

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Лабзін Вячеслав Володимирович

Прим. № _____
УДК 75.046.3(477)''19''Спаська

ДИСЕРТАЦІЯ

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИКИ Л.І. СПАСЬКОЇ У ЦЕРКОВНОМУ
МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



В.В. Лабзін

Науковий керівник:
Селівачов Михайло Романович,
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2023

Анотація

Лабзін Вячеслав Володимирович. Особливості стилістики Л.І. Спаської у церковному монументальному живописі України. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, Київ, 2021.

Дисертація присвячена дослідженню церковного монументального живопису Лідії Спаської, створеному у другій половині ХХ століття у храмах Києва, Луцька та Волині. Мета роботи – виявити нові та систематизувати наявні відомості стосовно монументальних розписів Л.І. Спаської другої половини ХХ століття в церквах України, їх художніх та стилістичних особливостей; характеризувати живописну манеру цього періоду її творчості. На основі зібраного матеріалу відтворено життєпис Л. Спаської; укладено хронологію монументальних робіт мисткині в Києво-Подільській Покровській і Феодосія Чернігівського в Луцьку церквах; систематизовано документальні та нарративні матеріали, пов'язані зі створенням цих стінописів; проведено іконографічний та іконологічний аналіз деяких композицій цих храмів. Використовуючи комплексну методологічну базу, вдалося виявити стилістичні особливості авторської манери Л. Спаської на тлі мистецьких тенденцій, пошуків та впливів у живописі та зокрема в релігійному монументальному малярстві на протязі ХХ століття.

Дисертація є першим комплексним дослідженням творчості Л. Спаської в контексті релігійного живопису другої половини ХХ століття. Аналіз наукової розробки обраної теми підтвердив відсутність ґрунтовних праць та наявність значних розбіжностей в попередніх дослідженнях, які спираються на нарративні джерела, такі як спогади учасників подій – служителів храмів і парафіян;

розвідки проведені мистецтвознавцями та художниками-реставраторами при поверховому візуальному дослідженні в несприятливих умовах в стані значного ушкодження, або в діючих храмах.

Дослідження монументального живопису Л. Спаської здійснено в таких храмах: Києво-Подільській Покровській та луцький Феодосія Чернігівського. Додатково розглядаються роботи виконані в церквах Іова Почаївського в Бодячеві, Покровській в Озері, Свято-Троїцькому кафедральному соборі в Луцьку та деякі ікони з іконостасу Києво-Подільської Покровської церкви.

Дослідження стінописів доповнено образотворчими матеріалами які складаються з живопису та графіки, з фондів Волинського краєзнавчого музею в Луцьку, колекції Державного історико-культурного заповідника м. Острога, музею Острозької Академії, Рівенського краєзнавчого музею, приватних колекцій. Архівні джерела представлено документами з науково-технічного архіву підприємства УкрНДІПроектреставрація, Центрального державного архіву м. Києва, приватного архіву родини Глаголевих.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше проаналізовано й узагальнено наявні матеріали стосовно церковного монументального живопису Л. Спаської другої половини ХХ ст.; до наукового обігу введено раніше невідомі матеріали та документи, стосовно робіт Л. Спаської в Києво-Подільській Покровській церкві; досліджено стилістичні особливості манери художниці; здійснено ґрунтовне історичне, іконографічне, іконологічне, мистецтвознавче та стилістичне дослідження стінописів в означених храмах.

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів з висновками до кожного, загальних висновків, списку використаних джерел. Окремий том становлять додатки: анотований список ілюстрацій та ілюстрацій; спогади; фрагменти щоденника; акти; відомості про публікації та відомості про апробацію основних положень дослідження.

Перший розділ присвячено історіографії, джерельній базі та методології дослідження. Історіографічний аналіз теми доводить, що всебічне дослідження церковного живопису другої половини ХХ ст. почалося тільки в 1990-і. Творчий доробок Л. Спаської було висвітлено в невеликій кількості наукових і літературних статей декількох авторів, більшість яких присвячена світській творчості художниці. Вивчення історіографії та джерельної бази показало доцільність та необхідність проведення поглибленого дослідження монументальної спадщини мисткині.

