

Символіка хрещатого німбу Ісуса Христа в українській іконі (візантійський канон та його модифікації)

Марія Чикарькова

*доктор філософських наук, професор кафедри філософії та культурології
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.*

ORCID: orcid.org/0000-0001-9664-8132 | chikarkova@ukr.net

<http://doi.org/10.33209/2519-4348-2707-9627-2025-13-181>

Метою статті є вивчення специфіки використання та символіки хрещатого німбу в українській іконографії.

Методологічну базу дослідження складає поєднання аксіологічного, функціонального, культурологічного та порівняльного методів.

Питання еволюції хрещатого німбу в українській іконі поки що не привертало увагу дослідників. Хоча вітчизняні науковці вже створили компендіум праць щодо української іконографії, але тут зазвичай у фокусі уваги знаходяться або творчість окремого іконописця (регіону), або загальна історія розвитку іконопису.

У статті розглянуто історію виникнення т. зв. хрещатого німбу на іконах Ісуса Христа. Автор демонструє, що не слід зводити його генезу до античних джерел, оскільки священне сяюче коло в мистецтві відоме з часів палеоліту. При цьому феномен німба не пов'язаний однозначно з солярним культом, а має давньосхідне походження.

Християнська догматична традиція внесла в хрещатий німб Христа грецизований старозавітний титул «Суций», що мало свідчити про нерозривну єдність Сина й Отця, і це у візантійській традиції набуло статусу канону. Однак в українському іконописі від епохи Ренесансу починається руйнація цього канону й заміна його сяючим колом чи променями в дусі західної традиції. У православному українському іконописі поступово замість хрещатого німбу поширюється зображення просто круглого саява. У Новий час

контамінація православної та візантійської традицій призводить до сумнівних художніх експериментів, коли, наприклад, німб пишеться не золотом, а звичайними фарбами, які інколи майже зливаються з тлом. В епоху бароко грецькі літери на німбі частково можуть зникати, замінюючись короною. Подібні тенденції свідчать про модифікації візантійського канону та вплив західної іконографії на українську. Це призвело до функціонування різних типів німбу Христа в іконах Нового часу, що спостерігається по сьогодні.

Ключові слова: хрещатий німб, іконографія, візантійська традиція, модифікація канону.

Постановка наукової проблеми та її значення. Німб (від лат. *nimbus* <хмара>, або ж галó (від грец. ἄλως <сяйво>) — це сяюче золотаве коло навкруги голови святого на іконі (чи, як у католиків, в ракурсі «збоку» над головою¹); у православної іконі це сяйво начебто продовжується ще й у золотих лініях, якими «прошито» по складках одяг такого персонажа, а інколи сяйво оточує всю постать, що символізує осяйність небом. За формою німб може бути різним: у Бога-Отця він трикутний (символ Трійці), у деяких святих спостерігаються німби овальні, квадратні чи навіть восьмикутні.

Існує думка, нібито німби вперше виникли в античному мистецтві в I ст. до н. е., коли їх стали вміщувати над головами деяких божеств (сяйво навколо Аполлона тощо) та обожнених імператорів. Утім, це типовий приклад європоцентричного мислення. Сяюче коло як солярний символ відоме з часів палеоліту; круглий сонячний диск ніс на своїй соколиній голові вже давньоєгипетський Ра. Німб, як такий, вперше з'являється в сакральних зображеннях стародавнього Ірану, невдовзі переходить до Індії, де вінчає й Тримурті, й Будду². Отож, у казусі античної Європи радше спостерігається безпосередній вплив індобуддійської традиції, відомої в Європі від часів завоювань Александра Македонського.

Проте до солярної символіки зводити проблему не варто. У XX ст. було об'єктивно — через фото — доведено, що всяку живу істоту оточує майже непомітне сяйво електромагнітної природи (на жаргоні екстрасенсів — «аура», «біополе»), яке поступово зникає після біологічної смерті, це т. зв. «ефект Кириліан». Вірогідно, що це сяйво може слабнути чи посилюватися в залежності від соматичного здоров'я та психоемоційного стану даного організму. Характерна розповідь Біблії про те, як Мойсей після місячного спілкування з Богом зійшов з гори до людей, його обличчя так сяяло, що він

¹ На Заході традиційне, успадковане з Візантії коло, що оточувало голову, так само було знаком благодаті, але згодом тут диск над головою почав символізувати винагороду за праведність.

