

## ІКОНОГРАФІЯ СЮЖЕТУ РІЗДВА ХРИСТОВОГО З ПОКЛОНІННЯМ ПАСТУХІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII – XVIII СТ.

*У статті розглядається іконографія та художньо-стилістичні особливості сюжету Різдва Христового з поклонінням пастухів в українському сакральному мистецтві бароко. Підсумовано, що для українських ікон Божого Народження другої половини XVII–XVIII ст. характерне виділення в окрему іконографічну схему події Поклоніння пастухів. Художники прагнули передати в цих композиціях світлоповітряну перспективу, відтворити відчуття реального оточення, значну увагу надавали правильній анатомічній будові людського тіла, глибокому психологізму персонажів, підкресленому взаємозв'язком внутрішнього світу людини з навколишньою природою.*

**Ключові слова:** іконографія Різдва Христового, Поклоніння пастухів, художньо-стилістичні особливості, бароко.

Різдво Ісуса Христа є однією із найвизначніших подій християнського світу, оскільки прийшов на світ Спаситель, який великою жертвою своєю відкупив людство від первородного гріха й дав надію на щасливе та вічне життя. Народження Господа Ісуса Христа займає виняткове місце у Священній історії, на сторінках канонічних Євангелій і в апокрифічних текстах. Святий Йоан Золотоуст трактував цю подію як одне з найвищих таїнств. «Бог на землі, а людина на небі, ангели служать людям, люди спілкуються з ангелами і прочими небесними силами; демони втікають, смерть побита, рай отворений, клятва знята, гріх зник, провини прогнані, істина зійшла на землю. Природа, перед котрою херувими берегли рай, сьогодні злучилася з Богом» [1, с. 288]. Різдво Христове належить до числа дванадцяти празників, які зображуються у святковому ряді іконостасу.

Іконографія «Різдва Христового» сформувалася у мистецтві Візантії. Українські середньовічні іконописці дотримувались виробленої традиції, насамперед композиційного вирішення, однак образна інтерпретація іконографії сюжету мимоволі зазнавала змін внаслідок впливу національних культурних традицій. Після завоювання Константинополя турками-османами 1453 р. вплив Царгороду поступово слабшав, натомість зростали контакти із західноєвропейською художньою культурою, естетичні ідеали якої різко відрізнялися від візантійських [2, с. 127–128]. Саме під впливом західноєвропейського мистецтва в українському іконописі XVII–XVIII ст. поширюється іконографія сюжету Різдва Христового з поклонінням пастухів. Про поклоніння пастухів Новонародженому Дитяті оповідається в Євангелії від Луки: явився ангел Господній пастухам і сповістив їм про Народження Месії. Композиційне вирішення сюжетів частково оперте на графічні альбоми Святого письма Гепарда де Йоде з Антверпена (кінець XVI ст.) та Йоганна Піскатора з Амстердама (друга половина XVII ст.) [3, с. 92].

**Мета** статті – простежити іконографію та художньо-стилістичні особливості сюжету Різдва Христового з поклонінням пастухів в українському сакральному мистецтві бароко.

Завданням українського іконопису XVII–XVIII ст. було осягнення божественного світу, який трактувався не як протилежний земному, як це було в Середньовіччі, а як наблизений до нього. Оскільки канони візантійської традиції унеможливлювали втілення важливих життєвих вражень, багатоманітності людських характерів, художники звертаються до ренесансних тенденцій, а згодом стилістичних особливостей бароко [4, с. 174]. Іконописці прагнули показати земний простір, як втілення вищої благодаті, мудрості й досконалості. Для них критерієм зображення була реальна природа і сформований ідеал краси, якими стали образи Христа і Богородиці [3, с. 339]. Як зазначають дослідники, по-новому трактуючи образ людини, художники намагаються показати не лише багатогранний у своїй високій духовності образ небожителя, а й складний і суперечливий характер земної людини [5, с. 37]. В українському живописі XVII–XVIII ст. ускладнюється композиційні рішення, збагачується колористична система, активніше застосовують кольорові відношення, а також ускладнюються техніко-технологічні прийоми [5, с. 37].