Методика дослідження спирається на комплексний підхід, котрий полягає у використанні методів вивчення історичних фактів, підтверджених різними джерелами та систематизації масиву інформації, отриманої у результаті поглибленого іконографічного та іконологічного, історичного та мистецтвознавчого аналізу. Також застосовано метод порівняльного аналізу, який допоміг визначити стилістичні особливості у церковному живописі Л. Спаської.

У другому розділі здійснено аналіз історичного, політичного, соціального контексту існування релігійного мистецтва та проведено дослідження життєвого та творчого шляху Л. Спаської в його рамках. Від загального до конкретного: від дослідження історико-культурного контексту та біографічних чинників формування авторського стилю Л. Спаської; через початок формування авторської манери та стилю в творах художниці 1950-х років, аналіз їх поступального розвитку в творах 1960-х та 1970-х років; до всебічного дослідження й атрибуції безпосередніх об'єктів дослідження в київських та волинських храмах. Ретроспективно проаналізовано світський доробок художниці з музейних збірок, введено до наукового обігу раніше невідомий портрет Марії Глаголевої. З'ясовано, що художню освіту Л. Спаська здобула в художній школі Крижанівського у Варшаві та Академії Жуліана в Парижі. Її після воєнне життя та творчість пов'язана з Острогом, де вона мешкала та

працювала. Не маючи офіційного статусу художника виконує замовлення краєвих музеїв на історичні теми, багато працює в інших жанрах краєвид, портрет, натюрморт. Було з'ясовано, що з початку 1950-х років на регулярній основі займається церковним живописом який був досить вільний від державного й церковного контролю та регламентації.

В третьому розділі викладено результати дослідження релігійного живопису Л. Спаської в Києво-Подільській Покровській та луцькій Феодосія Чернігівського церквах. Проведено їх історичний, іконографічний та іконологічний аналіз. Детально проаналізовано наступні монументальні твори: багатофігурні сюжетні композиції – «Покладання до Гробу» та «Воскресіння» з Києво-Подільського Покровського храму, й «Успіння Божої Матері» з Луцької церкви Св. Феодосія; зображення окремих святих та ангелів, серед яких Св. Миколай, Св. Іоанн Златоуст, Св. Варвара, Св. Марія Єгипетська, Св. Феодосій Чернігівський, прп. Іов Почаївський, прп. Серафім Саровський, архангели Михаїл та Гавриїл.

Встановлено, що творчості художниці притаманні наступні стилістичні особливості: працює в реалістичному напрямку, авторське трактування відомих іконографічних сюжетів; зображення композиційно підпорядковуються архітектурному простору; світлу властива дуальність, – сакральне значення світла в зображеннях є онтологічним і символічним, йому притаманний психологічний та емоційний сенс, а з іншого боку застосування світлотіні для формування зображення; колористичні схема базується на яскравих теплих кольорах які контрастують з жовтим, світло-зеленим, червоним і вохристих які доповнено небесно-блакитними, світло-синіми, оливковими та рожевими й ультрамарином; постаті характеризуються виразними силуетом та рухом; одяг та тло виконано узагальнено, а увага зосереджується на тонкому моделюванні обличчя; фізіономічні типи або слідують сталим іконографічним образам, або мають за основу історичні та реальні моделі; в орнаментальному оздобленні

застосовує геометричні лінійні та мозаїчні візерунки з християнськими символами, рослинні мотиви аканту та виноградної лози.

Практичні результати представленої дослідження дозволяють розкрити та оцінити творчість такої малодослідженої талановитої художниці як Л. Спаська, та сприяють подальшому вивченню творчості мисткині, а також привертають увагу до охорони та збереження її монументальних розписів.

Ці напрацювання можуть бути використані для складання навчальних програм з історії українського мистецтва другої половини ХХ століття, а також застосовані в таких галузях як реставрація чи церковний живопис. Матеріал дослідження може бути використаний для майбутніх проектів з реставраційних робіт стінописів церкви Феодосія Чернігівського в Луцьку, який знаходиться в незадовільному стані та потребує невідкладних заходів щодо збереження.

Ключові слова: Лідія Спаська, монументальне церковне (сакральне) мистецтво, український іконопис, церковне мистецтво, церковне малярство, іконографія, іконологія, релігійний живопис, поєднання мистецтв, мистецтво ХХ ст., образотворче мистецтво ХХ ст., живопис, образотворче мистецтво, структурно-просторова схема, реставраційна справа, колекція, музей.