² *Magalis E. Nimbus. Encyclopedia of religion* / Ed. L. Jones. Thomson Gale, 2005. P. 6624.

змушений був закрити його полою одежі. Якщо це й гіпербола, то вона цілком ймовірно може ґрунтуватися на якійсь реальній основі. Однак залишимо це питання дослідникам-природничникам. Для нас важливо, що встановлення в рамках візантійського канону сяючого круга навколо голови святого є важливим культурним маркером поривання до вдосконалення людини. Проте цей канонічний німб зазнав протягом століть модифікацій, зумовлених культурно-історичними факторами; часто порушується він і дотепер в українському церковному живописі. Це визначає актуальність нашого дослідження.

Методологічними засадами дослідження є наступні. У відборі й розташуванню матеріалу ми найперше спиралися на фундаментальний принцип систематизації та на загальнонаукові методи індукції й дедукції, аналізу й синтезу. З конкретно-наукових методів використано: аксіологічний — в характеристиці богословсько-світопоглядних проблем, функціональний — в аналізі історії використання хрещатого німба в різні епохи й у різних конфесійних середовищах, культурологічний — для характеристики різних стильових систем, порівняльний — для співставлення і аналізу іконографії.

Аналіз попередніх досліджень. Фундаментальне дослідження історії виникнення німбу в сакральному мистецтві та його християнський дискурс розгорнуто й винятково глибоко проаналізовано ще у 1851 році в класичній праці А. Дідрона³, на яку часто посилаються й в наш час. Серед численних вітчизняних розвідок визначимо найбільш, на наш погляд, репрезентативні. Особливості українських ікон Христа досліджували В. Александрович, М. Гелитович, Г. Друзюк, Л. Євсєєва, Л. Лазор-Скоп, К. Маркович, Л. Міляєва, М. Скоп, Д. Степовик та ін. Розглянуто різні аспекти цієї теми. Так, у монографії К. Марковича «Іконопис Західної України XVI–поч. XVII ст.»⁴ досліджено й систематизовано маловідомі західноукраїнські ікони XII–XV ст., що збереглися в наших та закордонних колекціях. Аналіз проводиться у контексті діяльності іконописних шкіл (київської, волинської, перемишльської), на основі чого автор стверджує існування північної іконописної школи. У фундаментальному дослідженні Д. Степовика змальовано панораму пошуку українського сакрального малярства від Володимирового Хрещення й до XX ст., подано періодизацію вітчизняного іконопису, опис найхарактерніших рис національного іконописного стилю, характеристики іконописних

³ Didron A. N. Christian Iconography: Or, The History of Christian Art in the Middle Ages / Translated by E. J. Millington, H. G. Bohn. Vol. I. Part I. London: H. G. Bohn, York street, Covent Garden. 1851. 508 p.

⁴ Маркович К. Іконопис Західної України XVI — поч. XVII ст. Львів: Друкарські куншти, 2017. 596 с.

шкіл⁵. У книзі В. Александровича «Українське малярство XIII-XV ст.» розглянуто український іконопис княжої доби, зокрема висвітлено іконопис перемиського священника Гайля і його кола⁶. У розвідці М. Гелитович «Українські ікони «Спас у Славі» подається аналіз виключно іконописного канону даного типу взагалі, зроблений, втім, доволі глибоко⁷. У ґрунтовній статті М. Скопа «Українські ікони «Спас Нерукотворний» XV-XVI ст.: художні особливості та семантика» увагу зосереджено на написах, використано виключно методи лінгвістичного аналізу⁸. Утім, нерідко дослідники обирають об'єктом своєї уваги дуже локальні явища — наприклад, творчість дрогибицьких чи надсянських іконописців Нового часу⁹ чи, скажімо, спадщину одного іконописця — західноукраїнського маляра Йова Кондзелевича¹⁰.