Однією з найпоказовіших у становленні нової іконографії є ікона «Поклоніння пастухів» другої половини XVII ст. (Золочівський р-н Львівської обл.) з колекції «Студіон» у м. Львів [6, с. 8], яка ймовірно призначалася для празничного ряду іконостасу. Композиція ікони асиметрична: праворуч, у глибокій задумі, нахиливши голову до Дитяти, сидить Богородиця. Жестом складених на грудях рук вона підкоряється Божій волі. Лик Марії сповнений смутком, передчуттям матері, якій відомо про майбутні страждання і смерть Сина. Погляд жінки спрямований у безкінечність і, водночас, у глибини власного серця, аби зберегти назавжди радісну подію материнства (Лк. 2, 19). Продовжуючи традиційну ренесансну іконографію, автор зображає Народження Ісуса Христа на тлі дерев'яного дашка, устеленого соломом, поруч над яслами видніються голови тварин. У центрі ікони стоїть Йосип, широко розвівши у боки руки, підкреслюючи цим жестом важливість Божого народження. Праворуч – троє пастухів, один з них тримає в руках біленьке ягнятко, «яке натякає на символічного Агнця Божого – Ісуса Христа, жертвою життя якого буде врятоване людство» [7, с. 145]. Погляд другого пастуха спрямований вгору, ймовірно на ангелів, які над хмарами тримають стрічку із написом: «Слава во вишніх Богу...». Третій пастух, знімаючи шапку з голови, віддає шану Новонародженому Дитятку. Із небес спадає сяйво Вифлеємської зірки, вказуючи на Немовля у яслах. Персонажі ікони наділені простотою, душевністю й одухотвореністю. Фігури читаються світлими силуетами на тлі темного краєвиду, масштабні вони дещо зavelики стосовно пейзажу і, таким чином, добре прочитуються зі значної відстані. Привертають на себе увагу пропорції людських фігур, з надто великими головами (особливо у Йосипа), що надає іконі звучання близького до наївного народного мистецтва.

Для ікони характерна тепла кольорова гама, збереження ще середньовічної символіки барв: багрянний одяг Богородиці – Цариці Небесної, промодельований червоними бганками, доповнений синьою тунікою, що виступає свідченням земної жінки; в одязі Йосипа застосовано взаємодоповнювальні кольори: синій і оранжевий. Ікона вирізняється з-поміж інших своєрідною авторською манерою письма і глибоким психологізмом.

Натомість ікона Різдва Христового з Поклонінням пастухів із Закарпаття, яка датується 1701 р. (приватна збірка), вирізняється площинністю і лінеарністю [8, с. 212]. На думку В. Отковича, починаючи з XVII ст. посилюється вплив книжкової гравюри на іконопис і лінеарний стиль, в якому графічний елемент виступає на перший план, стає прикметною ознакою народного малярства [9, с. 28.]. Композиція розгортається на тлі умовної стайні з солом'яним дашком і площинним пейзажем, на задньому плані якого видніються троє царів на конях, які вказують на Вифлеємську зірку. У центрі, на передньому плані, зображені ясла у вигляді плетеного кошика, в яких лежить повита Дитина. Ліворуч від Ісуса сидить Богородиця, яка вказує руками на Немовля, позаду неї постать жінки з німбом. Можна лише припускати, хто це може бути, адже зображення жінки поруч з Дівою Марією зустрічається вперше. І. Іванчо в праці «Ікона і Літургія» згадує про жінок, яких можуть зображати в іконі Різдва Христового. Апокрифічні Євангелія оповідають про Соломію, яка спочатку не повірила про чудесне Народження Спасителя від Діви, і про Єву – праматір усіх людей, яка прийшла на власні очі подивитися, як відбулося спасіння всього людства. Дослідник стверджує, що в ранній вірменській мініатюрі відома іконографія Різдва, де праматір Єва (з зазначенням імені) представлена не в образі повитухи, а зображена під яслами Новонародженого Спасителя [10, с. 128]. Отже, найвірогідніше, що ця жінка поруч з Марією – Єва. На одязі Богородиці чітко вимальовуються три зірки, що символізують її приснодівство й освячення Святим Духом. Привертає увагу постать Марії, в якій непропорційно велика голова, це, мабуть, свідомий художній засіб задля композиційного акцентування на її особі. Позаду Ісуса – Йосип, який начебто зображений осторонь, оскільки він трішки менший у масштабі від Богородиці, здається, що автор його відсуває на другий план, підкреслюючи, що не він є батьком Дитини. Праворуч зображені двоє пастухів, які прийшли віддати шану Спасителю. Один з них зняв шапку з голови, а другий тримає біленьке ягнятко, яке символізує Агнця Божого. Автор зобразив фігури пастирів значно меншими від постатей святих, віддаючи данину ще середньовічній різномасштабності. Позаду пастирів пасеться отара овець на тлі умовного пейзажу зі скупом рослинністю. Хоча іконописець доволі вміло поділив зображення на плани, в загальному трактував сюжет досить площинно. Композиція ікони симетрична й зрівноважена, їй притаманна тепла кольорова гама.