Abstract

Labzin Vyacheslav. Features of the stylistics of L.I. Spaska in the church monumental painting of Ukraine. – Scientific qualification work on the rights of a manuscript.

PhD dissertation, major 023 – Fine art, decorative art, restoration. – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of the church monumental painting of Lydia Spaska, created in the second half of the 20th century in the churches of Kyiv, Lutsk, and Volyn. The purpose of the work is to discover new and systematize existing information about the monumental paintings of L.I. Spaska of the second half of the 20th century in the churches of Ukraine, their artistic and stylistic features;

characterize the painting style of this period of her work. On the basis of the collected material, the biography of L. Spaska was reproduced; the chronology of the monumental works of the artist in the Kyiv-Podil Pokrov and Theodosius of Chernihiv churches in Lutsk is concluded; documentary and narrative materials related to the creation of these murals are systematized; an iconographic and iconological analysis of some compositions of these temples was carried out. Using a complex methodological base, it was possible to identify the stylistic features of the author's manner of L. Spaska against the background of artistic trends, searches and influences in painting and in particular in religious monumental painting during the 20th century.

The dissertation is the first comprehensive study of L. Spaska's work in the context of religious painting of the second half of the 20th century. The analysis of the scientific development of the chosen topic confirmed the lack of thorough works and the presence of significant discrepancies in previous studies, which are based on narrative sources, such as the memories of the participants in the events, church's ministers, and parishioners; explorations were carried out by art historians and restoration artists during superficial visual research in adverse conditions in a state of significant damage, or in functioning temples.

The study of L. Spaska's monumental painting was carried out in the following churches: Kyiv-Podil Pokrov and Theodosius of Chernihiv churches in Lutsk. In addition, the works performed in the following churches: the Iov of Pochaiv in Bodyachevo, the Pokrov in Ozero, the Holy Trinity Cathedral in Lutsk, and some icons from the iconostasis of the Kyiv-Podil Pokrov church are considered.

The study of wall paintings is complemented by visual materials consisting of paintings and graphics from the funds of the Volyn Museum of Local History in Lutsk, the collection of the State Historical and Cultural Reserve of Ostroh, the Museum of the Ostroh Academy, the Rivne Museum of Local History, and private collections. Archival sources are represented by documents from the scientific and

technical archive of the UkrNDIProektrestavratsiya enterprise, the Central State Archive of Kyiv, and the private archive of the Glagolyev family.

The scientific novelty consists in the fact that for the first time, the available materials related to the church monumental painting of L. Spaska of the second half of the 20th century have been analyzed and summarized; previously unknown materials and documents related to the works of L. Spaska in the Kyiv-Podil Pokrov Church were introduced into scientific circulation; the stylistic features of the artist's manner were investigated; a thorough historical, iconographic, iconological, art history and stylistic study of wall paintings in these temples was carried out.

The dissertation consists of an introduction, three sections with conclusions to each, general conclusions, and a list of used sources. A separate volume consists of appendices: an annotated list of illustrations and illustrations; memoirs; diary fragments; acts; information about publications and information about approval of the main provisions of the study.

The first chapter is devoted to historiography, source base, and research methodology. Historiographic analysis of the topic proves that a comprehensive study of church painting of the second half of the 20th century. began only in the 1990s. The creative work of L. Spaska was highlighted in a small number of scientific and literary articles by several authors, most of which are devoted to the secular work of the artist. The study of historiography and the source base showed the expediency and necessity of conducting an in-depth study of the monumental heritage of the artist.

The research methodology is based on a comprehensive approach, which consists in the use of methods of studying historical facts confirmed by various sources and systematization of the array of information obtained as a result of in-depth iconographic and iconological, historical and art analysis. The method of comparative analysis was also applied, which helped to determine the stylistic features in L. Spaska's church painting.

