

IV. САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

DOI 10.33294/2523-4234-2024-1-34-177-191

УДК 7.04:246.5

ORCID: 0000-0002-3758-9854

Мар'яна Романівна Студницька

Програма монументального синтезу в архітектурі церкви с. Вислобоки на Львівщині: регіональна ідентичність в умовах міжконфесійного пограниччя XVIII століття

Досліджується мистецький ансамбль церкви с. Вислобоки, побудованої 1762 р. стараннями діда села Казимира Правдича під опікою Львівського єпископа Льва Шептицького. Зосереджено увагу на збереженому в інтер'єрі споруди унікальному стінописі стилю бароко-рококо, ідейна програма якого укладена з акцентом на ушлявленні засновника церкви та його дружини Петроніли, що походила з давнього шляхетського роду Путковських гербу Наленч. Обґрунтовано, що іконографічні та художньо-виражальні особливості зображень зумовлені специфікою культурно-конфесійного пограниччя – взаємодією східного та західного християнського світів.

Ключові слова: Монументальний синтез, бароко-рококо, іконографія, іконологія, регіональна ідентичність

Mariana Romaniwna Studnytska

The Program of Monumental Synthesis in the Architecture of the Church of the Village of Vysloboky in the Lviv Region: Regional Identity in the Conditions of the Interfaith Borderland of the 18th century

The artistic complex of the church of the village of Vysloboky, built in 1762 by the village elder Kazymyr Pravdych under the patronage of Lviv Metropolitan Lev Sheptytskyi, is studied. Attention is focused on the interior of the building's unique Baroque-Rococo mural, whose ideological programme is focused on the celebration of the church's founder and his wife Petronilla, who came from the ancient Putkovsky family of the Nalench coat of arms. It is proved that the iconographic and artistic and expressive features of the images are determined by the specifics of the cultural and confessional borderline – the interaction of the Eastern and Western Christian worlds.

The arrangement and the ideological programme of decorating the church in Vysloboky reflected the tendency to gravitate towards European artistic models, which was typical for the nobility of Ukraine at that time. The enrichment of the iconography of the Eastern tradition with scenes typical of the Catholic Church and the direct combination of biblical and theological themes with an extended line of secular subjects; the addition of genre elements to established iconographic schemes – architectural backdrops and landscape motifs, still life elements, the introduction of the clothing cut of the time, etc. On the northern wall of the nave there is a secular in content and rare in iconography painting composition that embodies the legend associated with the construction of the church in Vysloboky.

The artistic complex of the church is dominated by the painting of the dome, whose images form a single narrative and compositional space. The iconography is based on the text of the Golden Legend by Jacob de Voragine, which was one of the most important sources of saint veneration for many centuries.

The church’s decoration was based on a complex programme drawn up by an educated theologian. It became a synthesis of the artistic and religious influences of the Christian tradition of the Eastern and Western rites and reflected the reforms of church life caused by the resolutions of the Zamoyski Provincial Council, which took place in 1720.

Keywords: monumental synthesis, Baroque-Rococo, iconography, iconology, regional identity

Упродовж століть сакральне мистецтво Галичини розвивалося під впливом різноманітних чинників, які перепліталися та взаємодоповнювалися. Визначальну роль у цьому процесі, звісно, відігравали місцеві традиції, історія й особливості національного церковного та культурного життя. Однак не менше значення мали контакти з європейськими мистецькими центрами. Від середини XVIII ст. на територію Галичини проникають впливи західноєвропейської стилістики рококо, що активно проникають не тільки в світське, а й сакральне мистецтво. Показовим у цьому контексті є мистецький ансамбль церкви Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці в с. Вислобоки біля Львова.

Метою роботи є наукове осмислення концепту релігійної та регіональної ідентичності, втіленої в монументальному синтезі архітектури церкви Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці с. Вислобоки. Для розкриття мети запропоновано розглянути такі завдання: по-перше, розкрити соціокультурний контекст доби; по-друге, проаналізувати іконографію та стилістичні особливості монументального мистецтва в інтер’єрі храму.

Попри низку публікацій, які торкаються зазначеної проблеми, вона вимагає ґрунтовних досліджень. Особливої уваги, зважаючи на радянську бібліографію, потребують уже відомі пам’ятки церковного мистецтва, про які сформувалося викривлене уявлення. Одним з перших стінопис церкви у Вислобоках проаналізував знаний український мистецтвознавець радянського часу – Павло Жолтовський, який у руслі тогочасних ідеологічних вимог зацентрував увагу на демократизмі народної течії стінопису, що з’явився “в соціальному середовищі кріпацького села” (Жолтовський, 1988, с. 91) та близькості художніх засад малярства до традиційного карпатського живопису на склі (Жолтовський, 1988, с. 98). Практично усі наступні публікації повторювали висновки авторитетного радянського дослідника мистецтва

(Пилипович, 2013; *По дереву*, 2019). Проте такому твердженню суперечать історичні реалії, а також іконографічні та художньо-виражальні особливості зображень зумовлені специфікою культурно-конфесійного пограниччя – взаємодії східного та західного християнського світів. Значний фактичний матеріал міститься у дослідженні О. Сидора, в якій автор детально проаналізував розгорнуту малярську програму церкви (Сидор, 2011).