Автор ікони «Поклоніння пастирів» кінця XVII – початку XVIII ст. з Волині (приватна збірка) відмовляється від традиційного зображення стайні з дерев'яною покрівлею [8, с. 189]. Подія розгортається на тлі великого пагорба зі скупом рослинністю та темною печерою. На відміну від

попередніх творів, побудованих на м'яких півтонах, дана ікона вирішена контрастно: на чорному тлі печери виразно прочитуються постаті Марії та Йосипа, Немовляти в яслах. Привертає увагу оригінальна форма ясел у вигляді плетеного кошика, призначеного для годування тварин. Ліворуч від Ісуса на лаві, що нагадує скриню, сидить Богородиця, склавши на грудях руки, вона схилила голову до сина, проте її погляд спрямований удалечінь. Образ Марії вражає глибоким драматизмом передчуття трагічної долі Сина. Праворуч підходять до Немовляти троє пастухів, кожному з яких автор надав індивідуальної характеристики: один тримає в руках палицю, другий смиренно схилив голову, третій тримає руку на шапці, збираючись її зняти.

З одного боку, майстер звертається до традиційної для Середньовіччя різномасштабності, зобразивши постаті головних євангельських персонажів (Марії та Йосипа) значно більшими від другорядних (три пастухи), підкреслюючи священну ієрархію. Водночас використовує традиційну для ренесансного живопису симультанну композицію: позаду пастухів, на тлі архітектурного пейзажу, вдалині видніється отара овець, за котрою наглядає пастух. В іконі з'являються кольори реального пейзажу: зеленаві барви дерев та пасовиська, а також темно-коричневий колір пагорба з чорною печерою. Традиційно для ікон «Поклін пастухів» у верхній партії композиції яскраво сяє Вифлеємська зірка, на золотому тлі, з-поміж хмар виглядають троє ангелів, перед ними майорить бандероль з написом. Композиція ікони асиметрична, проте зрівноважена, світлі постаті зображені досить статично на темному тлі пейзажу. У трактуванні одягу, намагаючись передати об'єм, автор практично відмовився від застосування контуру, помітного тільки в шатах Богородиці.

Ікона Різдва Христового другої половини XVII ст. з Преображенського храму в Любліні [11, с. 159] ще одна пам'ятка, яка оповідає про подію Поклоніння пастухів Дитяті. Ікона вирізняється високою професійною майстерністю виконання й психологічною характеристикою персонажів. Зокрема, в обличчі та погляді Йосипа прочитується стурбованість і глибока задума. Тут він згідно з Євангелієм символізує повноту драми людини, яка опинилася перед тайною, не може збагнути її великої глибини, перебуває у великому сум'ятті [10, с. 124]. Підкреслюючи убогість стайні, як місця народження Царя Світу, художник вкриває її дерев'яним дашком, змайстрованим з тонких планок різної довжини і форми, з нерівними завершеннями. Привертає увагу любов автора до дрібних деталей, наприклад, гвіздки стаєнки він зобразив об'ємними і реалістичними. На задньому плані видніються архітектурні ландшафти, ймовірно, рідного міста, а також отара овець. Маляр об'ємно трактує одяг персонажів – святих і пастухів за допомогою передачі світла і тіні, а також підкреслюючи бганки темним контуром. Автор добре володіє знаннями анатомії людини, це прочитується у пропорціях і побудові фігур, зображенні кистей рук і обличч персонажів, та навіть стоп. Складки одягу святих майстерно лягають, підкреслюючи форми людського тіла.