Як бачимо, автори досліджень зазвичай зосереджуються на таких ракурсах вивчення ікони, як творча індивідуальність та ідейне суперзавдання митця, типаж та вираз обличчя персонажа, письмо очей, рук, пейзажного чи іншого тла, аксесуари, написи тощо. Нас же цікавить втілення образу сьйва, яке оточує Священний Лик, зокрема доля візантійського канону хрещатого німба.

Мета і завдання статті.

Метою статті є вивчення специфіки використання та символіки хрещатого німбу в українській іконографії.

Завдання:

- окреслити історію формування та семантику хрещатого німба у візантійському каноні;
- сигніфікувати тенденцію до порушення цього канону в східній і західній церквах;
- розглянути явище впливу католицької інтерпретації німба на українську іконографію Христа;
- проаналізувати репрезентативні іконографічні зображення Христа в українському іконописі Нового часу.

⁵ Степовик Д. Історія української ікони X-XX століть. Київ: Либідь, 2004. 442 с.

⁶ Александрович В. Українське малярство XIII-XV ст. Львів: [б.в.], 1995. 196 с.

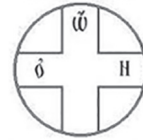
⁷ Гелитович М. Українські ікони «Спас у Славі». Львів: Друкарські куншти, 2005. 96 с.

⁸ Скоп М. Українські ікони «Спас Нерукотворний» XV-XVI ст.: художні особливості та семантика. *Народознавчі зошити*. 2020. № 3 (153). С. 622-636.

⁹ Косів Р. Образ Христа в іконостасах 1670-1760-х рр. авторства майстрів з м. Риботичі на Надсянні. *Народознавчі зошити*. 2020. № 6 (144). С. 1552-1560. Лазор-Скоп Л. Нові дані про художнє життя дрогибицьких іконописців XVI-XVIII ст. Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Дрогоби́ч: Відродження, 1997. С. 83-85.

¹⁰ Скоп-Друзюк Г. Іконографічні особливості ікон «Спас Нерукотворний» у творчості Йова Кондзелевича. Волинська ікона: Питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Доп. та м-ли IV наук. конф. Луцьк, 1997. С. 26-31.

Виклад основного матеріалу. Центальною постаттю в християнстві є засновник цієї релігії Ісус з Назарета, осмислений як Христос (Спаситель, Месія). За догматом, Він є не просто людиною (тобто Творінням), а й — у своїй небесній іпостасі — частиною Неподільної Трійці й Творцем матеріального світу (перед віками народженим Словом Божим, яким відділялися світло від пітьми, твердь від води тощо).



Хрещатий
німб

Тому тільки зображення Христа має т. зв. хрещатий німб («хрестоподібне простягання»): це вписані в коло верхня й дві бічні частини голгофського хреста, в яких з 1200 р. пишуться грецькі літери $\omicron \ \omega \ \nu$, тобто в сумі $\text{O} \ \Omega \ \text{N}$ — *Суций* (калька з самоіменування Бога гебрійською мовою: יהוה — Ягве́, або *Той, Хто є*; Вих. 3: 13–14). Водночас це втілення найдавніших архетипів кола й хреста, які інстинктивно використовувалися вже в поган.

Утім, канон хрещатого німбу, в якому наче виповнилися усі потенції сакрального архетипу кола, здавна почав порушуватися. Так, наприклад, на одній з найстаріших ікон Ефіопії, написаній у Візантії (хоча французький дослідник Ж. Мерсьє наполягає на італійському походженні образу¹¹), ім'я Суций замінилося на орнамент.



Христос Вседержитель
Найдавніша ікона Ефіопії

Спостерігаються й різні інші мистецькі потрактування, далекі від канону; так, у німб часом вписувалася монограма Христа (хрисма), що доповнювалася по боках першою й останньою буквами грецького алфавіту α і ω , які

¹¹ Найстаріша ікона Ефіопії, можливо, походить з Італії. URL: <https://supportyourart.com/news/najstarisha-ikona-efiopiyyi-mozhlyvo-pohodyt-z-italiyi/>.

нагаду-вали слова Христа (за грецьким текстом Нового Завіту), що Він є початок і кінець (Об. 21:6).



Хрисма

Або ж: з другої половини XV ст. в українській іконі Спаса Нерукотворного з'являються ангели, що тримають плат»¹². Усе це дає ґрунт для суджень про культурну атмосферу місця написання ікони та естетичного смаку даного часу.