Джерельною базою стали твори церковної літератури: тексти Святого Письма, патристика, гімнографія. У контексті посвяти церкви, важливим джерелом виявилася праця домініканського богослова XIII ст. Якова Ворогінського “Золота легенда”, яка була однією з найпопулярніших книг середньовіччя та наступних століть (Voragine, 2004).

Наукова новизна полягає в тому, що вперше аналітично осмислено мистецький ансамбль церкви у Вислобоках на основі широкого історико-культурного матеріалу, у взаємодії з найсуттєвішими художніми проблемами доби.

З розлогого віршованого панегіричного тексту, написаного польською мовою та вміщеного на мармуровій таблиці над південними дверима, дізнаємося, що коли у Вислобоках став дідичем Казимир Правдич, то його зусиллями, а також за допомогою Льва Шептицького була побудована церква (Жолтовський, 1988, с. 93). На час будівництва храму Вислобоки були хутором на 12 дворів. Попри невеликий розмір і малу кількість мешканців, село отримало власного пароха – ієрея Георгія, який підписувався як вікарій церкви Вислобіцької та служив тут до 1765 р. (Пилипович, 2013, с. 46).

Побудовою храму зацікавився єпископ Львівський, Галицький і Кам’янецький Лев Шептицький, що очолював єпархію упродовж 1749–1779 рр. Багато уваги він приділяв упровадженню нових європейських художніх форм, що засвідчують його фундації: Святоюрський ансамбль у Львові, церква в Городенці, церква монастиря Василян у Бучачі тощо. Дідич села К. Правдич побудував церкву як дарунок своїй дружині Петронілі, що походила з шляхетського роду Путковських гербу Наленч. Цей герб – один з найстаріших у Польщі та належав родинам з високим статусом (Gajl, 2007).

Відтак в облаштуванні та ідейній програмі декорування церкви у Вислобоках віддзеркалилися тенденції тяжіння до європейських художніх зразків, що були властивими для шляхетського середовища тогочасної України. Такі риси зумовив зокрема Замойський собор Української греко-католицької церкви 1720 р., який поглибив обрядові розходження між православними і греко-католиками й зблизив останніх з католиками. Відбувалося запровадження окремих римо-католицьких свят. Показовим було збагачення іконографії малярства східної традиції сюжетами, характерними для католицької церкви та безпосереднє поєднання біблійно-богословської тематики з розгорнутою лінією світського сюжету; доповнення усталених іконографічних схем жанровими елементами – архітектурними кулісами та пейзажними мотивами, елементами натюрморту, впровадження тогочасного крою одягу тощо. Типовою для стилістичної характеристики ансамблю є орнаментика, в якій поєднано характерні для бароко-рококо рокайлі, трельяж, криволінійні картуші тощо (*іл. 1*).



Лл. 1. Архітектурні куліси у віттарній частині храму. Фото Олекси Піджарого

Невелика за розміром дерев'яна, тризрубна, одноверха церква складається з квадратних у плані нави та бабинця, що мають однакову ширину, і меншого шестигранного зрубу віттарної частини. Центральний об'єм вкритий шоломовою банею на восьмерику барабана, покрівлю бабинця увінчує невеличка маківка. 1900 року розширили бабинець, на що вказує дата вміщена на одвірку над західними дверима. До перебудови головним був вхід через південні двері. До північної грані апсиди прилягає невелике прямокутне приміщення ризниці (Вислобоки, 1985, с. 143).

Усередині об'єми церкви мають висотне розкриття простору. У невеликій наві (5,3×5,2 м) колись було ще тісніше, оскільки до розширення бабинця на її західній стіні містилися вузькі хори. У стіні між навою та святилищем вирізано фігурну арку, в якій стоїть одноярусний іконостас з намісним рядом ікон. Його програму продовжують на східній стіні поліхромні зображення апостольського й пророчого чину, а вище на східній грані підбанника – “Розп'яття з пристоячими”, добудовуючи таким чином композицію високого іконостаса. Оскільки тріумфальна арка є дуже вузькою, іконографію іконостасу по ширині розвивали бічні віттарі з іконами “Святого Миколая” та “Воскресіння”. Характер ансамблю стінопису церкви дозволяє зробити висновок, що оздоблення стін нави, слід сприймати в комплексі з іконостасом і бічними віттарями (перенесені в бабинець), а малярство на стінах віттарної частини утворює ціле з композиціями запрестольного віттаря та бічних дверей.