Композиція ікони асиметрична, проте зрівноважена у нижній частині: у центрі ясла з Немовлям, обабіч постаті святих і пастухів. Ще зберігається середньовічна ієрархія барв: багрянний мафорій Богородиці і синя туніка, вохристо-оранжева сорочка і синій плащ Йосипа. Іконі притаманна пастельна художня манера, відчувається, що автор враховував закони лінійної та повітряної перспективи. Для вирішення сюжету характерна велика скрупульозність у виконанні деталей, трактуванні одягу, обличч персонажів, архітектурних форм.

Ікона Різдва Христового другої половини XVII століття (Риботицька школа?) вирізняється складною композицією, на передньому плані якої розгортається подія Поклоніння пастухів Дитяті, а на задньому – унікальний для українського іконопису сюжет Побиття немовлят [5, с. 88]. У центрі композиції на розкішному різьбленому престолі сидить Богородиця, як Цариця світу, під її ногами, дві лавочки-підніжки овальної форми. Ця деталь, за задумом іконописця, очевидно, повинна була підкреслити значущість Марії, яка призвела у світ Спасителя людства. У трактуванні сюжету важливу роль відіграють жести: Богородиця лівою рукою вказує на Ісуса в яслах, Йосип, який стоїть позаду дитяти, вказівним пальцем правої руки показує на подію, що відбувається на задньому плані – вбивство воїнами Ірода маленьких хлопчиків віком до двох років. Автор змалював, як нелюди, відбираючи безневинних дітей у матерів, пробивають їх списками. Праворуч від ясел прийшли поклонитися пастирі, знявши з голів шапки. Над дашком вимальовується пагорб з трьома круглими вершинами. Можливо, автор керувався середньовічною символікою, згідно з якою зображення трьох гір вказує на тайну Пресвятої Трійці. За християнською символікою, три гори, що постають із землі, символізують єдиного Бога у трьох особах [10, с. 114]. На задньому плані вимальовуються ще три пагорби з архітектурними мотивами реального міста, і десь вдалині їдуть троє мудреців на конях. Автор досить площинно трактує пейзаж, архітектуру, застосовуючи при цьому чорний контур, а в

моделюванні одягу святих намагається передати об'єм за допомогою світла і тіні. Судячи з великих розмірів ікони (100,2 x 67,5) та багатосюжетного наповнення композиції, це храмова ікона для однойменної церкви.

Ікону Різдва Христового з Поклонінням пастухів з празничного ряду іконостасу жовківської церкви Різдва Христового (1697–1699 рр.) виконав яскравий представник українського барокового малярства Іван Руткович, і не випадково вона вирізняється мистецькою довершеністю. У композиції ікони віднайдена гармонійна рівновага загальних мас і кольору. На передньому плані зображений Йосип, спершись лівою рукою на палицю, він зустрічає трьох пастухів. «Художник святковіше наряджає пастухів, один з них у білій овечій шапці з білим ягням на руках намальований з винятковим відчуттям природи і належить до глибоко реалістичних образів» [12, с. 241]. Пастухи в динамічному русі підходять до ясел, щоб віддати шану Спасителеві. Позаду Йосипа видніються ясла, в яких на білій пелені лежить повите Немовля. Поруч з яслами сидить Богородиця, склавши на грудях руки, ледь схилилася над Ісусом. Марія зображена в задумі, її лик наповнений смиренністю. Позаду ясел, на тлі дерев'яної стайні, вкритої соломомою, виглядають голови вола і віслюка. Іван Руткович переносить священну подію Народження Спасителя у близьке й зрозуміле оточення, змальовуючи хлів й кошари на полі, а також горбисті краєвиди рідного пейзажу. Автор з високою майстерністю моделює бганки одягу персонажів за допомогою світлотіньового моделювання, підсиленого чорним контуром. Складки одягу пластично підкреслюють анатомічну будову людського тіла. У кольоровій гамі ікони з'являються нетрадиційні для ікономалярства кольори, зокрема, фіолетовий в одязі Йосипа.