In the second chapter, an analysis of the historical, political, and social context of the existence of religious art was carried out, and a study of L. Spaska's life and creative path was carried out within its framework. From the general to the specific: from the study of the historical and cultural context and biographical factors of the formation of the author's style of L. Spaska; through the beginning of the formation of the author's manner and style in the works of the artist of the 1950s, the analysis of their progressive development in the works of the 1960s and 1970s; to a comprehensive study and attribution of the immediate objects of study in Kyiv and Volyn temples. Retrospectively, the artist's secular achievements from museum collections were analyzed, and a previously unknown portrait of Maria Glagoleva was introduced into scientific circulation. It was found out that L. Spaska received her art education at the Kryzhanivski Art School in Warsaw and the Julien Academy in Paris. Her post-war life and work are connected with Ostrog, where she lived and worked. Not having the official status of an artist, he fulfills the orders of regional museums on historical topics and works a lot in other genres: landscape, portrait, and still life. It was found out that since the beginning of the 1950s, she had been engaged in church painting on a regular basis, which was quite free from state and church control and regulation.

The third chapter presents the results of the study of L. Spaska's religious painting in the Kyiv-Podil Pokrov and Lutsk Theodosius of Chernihiv churches. Their historical, iconographic, and iconological analysis was carried out. The following monumental works were analyzed in detail: multi-figure plot compositions - «Laying to the Grave» and «Resurrection» from the Kyiv-Podil Pokrov Church, and «The Assumption of the Mother of God» from the Church of St. Theodosius in Lutsk; images of individual saints and angels, including St. Nicholas, St. John Chrysostom, St. Barbara, St. Mary of Egypt, St. Theodosius of Chernihiv, St. Iov of Pochaiv, Rev. Seraphim of Sarov, Archangels Michael and Gabriel.

It has been established that the artist's work has the following stylistic features: works in a realistic direction, that the artist's work has the following stylistic features: the author's interpretation of well-known iconographic subjects; images are compositionally subordinated to the architectural space; light is characterized by duality: the sacred meaning of light in images is ontological and symbolic, it has a psychological and emotional meaning, and on the other hand, the use of light and shade to form an image; the color scheme is based on bright warm colors that contrast with yellow, light green, red and ocher, which are complemented by sky blue, light blue, olive and pink and ultramarine; figures are characterized by expressive silhouette and movement; the clothes and the background are made generalized, and the attention is focused on the subtle modeling of the face; physiognomic types either follow established iconographic images or are based on historical and real models; in ornamental decoration he uses geometric linear and mosaic patterns with Christian symbols, plant motifs of acanthus and vines.

The practical results of the presented research allow us to reveal and evaluate the work of such an understudied talented artist as L. Spaska, and contribute to the further study of the artist's work, as well as draw attention to the protection and preservation of her monumental paintings.

These developments can be used to draw up educational programs on the history of Ukrainian art of the second half of the 20th century, as well as applied in such fields as restoration or church painting. The research material can be used for future projects on the restoration of the wall paintings of the Church of Theodosius of Chernihiv in Lutsk, which is in an unsatisfactory condition and needs urgent conservation measures.

Keywords: Lidia Spaska, monumental church (sacred) art, Ukrainian icon painting, church art, church painting, iconography, iconology, religious painting, combination of arts, art of the 20th century, visual art of the 20th century, painting,

visual art, fine art, structural and spatial scheme, restoration work, collection,
museum.

Список публікацій за темою дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Лабзін В. Приклади дуалізму світла у церковному живописі Лідії Спаської // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 53, том 1, 2022. – С. 118-123 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-16>
2. Лабзін В. Образи ангелів у церковному живописі Лідії Спаської // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 54, том 1, 2022. – С. 135-144 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-1-19>
3. Лабзін В. Відновлення Києво-Подільської Покровської церкви в 1950-х роках: монументальний живопис Лідії Спаської // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 3'2022. С. 141-148 DOI <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266094>
4. Лабзін В. Деякі результати дослідження окремих монументальних композицій Лідії Спаської // Народознавчі зошити. 2022. № 5 (167). С. 1203-1210 DOI <https://doi.org/10.15407/nz2022.05.1203>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Лабзін В. Києво-Подільська Покровська церква та її відновлення у 1949–1960-х роках. Деякі нові факти // Шості Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ: Видавництво Людмила, 2019. – С. 30-31
6. Лабзін В. Живопис Лідії Спаської 1950-х років у Києво-Подільській Покровській церкві // Сьомі Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ: Видавництво Людмила, 2020. – С. 37
7. Лабзін В. Темпоральна, релятивна та функціональна точки зору на поняття «Sacrum» і «Profanum» // Восьмі Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ: СПД Чалчинська Н.В., 2021. – С. 91-92