Можна припустити, що тиснява приміщення була одним із чинників, який продиктував використання малярського втілення уявних архітектурно-ордерних побудов,

які, не тільки не загромождали простір інтер'єру, а навпаки завдяки перспективній ілюзії візуально розширювали його. Малярські та різьблені орнаментальні мотиви рококо – рокайльні картуші й ажурний трельяж – підхоплювали враження загальної легкості ансамблю (Сидор, 2011, с. 480).

Водночас, прагнення до всеохопного синтезу, взаємного злиття архітектурних елементів та образотворчого мистецтва, коли в загальному художньому цілому практично зникали чіткі межі між архітектурою, скульптурою, живописом – це одна з загальних ознак барокового мистецтва. Реальна архітектура церкви у Вислобоках повністю розчинилася в уявній, оскільки стінопис підмінив реальні стіни та склепіння інтер'єру ілюзорним зображенням архітектурних фантазій та повітряних просторів. Малярська ілюзорна ордерна побудова буквально виштовхує у простір глядача архітектурно-скульптурну конструкцію дерев'яних вівтарів. Цей перехід від уявного до реального був ще більш переконливим до яскравого розфарбування вівтарної архітектоніки. У центрі вівтарів розташовані просторово вирішені малярські композиції. Всі ці складові утворюють єдиний ідейно-художній ансамбль, настільки цільний, що елементи обладнання відірвані від свого реального середовища, втрачають значну частку виразності та змістовності. Саме ця особливість дозволила реконструювати, що бічні вівтарі “Святого Миколая” та “Воскресіння”, які тепер стоять у бабинці, колись розташовувалися під бічними стінами нави впритул до іконостасу та продовжували іконографічну програму намісного ряду.

Малярство чаші купола створене під впливом естетики бароко з акцентованою духовною піднесеністю, динамічною побудовою композицій, патетикою рухів і жестів, театральною афектацією емоційного стану численних персонажів. Оперування цими засобами посилювало значення нематеріального, духовного світу, утверджувало вірного у прагненні наблизитися до пізнання Божественних сфер. Тому то й митці прагнули створити відчуття перетворення купольного склепіння церкви у безмежжя небес, де серед хмар можна побачити Ісуса Христа та Пречисту Богородицю, в оточенні сонмів ангельських сил та обраних святих.

Як уже згадувалося, декорування храму базувалося на складній програмі, укладеній освіченим теологом. Зрозуміти її допоможуть два зображення у круглих медальйонах, які увінчують ілюзорні зображення вівтарів, розташованих упритул до іконостасу (сьогодні тут повісили дві ікони). В одному є зображення Страсної Богородиці з мечем у грудях, іконографія якого базується на тексті Євангелія від Луки “і меч душу прошиє самій же тобі, щоб відкрились думки сердець багатьох!” (Лк 2, 35). На протилежній стіні – парний за змістом образ покровительки дружини замовника храму – святої Петронії (Петроніли), яку одні перекази описували як мученицю, а інші – як діву. Ці якості святої були об'єднані у тексті “Золотої легенди” (Voragine, 2004, с. 444–445). Такі паралелі дозволяють пояснити посвяту храму Непорочному зачаттю Діви Марії (лат. *Immaculata Conceptio Beatae Virginis Mariae*). XVII–XVIII ст. культ Непорочного зачаття – віри в те, що Діва Марія не зазнала скверни первородного гріха, як Єва – був поширений в Україні переважно серед католиків. Східна церква, не визнаючи цього догмату, не заперечувала непорочності Богородиці (Крокош, 2012).

З цього логічно випливає поєднання в просторі церкви православних і римокатолицьких іконографічних схем, унаочнене кириличними та латинськими підписами під окремими сюжетними композиціями. Проте не завжди такий симбіоз виявлявся вдалим. Як приклад можна навести “кумедне” трактування Новозавітної Трійці (Всевидяче око, на як накладене зображення Голуба – Духа Святого, та профілів Бога Отця й Ісуса Христа обабіч).

Іконографія стінопису доволі багата, сюжетні композиції за килимовим принципом щільно вкривають поверхню стін. На південній стіні біля дверей розташована урочиста сцена “Стрітіння Господнє”, вище – “Благовіщення”, а в третьому ярусі в картушах примхливої форми – “Різдво Богородиці” та “Обмивання ніг”. Привертає увагу унікальна іконографія “Благовіщення”, де в Божественному промені до лона Марії спускається Дитятко, як буквальна візуальна предикація Прологу: “Днесь Син і Слово Боже, Господь і Бог наш, неказанно вміщується в лоно Діви, бажаючи своїм вочоловіченням обожити людину... Днесь невидимий стає видимий. Днесь недотикальний починається у дівичому лоні і стає дотикальний. Днесь Боже Слово приймає тіло. Син Божий стає Сином Діви” (Катрій, 2004, с. 376) (*ил.* 2).