Прийнято вважати за одну з найдавніших українських ікон образ Спаса Нерукотворного (Манділіон)¹³. Її відносять до Першої Київської школи й датують кінцем XI століття. Але можна зустріти й твердження, що це *новгородська ікона XII століття*. Але з погляду на *артистичну досконалість* і високу експресивність зображення найвірогідніше, що це усе ж таки візантійське письмо, чи принаймні образ,



Манділіон

написаний в землях Київської Русі грецьким майстром. У будь-якому разі, цей шедевр іконопису чітко побудований на символічній гармонії кола й хреста і зберігає канон хрещатого німба, який у своєму лаконізмі підкреслює експресію обличчя, яке позначене знаменитим візантійським прийомом впровадження легкої, ледь помітної асиметрії, що надає образу живості й прихованого руху.

На жаль, з найдавніших пам'яток мало що збереглося. «Малярство княжої України найкраще відоме за мозаїками та фресками старокиївських храмів, певною мірою уявлення про нього розширюють порівняно нечисленні ілюміновані рукописи. Серед оригінальних зразків малярської культури княжої доби найбільшу рідкість становлять пам'ятки іконопису — історія українського мистецтва має справу лише з поодинокими відлілими їх зразками»¹⁴. Ренесанс же в українському іконописі формувався в складних умовах діалогу з католицькою традицією, й тут спостерігається дуже широка амплітуда — від буквального запозичення й адаптації католицької традиції (в уніатів чи в колі Петра Могили) до її заперечення. Православні малярі в цілому ретельно дотримувалися

¹² Скоп М. Українські ікони «Спас Нерукотворний» XV-XVI ст.: художні особливості та семантика. *Народознавчі зошити*. 2020. № 3 (153). С. 624.

¹³ Згідно з легендою, цар Едеси Авгар послав до Ісуса придворного художника, щоб він хоча б запам'ятав лик Ісуса. Проте йому зашкодило якраз неземне сяйво навколо останнього. Але Христос, щоб не ображати царя, обер обличчя хустиною, й на ній чудесно з'явилася Його обличчя.

¹⁴ Александрович В. Українське малярство XIII-XV ст. Львів: [б.в.], 1995. С. 7.

візантійського канону хрещатого німба. Це ми бачимо, наприклад, на іконі Вознесіння Господнього XV ст.¹⁵.



Вознесіння Господнє
(с. Підгородці Львівської області)

Натомість у греко-католиків і навіть серед частини православних, поруч зі збереженням канонічного хрещатого німба, поширюється й триває до наших часів заміна останнього просто саявом, яке часто набуває характеру променів. Це знаменує повний розрив з візантійською традицією й запозичення прийому, який набув поширення в лоні римо-католицького культу як засіб підсилення екстатичності й містичного переживання.

Ця діалектика коливання між канонічним хрещатим нібмом і сяючою аурую стає характерною ознакою ікон Христа, писаних у XVII–XVIII століттях. У цілому ж німб поступово редукується й структура його часто порушується.

Так, на волинській іконі «Христос Вседержитель» німб ледь помітний, він фактично розчинений в брунастому тлі, що позбавляє образ належної містичної глибини. Золотий колір — один із базових в іконографії: «золотаво-жовтий колір символізує середовище небесного царства (а таке царство є кінцевою метою життя християн), йому відводиться особливе місце в малярстві храмів. Золотаве тло ікон і мозаїк, німби навколо голів святих — основне призначення цієї фарби, яка свідчить, що зображена особа перебуває на небі»¹⁶. З цієї причини втрата золотого кольору веде до втрат

¹⁵ Як зображали Вознесіння Христа на давніх українських іконах. URL: https://galinfo.com.ua/news/yak_zobrazhaly_voznesinnya_hrysta_na_davnih_ukrainskyh_ikonah_386054.html.

¹⁶ Степовик Д. Історія української ікони X-XX століть. Київ: Либідь, 2004. С. 25.

