш. Стінопис нави церкви св. Онуфрія в Посаді Риботицькій (вступні зауваги). *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче мистецтво та декоративно-вжиткове мистецтво*. НАН України, Ін-т мистецтвозн., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Ч. 3 (27). Київ, 2009. С. 40—69.
12. Франко І. *До історії українського вертепу XVIII в. Відбитка з «Записок Наукового Товариства ім. Шевченка»*. Т. LXXI—LXXIII. Львів: друкарня Наукового Товариства ім. Шевченка, 1906. 152 с.
13. Стасенко В. *Христос та Богородиця в дереворізах кирилических книг Галичини XVII ст.: особливості розробки та інтерпретації образу*. Київ: Друк, 2003. 340 с.
14. *Акафисти з стихирами і канонами*. Національна бібліотека ім. В. Вернадського. Київ. Кир. 637. Львів: друкарня братства, 1699. 148 арк.
15. *Пречестныи акафисты всеседмичныи со стихиры и каноны*. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника, II СТ-2379. Київ: друкарня лаври, 1706. 304 арк.
16. *Православная богословская энциклопедия или Богословский энциклопедический словарь*: под ред. проф. А.П. Лопухина: в 12 т. Т. 9: Кармелиты — Коиві; с 15 рис. 1908. V, [3] с., 754 стб., 757—770 с. Петроград: Т-во А.П. Лопухина, 1900—1911.
17. *Мастер Теодорик и чешская живопись XIV века. Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество*. Київ, 2005. 31 с.
18. Альбом № 24. *Біблія Піскатора. 1650*. Медіорит., 1650. 283 арк. URL: <http://irbis-nbuv.ua/ulib/item/UKR0007150>. (дата відвідування: 29.04.2020).
19. *Evangelicae Historiae Imagines (Images Of The Evangelical Gospels)* URL: <https://archive.org/details/EvangelicaeHistoriaeImagines/page/n15/mode/2up> (Last accessed: 24.04.2020).
20. *Акафісты, каноны і прочая душеполезная моленія*. Національна бібліотека ім. В. Вернадського. Київ. Кир. 99. Київ: друкарня лаври, 1731. 339 арк.

REFERENCES

- Ovsichuk, V.A., & Krvavych, D.P. (2000). *The story about the icon*. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Hall, D. (1996). *Dictionary of plots and symbols in art*. Per. from the English A.E. Maikapar. Moscow: Kron-Press [in Russian].
- Zhayvoronok, V.V. (2006). Signs of Ukrainian ethnoculture: Dictionary-reference book (Pp. 112—113). Kyiv: Dovira [in Ukrainian].
- (2005). Patriarch Dmytriy (Yarema). *Iconography of West Ukraine XII—XV centuries*. Lviv: Drukarski kunshty [in Ukrainian].
- Gromova, E.B. (2005). *History of the Russian iconography of Akathist. Icon «Praise of the Mother of God with Akathist» from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin*. Moskva: Indrik [in Russian].
- Fabritius, Ruth. (1999). Interior painting and liturgy. The controversial orthodoxy in the pictorial program of the Moldau churches Hermani Verlag Düsseldorf [in German].
- Kosiv, R.R. (2019). Rybotychi center of church painting in the 1670s—1760s. Lviv: A. Sheptycky National museum in Lviv [in Ukrainian].
- (2010). *Akathist to Virgin Mary. Prayerbook with psalter*. Fourth edition. Kyiv; Kharkiv; Lviv: Swiatohorec [in Ukrainian].
- (1627). *Triod' pisna*. Natsional'na biblioteka im. V. Vernads'koho. Kyiv. Kyr. 7. Kyiv: drukarnya lavry [in Cyrillic].
- (1625). *Akathists of the Immaculate Conception and the sweet Jesus*. Lviv National Scientific Library named after V. Stefanyk. Lviv. IV—ST. 2338. Kyiv: printig house of lavra [in Cyrillic].
- Hrotovs'ky, Pyotr Lukash. (2009). Mural of the nave of the church of St. Onufriya in Posada Rybotytska (introduc-

- tory remarks). *Researches of the Fine Arts* (Part 3 (27), pp. 40—69). Kyiv [in Ukrainian].
- Franko, I. (1906). To the history of the Ukrainian nativity scene of the XVIII century. Imprint from the «Notes of the Shevchenko Scientific Society» (Vol. LXXI—LXXIII). Lviv: printing house of the Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
- Stasenko, V. (2003). *Christ and the Virgin in woodcuts of Cyrillic books of Galicia in the XVII century: features of development and interpretation of the image*. Kyiv: Print [in Ukrainian].
- (1699). *Akathist with sticherons and canons*. Vernadsky National Library of Ukraine. Kyiv. Kyr. 637. Lviv: printing house of Brotherhood [in Cyrillic].
- (1706). *Akathists are all-weekly with sticheras and canons*. Lviv: National Scientific Library named after V. Stefanyk. Lviv, ST. 2381. Kyiv: printig house of lavra [in Cyrillic].
- Lopukhin, A.P. (Ed.). (1908). *Orthodox Theological Encyclopedia or Theological Encyclopedic Dictionary*: in 12 vol. Carmelites — Ковві: with 15 drawings. V, 754 stb. (Vol. 9). Petrograd, 1900—1911 [in Russian].
- (2005). *Master Theodoric and Czech painting of the XIV century. Great artists. Their life, inspiration and creativity*. Kyiv [in Russian]
- (1650). *Album № 24. Piscator's Bible. Mediorit.*, 1650. 283 arc. Retrieved from: <http://irbis-nbuv.ua/ulib/item/UKR0007150> (Last accessed: 29.04.2020) [in Latin].
- Evangelicae Historiae Imagines* (Images Of The Evangelical Gospels). Retrieved from: <https://archive.org/details/EvangelicaeHistoriaeImagines/page/n15/mode/2up> [in Latin]. (Last accessed: 24.04.2020).
- (1731). *Akathist*. Vernadsky National Library of Ukraine. Kyiv. Kyr. 99. Kyiv: printing house of lavra [in Cyrillic].