8. Лабзін В. Дуалізм світла у сакральному живописі Л. Спаської // Дев'яти Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ: ФОП О. Лопатіна, 2021. – С. 88-89
9. Лабзін В. Свобода від державної та церковної регламентації в релігійному живописі 1950-1980-х років на прикладі творчості Лідії Спаської. // Десяти Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Львів-Торунь: Liha-Press, 2022. Київ. – С. 51-52 DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-20>

ЗМІСТ

Перелік умовних скорочень та абревіатур	16
Вступ	18
Розділ 1. Історіографія, джерельна база і методологія дослідження	25
1.1. Історіографія.....	25
1.1.1. Загальна історіографія.....	26
1.1.2. Історіографія українського іконопису.....	43
1.1.3. Історіографія Л.І. Спаської.....	48
1.2. Джерельна база та методологія дослідження.....	54
Висновки до Розділу 1.....	59
Розділ 2. Лідія Спаська: історичний контекст та її живопис	61
2.1. Історичний та культурний контекст.....	61
2.2. Біографічні відомості та творчий шлях Л. Спаської.....	74
2.3. Творчий спадок Л. Спаської та проблеми його вивчення.....	84
Висновки до 2 розділу.....	90
Розділ 3. Релігійний живопис Лідії Спаської	92
3.1. Комплексний іконографічно-іконологічний аналіз монументального живопису Л. Спаської в Києво-Подільській Покровській церкві (1957-1959)....	97
3.2. Комплексний іконографічно-іконологічний аналіз монументального живопису Л. Спаської в церкві Феодосія Чернігівського в Луцьку (1970-1972, 1974-1975).....	107
3.3. Окремі твори.....	132
3.4. Стилiстичні особливості.....	140
Висновки до розділу 3.....	153
Висновки	155

Список використаних джерел	161
Додатки (окремий том)	193
Додаток А.....	194
Перелік ілюстрацій.....	195
Ілюстрації.....	206
Додаток Б.....	280
Спогади Марії Глаголевої.....	281
Додаток В.....	286
Фрагмент щоденника Тетяни Глаголевої.....	287
Додаток Г.....	288
Акт обстеження розписів Свято-Федосіївської церкви в Луцьку.....	289
Додаток Д.....	291
Фрагмент журналу запису учнів Академії Жуліана.....	292
Додаток Е.....	293
Список публікацій за темою дисертації.....	294
Примітки.....	296

Перелік умовних скорочень

Бл. – Блаженний

ВКМ – Волинський краєзнавчий музей в Луцьку

Вул. – Вулиця

ДАК – Державний Архів міста Києва

Ін. – Євангеліє від Іоана

Іл. – Ілюстрація

КН – Книга Надходжень

Лк. – Євангеліє від Луки

Мк. – Євангеліє від Марка

Мт. – Євангеліє від Матвія

НДФ – Надходження Допоміжного Фонду

НТА – Науково-Технічний Архів

НуОА – Національний університет «Острозька академія»

о. – Отець

Од. зб. – Одиниця зберігання

Оп. – Опис

Прп. – Преподобний

С. – Сторінка

Св. – Святий

Свт. – Святитель

ст. – століття

Табл. – Таблиця

р. – рік

рр. – роки

РОКМ – Рівненський обласний краєзнавчий музей

РПЦ – Руська Православна Церква

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік

УГКЦ – Українська Греко-Католицька Церква

УкрНДІПроектреставрація – Український Науково Дослідний Інститут
Проектреставрація

УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка

Ф. – Фонд

ЦДАМЛМ України – Центральний державний архів-музей літератури і
мистецтва України в Києві

ЦДІАК – Центральний Державний Історичний Архів України у Києві

ESAG – École supérieure d'arts graphiques

P. – Pages

Вступ

Актуальність теми дослідження. Лідія Спаська – українська художниця другої половини ХХ ст., її життя та творчість пов'язані з бурхливими соціально-політичними процесами, що вирували на Волині у першій половині – середині минулого століття, советізацією¹ західної України та антирелігійними догмами політики нової влади. Життєва позиція та глибока релігійність художниці привели її до досить рідкісного в ті часи напрямку, церковного сакрального мистецтва. Цей факт в купі з відсутністю офіційно визнаної художньої освіти в умовах антирелігійної парадигми влади не міг привести до досліджень її творчості.