У нижньому ярусі північної стіни містяться дві сцени з сюжету Різдва Христового: “Поклоніння волхвів” і “Поклоніння пастухів”. Вище – “Легенда про заснування церкви у Вислобоках”, а поряд – сцена “Хрещення Ісуса Христа”. У третьому ярусі в рокайлевих картушах намальовані три сцени: “Бесіда Ісуса Христа з самарянкою”, “Вхід Господній у Єрусалим” та “Зцілення сліпонародженого”. Стінопис західної стіни зберігся фрагментарно, оскільки арка між бабинцем і навою була розширена. На хорах відтворено традиційну композицію з Давидом-псалмопівцем, що грає на арфі, та ангелами, які акомпанують цареві на трубах.

Неоднозначною за змістом і рідкісна за іконографією на північній стіні наві є малярська композиція, яку дослідник О. Сидор атрибутував, як Господню опіку над ревним трудівником (Сидор, 2011, с. 480). Можна припустити, що тут втілена легенда, пов’язана з будівництвом церкви у Вислобоках. Сюжет чітко поділений на три епізоди. Розпочинається дійство з дива явлення Богородиці з дитятком на тлі двоповерхової будівлі та чоловіком, який благоговійно впав навколішки. Центральна подія відтворює ревного християнина з хрестом у руках, що крокує зеленим лугом з щойно скошеними снопами пшениці. Останній епізод прочитати важко, оскільки він зберігся зі значними втратами. Вдається реконструювати зображення будівель, коліс, коня або віслюка, фрагменти людських ніг. Уся композиція побудована на зразок театральної сцени: вона обрамлена рокайлевою завісою та гарно укладеними в’язками сільсько-господарського реманенту, увінчана Всевидячим Оком на тлі важких хмар, з яких визирають ангелята-путті. Нашу увагу привернув фрагмент першого епізоду, де на споруді в прямокутній рамі чітко виділяється зображення герба Наленч. Таким чином, композицію можна трактувати як те, що за Господнім велінням Казимир Правдич та його дружина Перонілла покинули успішний маєток і прибули у Вислобоки для зведення тут на пагорбі церкви Непорочного зачаття Пресвятої Богородиці. Водночас, можна припустити, що ця фреска створена на честь того, що Казимир Правдич отримав шляхетство. На користь цього припущення свідчить, зокрема, розташована поруч



Іл. 2. “Благовіщення” на південній стіні нави. Фото Олекси Піджарого

сцена “Хрещення Ісуса Христа” – нобілітація, як богопомазання та засвідчення сану. (Така практика була поширеною у шляхетському середовищі Галичини. На підтвердження можна навести скульптурну групу “Хрещення Ісуса Христа”, яку встановили на куті кам’яниці Шольц-Вольфовичів (площа Ринок 23 у Львові) на честь нобілітації львівського бургомістра Вольфганга Шольца (іл. 3).

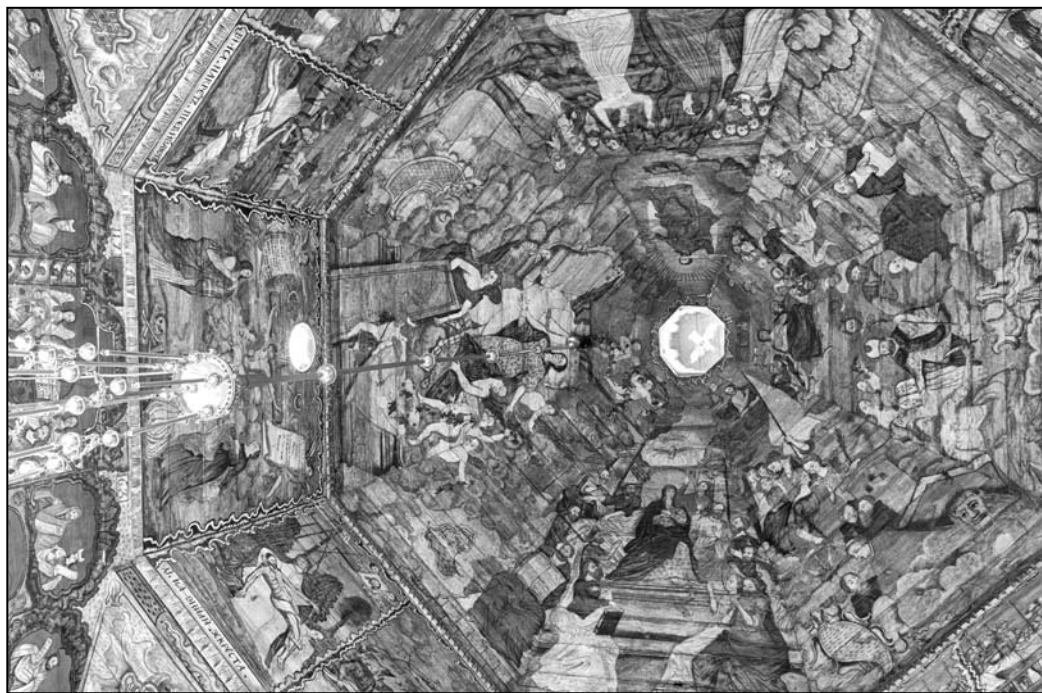
Грані восьмирика підбанника відведені сценам страсного циклу (іл. 4). Композиційною домінантою є уже згадане “Розп’яття з пристоячими”, яке завершує композицію