у символіці ікони. Втрату золотого сяйва майстер намагався компенсувати яскравими, чистими кольорами одягу — червоним та синім, що покликані символізувати відповідно духовне палання та мученицьку смерть Ісуса Христа, а синій — небесний простір, з якого Він з'явився. Утім, втрату символіки золота цим прийомом компенсувати очевидно не вдалося.



Анонімний бароковий образ
Христа Вседержителя



Христос Вседержитель
(Волинь, XVIII ст.)

Спроби синтезу православної та католицької традиції призводили до сумнівних результатів. Так, в іконі початку XVIII ст. верхню частину хрещатого німбу з літерою Ѡ зруйновано, аби вмістити на голові Христа пишну барокову корону, на зразок «коронованих» католицьких зображень Христа та Діви Марії.



Христос Вседержитель
(Острозький замок, поч. XVIII ст.)



Христос Вседержитель
(Кінець XVIII ст.)

Це не був поодинокий випадок. Р. Косів у своїй статті подає ще кілька прикладів подібного роду з іконами Христа Пантократора: «На деяких намісних іконах Христа Пантократора першої половини XVIII ст. у виконанні риботичьких малярів голову Спаса увінчує митроподібна корона. На <...> іконі з Перемишльщини корона увінчана хрестом, на подобі митри архієрея. Основа корони з декоративними зубцями, інколи у формі пелюсток (ікона з Тисовиці та Перемишльщини, ікони з Андрейової (музей Пряшівської архієпархії Греко-католицької церкви Словаччини), Новоселиці (скансен Вігорлятського музею в Гуменному)»¹⁷.

Більше того, у православному українському іконописі замість хрещатого німбу поширюється зображення простого круглого саява, як на цій іконі, де вся манера письма свідчить про західний вплив.

Характерно, що хрещатий німб інколи щезає й у греко-католицьких іконах Христа, навіть стилізованих під візантійський канон. Так, наприклад, відносно непорушний канонічний контур сполучається чи то з традицією народного лубка, чи то з віяннями модного «міського» сецесіону:

Водночас у XIX ст. у Лівобережній Україні, яка знаходилася під гнітом Російської імперії, в офіційному іконописі спостерігається масове повернення до візантійського канону, що визначено торжеством характерного академізму — сполучення обов'язкового візантійського зразка з реалістичним моделюванням натури. Достатньо пригадати розписи В. Васнецова у Володимирському соборі Києва, внутрішньо споріднені з традиціями розписів собору св. Ісакія в Петербурзі та храму Христа Спасителя в Москві. Ця манера сприяє підвищенню настрою певної урочистості, що сполучається з підвищенням професійної майстерності іконописця.

Тим не менш, традиція підміняти хрещатий німб саявом не зникає, більше того — складається враження, що вона навіть посилюється, проникаючи і в індивідуальні авторські інтерпретації, і в сухуватий ремісничий шаблон.



Образ Святого Серця
(Гуцульщина, кін. XIX ст.)

¹⁷ Косів Р. Образ Христа в іконостасах 1670-1760-х рр. авторства майстрів з м. Риботичі на Надсянні. Народнознавчі зошити. 2018. № 6 (144). С. 1554-1555.



Христос Вседержитель
(Ікони XIX ст.)



Христос Євхаристії
(невідомий автор XIX ст.)

Сьогодні візантійського зразка суворо дотримуються в РПЦ, а в українському іконописі панує вільний вибір, хоча місцями і замовник, і маляр тяжіють до старовинного канону, але усе ж таки частіше стилізованого, ніж суто архаїчного. Такий, наприклад, розпис у Чернівецькому соборі Успіння Богородиці (УГКЦ), виконаний за ініціативи вл. Йосафата (Мошича).



Христос Євхаристії
(Чернівці, собор Успіння Пресвятої Богородиці)

Висновки. Хрещатий німб у своїй основі є концентрованим знаком святості, що поєднує в собі два головні архетипи сакрального мистецтва — коло як символ вічності та хрест як знак спасіння. Його поява на іконі Ісуса Христа знаменує злиття божественного світла з хресним стражданням, тобто синтез Божественної повноти та жертвовної любові. Таким чином, німб постає не лише зовнішнім маркером Божественності, а й глибоким онтологічним

символом присутності “Сущого”, трансцендентного джерела буття у світі видимому.