Схожа за композиційним вирішенням ікона Різдва Христового празничного ряду Богородчанського іконостасу 1698–1705 рр. Іконостас був наслідком колективної праці і, як стверджує В. Овсійчук, незважаючи на те, що Кондзелевич зовсім не торкався святкового циклу, іконостас загалом відбиває його творчу індивідуальність [12, с. 285]. У лівій частині композиції зображене повите Немовля в яслах, якого з материнською турботою огортає Богородиця, тримаючи однією рукою білу пелену. Поруч стоїть Йосип, який оперся двома руками на палицю (автор цієї поставою додатково підкреслює його поважний вік). Святі наділені красою ідеальних облич, невимушеною природністю руху, м'якою пластикою форм, що, на думку В. Овсійчука, в загальних рисах перегукується з гармонійними творіннями італійського Відродження, насамперед Рафаеля. «Такий паралелізм небезпідставний, ураховуючи обізнаність українських художників, хоча б за гравюрним матеріалом, із західноєвропейським мистецтвом» [12, с. 305]. На задньому плані автор зобразив яскраво зелені пагорби прикарпатського краєвиду, увінчаного архітектурними мотивами. Це одна з перших ікон, де пейзаж емансипується в самостійний жанр.

У пам'ятках Різдва Христового з Поклонінням пастухів середини XVIII ст. спостерігається відхід від іконографічної схеми західного типу, яка була основою для написання ікон Різдва Христового попереднього століття. Зокрема, ікона з Переяслав-Хмельницького району Київської обл. (Національний музей у Києві) вирізняється новаторською та оригінальною композицією. Подія розгортається в інтер'єрі, на тлі трьох арок, через які прочитується архітектурний пейзаж. На передньому плані стоїть навколішках Марія перед Немовлям у яслах. Автор зобразив Марію значно більшою за інші постаті. В розрізі з середньовічною традицією з непокритою головою. В іконі багато золотого тла і золотого позументу в одязі святих, що підкреслює велич визначної події – Народження Царя Світу, Сина Божого.

Проаналізовані ікони Поклоніння пастухів другої половина XVII ст. близькі за композиційним вирішенням. При написанні ікон автори наслідували іконографію західного типу: на тлі дерев'яної стайні або печери сидить Богородиця, поряд – ясла, де лежить повите Немовля, над яслами зображені голови тварин, неподалік стоїть Йосип, праворуч підходять двоє або троє пастухів, які поклоняються Дитяті. Подія відбувається на тлі пейзажу з архітектурними мотивами реального міста. Увінчують композицію фігури ангелів, вони, виглядаючи з-поміж хмар, тримають стрічку з написом: «Слава в вишніх Богу, і на землі мир в людях благовоління».

Саме виділення сюжету «Поклоніння пастухів» в окрему ікону засвідчує значний вплив іконографії західноєвропейського сакрального живопису. Поряд із запозиченням композиції українські художники звертаються також до традиційної для барокового мистецтва стилістики.

В іконах Поклоніння пастухів іконописці зображали реалістичний прикарпатський пейзаж з урахуванням плановості, а поруч золочене тло, яке іноді прикрашали тисненим орнаментом. Композиція ікон зазвичай асиметрична, проте зрівноважена за масами й тонально. Практично в усіх

іконах образи святих наділені глибоким психологізмом: лик Богородиці сповнений смутком матері, якій відомо про смерть і страждання Сина, Йосип перебуває у глибоких сумнівах, в його обличчі прочитується стурбованість і глибока задума, натомість у пастухів радісний та благоговійний вираз обличчя.