Іл. 3. “Легенда про заснування церкви у Вислобоках” на північній стіні нави.
Фото Олекси Піджарого



Іл. 4. Сцени страсного циклу на гранях підбанника. Фото Олекси Піджарого



Іл. 5. Малярство у чаші купола. Фото Олекси Піджарого

іконостаса та розташовується навпроти входу до церкви. На кожній з решти семи граней відтворено по дві події Страждань Ісуса Христа: “Молитва на Оливній горі” та “Схоплення Ісуса та поцілунок Юди”; “Христос перед першосвящеником Анною” та “Христа в ріку скинули”; “Христос перед Каяфою” і “Бичування Христа”; “Коронування терновим вінком” та “Христос перед Пилатом”; “Ісуса з хрестом провадять” та “Ісус під хрестом падає”; “Ісуса Христа оголюють” і “Ісуса до хреста прибивають”; “Розп’яття з пристоячими”; “Зняття з хреста” та “Покладення до гробу”.

У вівтарній частині обабіч від запрестольного вівтаря містяться зображення “Каяття Марії Магдалини” і “Розкаяння апостола Петра”. На північній стіні апсиди розташована композиція “Товій з ангелом”, на південній – “Жертвопринесення Авраама”. Вище на схилах склепіння об’єднано композиції “Собор архангела Михаїла” та “Святительський чин” з особливим акцентом на постатях отців церкви Василія Великого, Йоана Золотоустого та Григорія Богослова. Увінчує програму декорування апсиди зображення Новозавітної Трійці. На західній стіні вівтаря над вирізом тріумфальної арки – композиція “Навчання Пречистої Диви Марії”, де відтворено святих Йоакима й Анну з маленькою Марією, що тримає книгу. Обабіч цього зображення – два круглі клейма з посталями архідияконів Лаврентія та Флоріана.

У мистецькому ансамблі церкви домінантним стало саме малярство купола, площина якого вже від входу розкривається перед кожним, хто переступає поріг церкви (іл. 5). Зображення плафону утворюють єдиний сюжетно-композиційний простір, іконографія якого ґрунтується на тексті “Золотої легенди” Якова де Ворігіна, що була, як уже згадувалося, одним з найважливіших джерел шанування святих впродовж

багатьох століть (Voragine, 2004). Малярство чаші купола формують чотири композиції. На центральній осі іконостасу розташована сцена “Вознесіння Богородиці” у римо-католицькому варіанті Ассунта. Обабіч містяться сцени “Зішестя Святого Духа на апостолів” і “Вознесіння Господне”, іконографія яких була віддавна усталена у східнохристиянському мистецтві та не викликає різночитань. Натомість сюжет “Богородиця Непорочного Зачаття”, що є рідкісним для східної церкви, потребує більш детального розгляду. Іконографія базується на тексті Одкровень Йоана, де “жона, оповита сонцем; під ногами її місяць і на голові її вінець з дванадцяти зірок” та дракон під ногами (Об. 1, 12). Малярі зобразили юну дівчину (відображення душі Диви Марії), вдягнену в білу туніку та блакитну мантию, яка разом з херувимами піднімається понад хмарами, під її ногами – місяць і змії. “Вознесіння Господне” утворює з “Богородицею Непорочного Зачаття” єдину смислову композицію, що в руслі тлумачень “Золотої легенди” втілює ідею заступництва Богородиці, її посередництво між Богом і людьми (Voragine, 2004, с. 422).