Творча спадщина художниці досить мало вивчена, окремі роботи з'ясовують деякі аспекти її малярського надбання, але немає комплексних робіт, зокрема, присвячених монументальному релігійному живопису.

Аналіз творчості Л. Спаської в галузі монументального сакрального малярства на тлі українського мистецтва другої половини ХХ ст. є важливим з огляду на недостатнє вивчення художньої спадщини мисткині, проявів її таланту й особливостей фахових приймів.

Церковні стінописи Л. Спаської засвідчують формування, розуміння та втілення нею синтезу мистецтв монументального живопису й архітектури, як втілення її віри та розуміння духовного життя.

В контексті охорони мистецької спадщини, потрібно звернути увагу на стан і збереження стінописів Л. Спаської, що потребують уваги до цих процесів громадськості, мистецької спільноти, держави.

¹ Вживання терміну «совети», підкреслює нав'язаність політичного устрою в Україні в часи більшовицької влади. Тому доцільне саме застосування цього терміну на противагу терміну «рада».

Отже, актуальність представленої роботи визначається необхідністю опрацювання творчої спадщини художниці Л. Спаської, докладного вивчення її монументальних розписів у церквах в Києві, Луцьку, Бодячеві, Озері; історичного, іконографічного й іконологічного аналізу цих стінописів; узагальнення наявних матеріалів про мисткиню, а також доповнення їх новими результатами; потребою визначення місця творчості Л. Спаської в контексті історії мистецтва другої половини ХХ ст.; необхідністю подальшого вивчення та дослідження інших творів художниці; проблемою збереження творчої спадщини мисткині.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційна тема узгоджена з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє», а також загальноакадемічною темою «Образотворче мистецтво України у світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.).

Мета дослідження полягає у вивченні монументального малярства Л. Спаської другої половини ХХ ст. у церквах в Києві та Луцьку.

Досягнення мети передбачало вирішення наступних **завдань**:

- сформувати джерельну базу дисертації; проаналізувати наукову розробку проблеми; розкрити специфіку вивчення творчості Л. Спаської й означити методологію дослідження;
- сформулювати проблеми, які виникли в українському сакральному малярстві в другій половині ХХ ст.;
- узагальнити існуючі матеріали про біографію мисткині та доповнити їх новими результатами досліджень;

- укласти хронологію оздоблення церков Києво-Подільської Покровської² та Феодосія Чернігівського в Луцьку;
- провести комплексний іконографічний та іконологічний аналіз стінопису вищезгаданих церков;
- визначити чинники впливу на становлення творчої особистості мисткині;
- вивчити стилістичні особливості й авторську манеру монументального малярства художниці;

Об’єкт дослідження – творчість художниці Л. Спаської у галузі сакрального мистецтва в Україні.

Предметом дослідження є монументальні твори Л. Спаської в таких церквах як, Києво-Подільська Покровська та Феодосія Чернігівського в Луцьку, їх історичний, іконографічний і стилістичний аналіз.

Хронологічні межі дослідження охоплюють часовий відрізок другої половини ХХ ст.

Методи дослідження зумовлені метою роботи та поставленими завданнями. Це традиційні методи: *історико-художнього* дослідження – для аналізу історичного, соціального й культурного контексту діяльності художниці; *біографічний* – для дослідження впливів на формування світогляду мисткині; *іконографічний, іконологічний, формального і стилістичного з системним та порівняльним аналізом* – з метою дослідження образотворчої системи мисткині, виявлення специфіки художнього підходу до різних сюжетів, визначення особливостей і розвитку авторської візуальної мови в контексті сакрального мистецтва. Метод системного історико-художнього дослідження дав змогу

² Києво-Подільська Покровська церква, починаючи з XVIII століття храм відомий під цією назвою, згідно документів Київської духовної консисторії, які зберігаються в Центральному державному історичному архіві України в Києві [ЦДІАК України, 1765; 1794; 1812; 1813; 1891] та інші. Потрібно зауважити, що в цих же самих документах можна зустріти й інші варіанти, як КиєвоПодільська (Києвоподільська) Покровська; Покровська на Подолі та інші. Використання назви «Києво-Подільська Покровська» зумовлено узгодженістю найменувань, тому як у всіх попередніх наукових роботах автора використовується саме вона.