Водночас в іконах на сюжет «Поклоніння пастухів» відчутні впливи українського середньовічного іконопису. Зазвичай українські іконописці звертаються до ще середньовічної символіки барв. Як і в середньовічній іконі, групи персонажів діють, як одне ціле. Зокрема, незважаючи на відмінності в колориті шат ангелів, персоніфікації міміки облич і жестів, їхні фігури сприймаються цілним, компактным образом ангельської присутності. Схожу цілну групу втілюють також пастухи, що прийшли вклонитися Спасителеві. Хоча в окремих іконах художні стилістичні зміни зумовили більш індивідуалізоване трактування облич, одягу, поз і жестів. Таким чином вирішення сюжету вимагає трактування однотипних персонажів як композиційної єдності, своєрідного узагальненого знаку Божественної присутності або поклоніння.

В іконах відчувається відмова від традиційної площинності зображення, впровадження відчуття простору, повітряної перспективи. Проте просторове середовище наповнюється предметами за принципом ієрархічних зв'язків, зі строго визначеною системою композиційних та масштабних співвідношень. Вибір певних об'єктів визначає семантика предмета, а його символічність зумовлює умовність середовища. Зокрема, групи ангелів зазвичай виглядають з-за хмар з умовного сегмента неба, темрява печери не тільки підкреслює сліпучу білизну пелен Немовляти, цей контраст символізує Христову перемогу над смертю.

Важливим є також вибір точки зору глядача. Хоча у композиціях їх є переважно кілька, завжди чітко визначене місце глядача стосовно центральних осіб події – Богородиці та Ісуса Христа. Умовний глядач традиційно перебуває навпроти Марії, обличчям звернений до неї, а на немовля у яслах-кошику дивиться згори. Навіть в іконах, у яких послідовно проведено характерну для бароко повітряну перспективу, в зображенні ясел використано традиційну для Середньовіччя зворотну перспективу.

1. Катрій Ю. Пізнай свій обряд / Ю. Карій. – Львів : Свічачо, 2004. – 472с.
2. Овсійчук В. Українське малярство Х–XVIII століть. Проблема кольору / В. Овсійчук. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. – 480 с.
3. Свенціцька В. І. Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко / В. Свенціцька // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
4. Сидор О. Бароко в українському живописі / О. Сидор // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
5. Свенціцька В. Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова / В. Свенціцька, О. Сидор. – Львів : Каменяр, 1990. – 72 с.
6. Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». – Ч. I: Врятовані від загибелі та забуття / [автор-упоряд. о. д-р. Севастіян (Степан) Дмитрух]. – Львів : Гердан Графіка, 2005. – 28 с.
7. Сидор О. «Во Вифлеємі нині новина...» (До теми Різдва Христового в українському мистецтві) / О. Сидор // Різдво Христове 2000 : статті й матеріали. – Львів : Логос, 2001.
8. Сидор О. Давня українська ікона із приватних збірок : альбом / О. Сидор. – К. : Родовід, 2003. – 336 с.
9. Откович В. Народна течія в українському живописі XVII–XVIII ст. / В. Откович. – К. : Наукова думка, 1990. – 94 с.
10. Іванчо І. Ікона та літургія / [І. Іванчко; пер. з угорськ. о. Л. Пушкаш]. – Львів : Свічачо, 2009. – 500с.
11. Ikony w Polsce : od średniowiecza do współczesności / Michał Janocha ; [zdzj. Zbigniew Dubiel et al.]. – W-wa : Arkady, 2010. – 451, [1] s. : il. kolor.
12. Овсійчук В. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок / В. Овсійчук. – К. : Наукова думка, 1991. – 400 с.

*В статтє рассматривается иконография и художественно - стилистические особенности сюжета Рождества Христова с поклонением пастухов в украинском сакральном искусстве барокко. Подведено, что для украинских икон Божьего Рождения второй половины XVII–XVIII вв. характерно выделение в отдельную иконографическую схему происшествия Поклонение пастухов. Художники стремились передать в этих композициях световоздушную перспективу, воспроизвести ощущение реального окружения, значительное внимание оказывали правильному анатомическому строению*

человеческого тела, глубокому психологизму персонажей, подчеркнутым взаимосвязью внутреннего мира человека с окружающей природой.