Встановлення одного з чотирьох Маріологієських догматів про Непорочне Зачаття мало давню історію та широкий діапазон поглядів у різних християнських системах вірувань. Прихильники догмату зверталися до широкого обсягу посилань. Однак, у контексті дослідження, звернено увагу на коло тих авторів, зображення яких можна упізнати в малярській композиції купола. Слід сказати, що окремих персонажів, за відсутності атрибутів, не вдалося однозначно ідентифікувати.

Автор “Золотої легенди” розвинув апокрифічну традицію *trinitium Annae* (“Трьох шлюбів Анни”), згідно з якою, овдовівши після смерті Йоакима, свята Анна одружувалася ще двічі, а її наступними чоловіками були Клеопа та Саломей. В цих шлюбах у неї народилися ще дві доньки, яких також як і першу (Богородицю), назвали Маріями (Марія Клеопова, Марія Саломея). Сестри Богородиці були матерями апостолів, яких називали братами Ісуса Христа (Яків Великий, Йоан Богослов, Яків Менший, Симон, Юда Тадей, Йосип Варнава). У куполі зображення Богородиці та двох жіночих фігур поряд утворюють іконографічну композицію “Три Марії”, що складається з трьох доньок святої Анни. Об’єднання в одній групі жіночих персонажів та братів Ісусових відповідає розширеному варіанту іконографії “Родина Анни” (Voragine, 2004, с. 151). Чільне місце серед апостолів відведене Петру, якого автор “Золотої Легенди” називав батьком святої Петронілі (Voragine, 2004, с. 444).

Дещо нижче зображені Адам і Єва, а поряд першопредками намальовані ті Отці Церкви – Юстиніан Мученик, Іриней, Кирило Єрусалимський, – що розвинули ідею Марії, як Нової Єви, непідвладної первородному гріху (*Immaculate Conception*, 1913). Поряд за царською короною можна впізнати царя Соломона, “Обгороджений сад” з його Пісні понад Піснями, зокрема, слова, що “Замкнений садок то сестриця моя, наречена моя замкнений садок, джерело запечатане...” (Пісн. 4,12), вважають прототипом непорочності Богородиці. Поетичні рядки стали містким символом у релігійних текстах, оскільки Отці Церкви запропонували тлумачити його алегорико-містично (Максимчук, 2013, с. 27).

Зокрема, Йоан Дамаскин, що в розписі купола зображений у синьому головному уборі, у слові на Різдво Богородиці писав про надприродний вплив Бога на

Марію, який був настільки всеохопним, що поширився на її батьків. Він звертався до теми непорушеного дівства Марії, послуговуючись образами замкненого саду та запечатаного джерела (Gonzales, 2015, с. 206). Поряд – євангеліст Лука зі своїм символом Биком, автор епітету Богородиці “сповнена благодаті”, на авторитет якого посилалися, обстоюючи концепцію Непорочного зачаття Діви Марії (Лк 1, 28). Поруч можна впізнати пророків Самуїла, Мойсея та Ісака – персонажів Старого Завіту, які з’явилися на світ під знаком Божественного зачаття та вважаються предвісниками незайманості Діви Марії.

Поміж хмар на тлі сйва Вифлеємської зірки виділяються волхви, про яких у “Золотій легенді” сказано, що їм з’явилася зоря, яка привела їх до новонародженого Дитятка (Voragine, 2004, с. 71). Нижче – посох Якова, винахід якого приписували патріарху Якову та використовували для астрономічних досліджень. Під ним – у молитовній позі Яків Праведний, який, згідно з текстом “Золотої легенди”, так довго перебував навколішки, що його коліна нагадували копита верблюда (Voragine, 2004, с. 387). (Слід сказати, що у трактуванні Старо- та Новозавітних Яковів неодноразово відбувалася плутанина, й автори стінопису помилково пов’язали яковштаб (посох Якова) з Яковом Праведним – братом Ісуса Христа).

У композиції важливе місце відведене зображенням Чотирьох Учителів (Докторів) Католицької церкви. Зокрема, Амвросій, що відтворений зі спини з бичом у руках, твердив, що Вона (Діва Марія) незаймана через благодать, чиста без плями гріха (Ambrosii, 1913). Поруч – святий Августин, який у 36 розділі праці “Про природу та благодать”, полемізуючи з еретиком ченцем Пелагієм, проголошував, що всі праведні, окрім святої Діви Марії, зазнали гріха (Augustine, 2000). У нижніх кутах, замикаючи композицію, є зображення теолога Єроніма Стридонського та папи Григорія Двоєслова. Григорія Великого можна впізнати за символами – голубом і папським хрестом. Напівоголена постать святого Єроніма у пустелі з атрибутом – прирученим левом. Він пишався своєю цнотою, схиляв жінок до обітничі стати посвяченими дівами (Христовими нареченими) та безжально критикував світське духовенство (St. Jerome, 1913).