У цілому православна традиція чітко зберігає хрещатий німб, але, починаючи з епохи бароко, останній нерідко замінюється або просто сяючим ореолом, або порушується внесенням нових неканонічних деталей (наприклад, на зразок корони), або тьмяніє, втрачаючи енергію символіку золота. У сучасному українському іконописі спостерігаються обидві тенденції, що свідчить про багатство й відкритість індивідуального артистичного пошуку.

Зміни у формі та трактуванні німбу в різні епохи — від візантійського канону до барокових або модерних варіацій — відображають еволюцію духовного досвіду й естетичного світовідчуття. Заміна хрещатого німбу сяйвом чи променями засвідчує поступову секуляризацію сакрального образу та зміщення акценту з богословської на емоційно-естетичну виразність. Натомість спроби повернення до золотого канону вказують на потребу в духовному відродженні та поверненні до джерел сакральної символіки.

Таким чином, еволюція хрещатого німбу в українській іконі символізує не лише змагання візантійської й західної культурних традицій, а й духовну динаміку самої людини — її пошук гармонії між світлом і стражданням, вірою та художньою свободою.

У контексті сьогоденного трагічного духовного самовизначення нашого краю це може знайти глибшу інтерпретацію в подальших дослідженнях. Так, перспективним видається прослідкувати вплив окремих стилів на становлення іконографії (готика, бароко, модерн тощо) або зосередитися на регіональних особливостях (школах іконопису) і їхніх шляхах взаємодії як в українському, так і в західноєвропейському контексті.

Список джерел та літератури:

1. Александрович В. Українське малярство XIII–XV ст. Львів: [б.в.], 1995–196 с.
2. Гелитович М. Українські ікони «Спас у Славі». Львів: Друкарські куншти, 2005. 96 с.
3. Косів Р. Образ Христа в іконостасах 1670–1760-х рр. авторства майстрів з м. Риботичі на Надсянні. Народознавчі зошити. 2018. № 6 (144). С. 1552–1560.
4. Лазор-Скоп Л. Нові дані про художнє життя дрогобицьких іконописців XVI–XVIII ст. Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам’яті Михайла Драгана. Дрогобич: Відродження, 1997. С. 83–85.

5. Маркович К. Иконопис Західної України XVI — поч. XVII ст. Львів: Друкарські куншти, 2017. 596 с.
6. Найстаріша ікона Ефіопії, можливо, походить з Італії. URL : <https://supportyourart.com/news/najstarisha-ikona-efiopiyyi-mozhlyvo-pohodyt-z-italiyyi/>.
7. Скоп-Друзюк Г. Иконографічні особливості ікон «Спас Нерукотворний» у творчості Йова Кондзелевича. Волинська ікона: Питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Доп. та м-ли IV наук. конф. Луцьк, 1997. С. 26–31.
8. Скоп М. Українські ікони «Спас Нерукотворний» XV–XVI ст.: художні особливості та семантика. *Народознавчі зошити*. 2020. № 3 (153). С. 622–636.
9. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. Київ: Либідь, 2004. 442 с.
10. Як зображали Вознесіння Христа на давніх українських іконах. URL : https://galinfo.com.ua/news/yak_zobrazhaly_voznesinnya_hrysta_na_davnih_ukrainskyh_ikonah_386054.html.
11. Didron A. N. Christian Iconography: Or, The History of Christian Art in the Middle Ages / Translated by E. J. Millington, H. G. Bohn. Vol. I. Part I. London : H. G. Bohn, York street, Covent Garden. 1851. 508 p.
12. Magalis E. Nimbus. Encyclopedia of religion / Ed. L. Jones. Thomson Gale, 2005. P. 6624.