простежити вплив різних художніх стилів на творчість Л. Спаської. Результатом такого аналізу стало розуміння культурного та мистецького середовища, в якому жила та працювала художниця, дало змогу визначення її ролі в українському мистецтві. За допомогою біографічного наукового методу опрацьовано інформацію про життя і творчість мисткині. Іконографічний та іконологічний методи дозволили виявити специфіку образного вирішення стінописної програми в Києво-Подільській Покровській та луцькій Феодосія Чернігівського церквах. Іконографічний метод включав порівняльний підхід, за допомогою якого було віднайдено більшість використаних митцем прототипів й аналогів. Іконологічний аналіз композицій дав змогу відкрити авторські інтерпретації конкретних сцен, традиційних тем та нових ідей. Методи формального та стилістичного аналізу дозволили виявити специфіку авторської манери Л. Спаської на тлі розвитку українського монументального малярства другої половини ХХ ст. Використовуючи науковий міждисциплінарний підхід, досліджено та виявлено техніко-технологічні прийоми художниці. *Системний метод та концептуальний підхід* – дозволили систематизувати результати аналізу спадщини художниці, узагальнити висновки щодо універсалізму її творчості.

Джерельну базу дослідження складають твори, зокрема монументальні розписи наступних церков: Києво-Подільська Покровська, Феодосія Чернігівського в Луцьку, Іова Почаївського в Бодячеві, Покровська в Озері, Свято-Троїцький кафедральний собор у Луцьку; живопис і графіка Л. Спаської; також публікації та наукові статті й окремі видання, присвячені життю та творчості художниці. Їх доповнюють архівні матеріали пов'язані з ім'ям мисткині, листи, спогади сучасників. У роботі використовувались матеріали з фондів Центрального державного історичного архіву України в Києві, Державного архіву Києва, науково-технічного архіву Українського науково-дослідного інституту Проектреставрація, музейних фондів Волинського Краєзнавчого музею, Рівненського Краєзнавчого музею, Державного історико-

культурного заповідника міста Острог, музею Острозької Академії, Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського, бібліотеки Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки, Волинської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки та ін.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше:

- комплексно вивчено творчість Л. Спаської в галузі сакрального монументального малярства;
- систематизовано існуючі та віднайдені нові біографічні відомості, завдяки чому доповнено життєпис художниці;
- охарактеризовані іконографічні та іконологічні особливості композицій стінопису у церквах Києва, Луцька, Бодячева, Озера;
- проаналізовано авторську інтерпретацію Л. Спаської традиційної іконографії сцен та розроблені нею нові іконографічні схеми;
- розглянуто творчість художниці в контексті українського мистецтва другої половини ХХ ст.
- знайдено портрет Марії Глаголевої, який належить пензлю Л. Спаської. Роботу введено до наукового обігу;
- розглянуто невідомі роботи Л. Спаської з іконостасу Києво-Подільської Покровської церкви другої половини 1950-х років. Інформація про них введена до наукового обігу.

Уточнено:

- інформацію про хронологію монументальних робіт Л. Спаською в церквах Києва та Луцька;
- хронологію відновлення та розпису Києво-Подільської Покровської церкви;

— інформацію про поновлення розпису Києво-Подільської Покровської церкви;

Набуло подальшого розвитку:

— вивчення творчості Л. Спаської у галузі монументального малярства в контексті українського мистецтва другої половини ХХ ст.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть стати базою для подальшого аналізу та систематизації образотворчої спадщини Л. Спаської; для вивчення художнього процесів в Україні другої половини ХХ ст. Наукові результати дослідження можуть бути використані у роботі мистецтвознавців і реставраторів для збереження мистецької спадщини художниці; у процесі аналізу тематики та формотворчих засобів у роботах інших українських художників другої половини ХХ ст.; для подальшого наукового дослідження монументальних творів зазначеного періоду в українському мистецтві, їхньої атрибуції; у роботі художників-монументалістів; створенні навчальних програм та посібників з курсів теорії та історії образотворчого мистецтва. Опрацьований матеріал дослідження може бути використаний для опрацювання майбутнього проекту реставрації стінопису зазначених церков.