У zenіті одного з купольних сегментів серед хмар підноситься постать Йоана Предтечі. У богословських текстах була сформована своєрідна ієрархія зачаття Ісуса Христа, Марії та Йоана Хрестителя. Зокрема, зазначалося, що зачаття Богородиці є значно шляхетнішим від зачаття святого Йоана, але незмірно нижчим від зачаття Божого Сина (Immaculate Conception, 1913).

Коли Марія почула від ангела про зачаття своєї двоюрідної сестри Єлизавети, вона пішла, щоб привітати її. І сталося так, що коли Єлизавета почула привітання Марії, немовля “затріпотіло від радості в її лоні”. У той момент здійснилося пророче слово ангела про те, що дитина сповниться Святим Духом в утробі матері та звільниться від первородного гріха (St. John, 1913).

Культ мучениць-дів втілюють жіночі постаті із переможним знаменом у руках, серед яких за атрибутами можна впізнати Урсулу зі стрілою у грудях, Варвару з чашею в руках, Катерину, що спирається на колесо. Поряд розташований найпопулярніший сюжет з історії Йоакима й Анни в образотворчому мистецтві – “Зустріч біля Золотих воріт”.

Нижче у час святої бесіди зображені Андрій Критський та Йоан Дунс Скот, яких уважають засновниками свята Непорочного Зачаття відповідно у Східній та Західній церквах. Найдавнішим є канон свята, який уклав у другій половині VII ст. теолог Єрусалимський єпископ Андрій Критський. Його канон утрени – це урочистий гімн у честь зачаття Божої Матері. Вона – “нескверна скинія”, “чиста голубка”, “зоря божественної благодаті”, “вогненна купина”, “голубка непорочна”, “жива світлиця Господа Бога”, “храм святий” (Катрій, 2004, с. 286). На Заході свято Непорочного Зачаття пройшло довгий шлях полеміки й еволюційного розвитку. Щойно наприкінці XIII ст. шотландський філософ і теолог Дунс Скот, розвіявши усі заперечення, міцно заклав основи істинної доктрини (Катрій, 2004, с. 288).

Отже, систематизовано й аналітично осмислено значний за обсягом іконографічний матеріал, який дозволив на прикладі однієї пам’ятки – церкви Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці с. Вислобоки, як у фокусі розкрити особливості регіональної ідентичності сакрального мистецтва Галичини XVIII ст. Церква стала синтезом мистецьких і релігійних впливів християнської традиції Східного та Західного обрядів і віддзеркалювала реформи церковного життя, зумовлені, зокрема, постановами Замойського провінційного собору, який відбувся 1720 р. Виявлено, що декорування храму базувалося на складній програмі, укладеній освіченим теологом. Простежено вплив замовників на тематику та іконографію стінопису, що прослідковується у концепті Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці та доповненні релігійних сюжетів світською сценою – панегіриком засновників храму.

1. Вислобоки. (1985). *Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: Иллюстрированный справочник-каталог.* (Т. 3). Київ, 148.
2. Жолтовський, П. (1988). *Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст.* Київ: Наукова думка.
3. Катрій, Ю. (2004). *Пізнай свій обряд.* Львів: Свічадо.
4. Крокош, М. (2012). Догматичні різниці між Православ’ям і Католицизмом. Стаття п’ята: Марійські догмати – Непорочне Зачаття і Пречиста, Внебовзяття Богородиці. *Релігія в Україні. Міркуй разом з нами.* <https://www.religion.in.ua/>
5. Максимчук, О. (2013). Дві маріологічні інтерпретації образу замкненого саду в українській бароковій літературі. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу “Києво-Могилянська академія”.* Сер.: Філологія. Літературознавство. (Т. 222), 210, 26–30.
6. Пилипович, О. (упоряд.). (2013). *Вислобоки: документальне видання.* Львів: ЛНУ.
7. По дереву, як по склі. Унікальні розписи церкви у Вислобоках. (2019, 5 травня). *Релігійно-інформаційна служба України.* https://risu.ua/po-derevu-yak-po-skli-unikalni-rozpisii-cerkvi-u-vislobokah_n98226
8. Сидор, О. (2011). Монументальний живопис. В Скрипник Г. (голов. ред.). *Історія українського мистецтва:* у 5 т. (Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття). Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 433–505.
9. Ambrosii Sancti Opera. (1913). *Pars Quinta: Expositio Psalmi CXVIII.* Recensvit M. Petschenig. *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum.* (Vol. LIX). Wien. <https://archive.org/details/CSEL62/mode/2up>