**Ключевые слова:** иконография Рождества Христова, Поклонение пастухов, художественно-стилистические особенности, барокко

*The article deals with the iconography and artistic and stylistic features of the story of the Nativity with the Adoration of the Shepherds in Ukrainian sacral art during the second half of the 17th and 18th century. It concludes that representation of the Shepherds' Adoration is typical for Ukrainian icons depicting the Birth of God. The artists conveyed light and air perspective, reproduced the real environment, anatomical structure of the human body, dimensional interpretation of the characters' clothes and architecture. Iconographers strived to reproduce the inner dynamics of the human character, profound psychological insight, interaction of the human's inner world with the environment and nature.*

**Key words:** The Nativity of Christ, iconography, icon, sacral art, Adoration of the Shepherds, baroque.

УДК 7.047 (477.86) «XIX»

Марта Осадца

### АРХІТЕКТУРНІ МОТИВИ ХУДОЖНИКІВ ПРИКАРПАТТЯ ПЕРІОДУ МИСТЕЦЬКИХ СТУДІЙ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ ХХ СТОЛІТЬ

*Стаття присвячена розгляду архітектурних краєвидів періоду здобування художньої освіти у провідних академіях окресленого періоду митцями, творча доля яких пов'язана з мистецтвом Прикарпаття. Аналізується творчий доробок окресленого періоду, зокрема велику увагу приділено виявленню та визначенню специфіки трактування і тематики архітектурних мотивів.*

**Ключові слова:** мистецькі студії, архітектурний пейзаж, Прикарпаття.

Мистецька освіта як «освітня галузь, що спрямована на розвиток у людини спеціальних здібностей і смаку, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій, здатності до спілкування з художніми цінностями у процесі активної творчої діяльності та вдосконалення власної почуттєвої культури» [9, с. 34] здійснює підготовку особистості до професійної мистецької діяльності. Розвиток мистецької освіти, зокрема в контексті прикарпатського краю, неможливий без вивчення й аналізу художньо – освітніх надбань митців Прикарпаття кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Аналіз публікацій засвідчує, що порушена тематика дослідження не отримала належного синтетичного висвітлення. Окремі аспекти архітектурних пейзажів Т.Копистинського, Ю.Панькевича, О.Куриласа краківського періоду навчання досліджували Л. Купчинська, Я.Нановський, А.В'юник. Архітектурні мотиви М.Сосенка та Я.Струханчука періоду здобування освіти в Парижі фрагментарно висвітлено в статтях Л.Волошин, О.Семчишин – Гузнер, В.Луканя.

**Мета** статті – виявити та розглянути архітектурні пейзажі художників, пов'язаних з мистецтвом Прикарпаття періоду мистецьких студій, виконаних у межах навчальних циклів і поза ними, під час канікул зокрема.

Відсутність спеціальних художніх закладів на території Прикарпаття мало негативний вплив на розвиток та становлення мистецької освіти краю. На рубежі ХІХ–ХХ століть, здобуваючи художню освіту в провідних європейських художніх академіях, «молоді митці добре усвідомлювали те жалюгідне становище, в якому перебувало малярське мистецтво у них на батьківщині» [4, с. 219]. Реалізуючи набуті за період навчання новаторські мистецько-педагогічні погляди, художники, таким чином, сприяли розвитку художньої освіти прикарпатського регіону.

Школа образотворчого мистецтва у Кракові, що отримала таку назву з 1873 р., як одна з провідних мистецьких академій окресленого періоду, відіграла вагомий роль для розвитку мистецтва Прикарпаття кінця ХІХ ст., оскільки «в ній підтримувався високий рівень навчання, панували мистецькі традиції, які процвітали завдяки діяльності ряду відомих польських художників і педагогів» [8, с. 7].