References:

1. Aleksandrovych, V. (1995). *Ukrainian painting of the 13th-15th centuries*. Lviv: [b.v.] [in Ukrainian].
2. Helitovych, M. (2005). *Ukrainian icons «Christ in Glory»*. Lviv: Drukarski kunshty [in Ukrainian].
3. Kosiv, R. (2018). The image of Christ in the iconostases of 1670–1760 by masters from the town of Rybotychi in Nadsianina. *Narodoznaychi zoshyty*, 6(144) [in Ukrainian].
4. Lazor-Skop, L. (1997). New data on the artistic life of the Drohobych icon painters of the 16th-18th centuries. *Sakralne mystetstvo Boikivshchyny. Naukovi chytannia pamiati Mykhaila Drahana*. Drohobych: Vidrodzhennia [in Ukrainian].
5. Markovych, K. (2017). *Icon painting of Western Ukraine in the 16th — early 17th centuries*. Lviv: Drukarski kunshty [in Ukrainian].

6. *The oldest icon of Ethiopia may have originated from Italy* (n.d.). Retrieved from [https://supportyourart.com/news/najstarisha-ikona-efiopiymi-mozhlyvo-pohodyt-z-italiyi/] [in Ukrainian].
7. Skop-Druziuk, H. (1997). Iconographic features of «The Holy Face» icons in the work of Jov Kondzelevych. *Volynska ikona: pytannia istorii vyvchennia, doslidzhennia ta restavratsii. Dopovidi ta materialy IV naukovoï konferentsii*. Lutsk [in Ukrainian].
8. Skop, M. (2020). Ukrainian icons «The Holy Face» of the 15th-16th centuries: artistic features and semantics. *Narodoznavchi zoshyty*, 3(153) [in Ukrainian].
9. Stepovyk, D. (2004). *History of Ukrainian icon painting of the 10th-20th centuries*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
10. *How the Ascension of Christ was depicted in ancient Ukrainian icons*. (n.d.). Retrieved from [https://galinfo.com.ua/news/yak_zobrazhaly_voznesinnya_hrysta_na_davniukrainskykh_ikonah_386054.html].
11. Didron, A. N. (1851). *Christian Iconography: Or, The History of Christian Art in the Middle Ages*. Transl. by Ellen J. Millington. London: H. G. Bohn, York Street, Covent Garden [in English].
12. Magalis, E. (2005). Nimbus. L. Jones (Ed.), *Encyclopedia of Religion*. Thomson Gale, p. 6624 [in English].

Дата надходження: 09.03.2025

Symbolism of the Cross Nimbus of Jesus Christ in Ukrainian Iconography (Byzantine Canon and its Modifications)

Mariia Chikarkova

*Doctor of Philosophy, Professor of the Department of philosophy and
culturology Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University.*

ORCID: orcid.org/0000-0001-9664-8132 | chikarkova@ukr.net

The purpose of this article is to examine the specifics of the use and symbolism of the cross halo in Ukrainian iconography.

The study is based on a combination of axiological, functional, cultural, and comparative methods. The evolution of the cross halo in Ukrainian icons has not yet attracted significant scholarly attention. While Ukrainian researchers have produced

substantial studies on the nation's iconographic tradition, these works typically focus either on individual icon painters (or specific regions) or on the broader historical development of icon painting.

This article traces the origins of the so-called cross halo in depictions of Jesus Christ. The author argues that its genesis should not be attributed solely to ancient sources, as the sacred radiant circle has been present in art since the Paleolithic era. At the same time, the halo phenomenon is not exclusively linked to solar worship but has deeper roots in ancient Eastern traditions.

Christian dogmatic tradition introduced the Greek-rendered Old Testament title «He Who Is» (ὁ ὢν) into Christ's cross halo, emphasizing the inseparable unity of the Son and the Father, a feature that became canonical in Byzantine iconography. However, starting in the Renaissance period, Ukrainian iconography began to depart from this canon, replacing the cross halo with a radiant circle or rays in the spirit of Western artistic traditions. In Orthodox Ukrainian iconography, a simple circular glow gradually supplanted the traditional cross halo.

During the Modern period, the fusion of Orthodox and Byzantine traditions resulted in experimental artistic variations, including halos painted with ordinary colors rather than gold, sometimes blending into the background. In the Baroque era, the Greek letters inscribed in the halo could partially disappear, often replaced by a crown. These trends reflect modifications of the Byzantine canon under the influence of Western iconography and Ukrainian artistic preferences. Consequently, multiple types of Christ's halo emerged in icons of the Modern period, a phenomenon that continues to this day.

Key words: cross nimbus, iconography, Byzantine tradition, modification of the canon.