10. Augustine Saint. (2000). *Of Nature and Grace*. Translated by Peter Holmes. Logos Virtual Library. <https://www.logoslibrary.org/augustine/nature/05.html>
11. Gajl, T. (2007). *Herbarz polski od średniowiecza do XX wieku: ponad 4500 herbów szlacheckich 37 tysięcy nazwisk 55 tysięcy rodów*. http://gajl.wielcy.pl/herby_nazwisko_herby.php
12. Gonzales, J. M. S. (2015). Byzantine iconography of The Nativity of the Virgin Mary in the light of a homily of St. John Damascene. *Mirabilia Journal: Mirabilia Ars. Capire of the Universidad Complutense de Madrid, 02*, 200–226. https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/ars/pdfs/02-09_0.pdf
13. Immaculate Conception. (1913). *Catholic Encyclopedia*. <https://www.newadvent.org/cathen/07674d.htm>
14. St. Jerome (1913). *Catholic Encyclopedia*. <https://www.newadvent.org/cathen/08341a.htm>
15. St. John the Baptist. (1913). <https://www.newadvent.org/cathen/08486b.htm>
16. Voragine, J. De. (2004). *Die Legenda Aurea*. (Nachw. V. Walter Berschin). Gütersloher Verlagshaus.

References

1. Visloboki. (1985). *Pamyatniki gradostroitelstva i arkhitekturi Ukrainskoi SSR: Ilyustrirovannii spravochnik-katalog*. (T. 3). Kyiv, 148 (in Ukrainian).
2. Zholtovskiy, P. (1988). *Monumentalni zhyvopys na Ukraini XVII – XVIII st.* Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
3. Katrii, Yu. (2004). *Piznai svii obriad*. Lviv: Svichado (in Ukrainian).
4. Krokosh, M. (2012). Dohmatychni riznytsi mizh Pravoslaviam i Katolytsyzmom. Stattia piata: Mariiski dohmaty – Neporochne Zachattia i Prechysta, Vnebovziattia Bohorodytsi. *Relihiia v Ukraini. Mirkui razom z namy*. <https://www.religion.in.ua/> (in Ukrainian).
5. Maksymchuk, O. (2013). Dvi mariolohichni interpretatsii obrazu zamknenoho sadu v ukrainskii barokovii literaturi. *Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnogo universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu “Kyievo-Mohylianska akademiia”*. Ser.: Filolohiia. *Literaturoznavstvo*. (T. 222), 210, 26–30 (in Ukrainian).
6. Pylypovych, O. (Comp.). (2013). *Vysloboky: dokumentalne vydannia*. Lviv: LNU (in Ukrainian).
7. Po derevu, yak po skli. Unikalni rozpysy tserkvy u Vyslobokakh. (2019, 5 travnia). *Relihiino-informatsiina sluzhba Ukrainy*. https://risu.ua/po-derevu-yak-po-skli-unikalni-rozpisi-cerkvi-u-vislobokah_n98226 (in Ukrainian).
8. Sydor, O. (2011). Monumentalni zhyvopys. V Skrypnyk H. (holov. red.). *Istoriia ukrainskoho mystetstva: u 5 t.* (T. 3: *Mystetstvo druhoi polovyny XVI – XVIII stolittia*). Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho, 433–505 (in Ukrainian).
9. Ambrosii Sancti Opera. (1913). *Pars Quinta: Expositio Psalmi CXVIII*. Recensvit M. Petschenig. *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*. (Vol. LIX). Wien (in Latin). <https://archive.org/details/CSEL62/mode/2up>
10. Augustine Saint. (2000). *Of Nature and Grace*. Translated by Peter Holmes. Logos Virtual Library (in English). <https://www.logoslibrary.org/augustine/nature/05.html>
11. Gajl, T. (2007). *Herbarz polski od średniowiecza do XX wieku: ponad 4500 herbów szlacheckich 37 tysięcy nazwisk 55 tysięcy rodów* (in Polish). http://gajl.wielcy.pl/herby_nazwisko_herby.php

IV. САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

12. Gonzales, J. M. S. (2015). Byzantine iconography of The Nativity of the Virgin Mary in the light of a homily of St. John Damascene. *Mirabilia Journal: Mirabilia Ars. Capire of the Universidad Complutense de Madrid*, 02, 200–226 (in English). https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/ars/pdfs/02-09_0.pdf

13. Immaculate Conception (1913). *Catholic Encyclopedia* (in English). <https://www.newadvent.org/cathen/07674d.htm>

14. St. Jerome. (1913). *Catholic Encyclopedia* (in English). <https://www.newadvent.org/cathen/08341a.htm>

15. St. John the Baptist (1913) (in English). <https://www.newadvent.org/cathen/08486b.htm>

16. Voragine, J. De. (2004). *Die Legenda Aurea*. (Nachw. V. Walter Berschin). Gütersloher Verlagshaus (in Deutsch).