Теоретичне значення. Результати дослідження дозволяють більш глибоко оцінити творчість такої малодослідженої художниці як Л. Спаська, сприяють об'єктивному розумінню тих історико-культурних процесів, що відбувались в Україні в другій половині ХХ ст.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертаційної роботи були оприлюднені на п'яти наукових конференціях: Шостих, Сьомих, Восьмих, Дев'ятих та Десятих Платонівських читаннях пам'яті академіка Платона Білецького (Київ, НАОМА, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022).

Особистий внесок дисертанта полягає у систематизації біографічних відомостей Л. Спаської, виявленні стилістичних ознак її малярства, атрибуції виявлених творів мисткині. Вперше проведено комплексний аналіз монументальної творчості Л. Спаської, та ґрунтовно проаналізовано стінописи художниці в Києво-Подільській Покровській, Феодосія Чернігівського в Луцьку, Іова Почаївського в Бодячеві, Покровський в Озері церквах та Свято-Троїцькому кафедральному соборі в Луцьку. Усі викладені в роботі матеріали та висновки є результатом одноосібного дослідження.

Публікації. Основні тези та висновки дисертації оприлюднено у 9 публікаціях, 4 з них уміщено в трьох наукових фахових виданнях, перелік яких затверджено МОН України (всі 3 входять до переліку видань, включених до міжнародної наукометричної бази), 5 – у збірках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації обумовлена метою та завданнями й складається з двох томів. Том 1 складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел. Обсяг основного тексту складає 150 сторінок основного тексту, списку використаних джерел, що містить 336 позиції. Дисертація доповнена додатками, які включені в том 2 та містять: список ілюстрацій, 170 ілюстрації; спогади; фрагменти щоденника; акти; відомості про публікації й апробацію матеріалів дисертації. Загальний обсяг дисертації – 297 сторінок.

Розділ 1. Історіографія, джерельна база і методологія дослідження

1.1. Історіографія

Дослідження сакрального живопису в Україні у другій половині ХХ ст. і української художниці Лідії Спаської зокрема, вимагає насамперед розуміння тих історичних, соціально-політичних та культурних процесів, які відбувалися в Україні, що на той час входила до складу советської держави. Для того щоб зрозуміти місце сакрального мистецтва в мистецькому середовищі України другої половини ХХ ст. насамперед необхідно нагадати обставини які існували в ті часи.

Оскільки унеможливлення дослідження церковного мистецтва в умовах советського панування виник часовий та науковий розрив тому необхідно звернутися до витоків релігійної мистецтвознавчої думки кінця ХІХ – початку ХХ ст. У наступний період, практично до останньої декади ХХ ст., комплексне вивчення християнських сакральних та іконописних пам'яток продовжувалося існувати та набувати розвитку на богословських та мистецтвознавчих засадах на заході.

Церковний монументальний живопис й іконописні твори українських мистців періоду УРСР стали предметом вивчення українських мистецтвознавців та істориків лише з 90-х років ХХ століття. Така ситуація є цілком зрозумілою, адже антирелігійне спрямування ідеологічної політики советської держави унеможливило вивчення таких пам'яток. Саме тому творче надбання цього напрямку, або навіть деякі мистці, лишалися невивченими чи напівзабутими.

Починаючи з кінця ХХ століття до сьогодення вивчення церковного живопису набуло та продовжує бути актуальним, заохочуючи науковий пошук нових свідчень про існування сакрального живопису та його надбання в умовах советської влади. Ця частина спадщини українських живописців викликає

зацікавленість науковців, бо відкриває нові грані історії українського мистецтва советського періоду, виявляє існування «неофіційного», маловідомого та недослідженого спадку. Завдяки виявленню, дослідженню, висвітленню й оприлюдненню подібних процесів і фактів в Україні, стає очевидним, що традиція сакрального мистецтва, попри репресії, заборони та замовчування не припиняла свого існування.

Сакральне, церковне або релігійне мистецтво³ з'явилося майже відразу після виникнення християнства та формування церкви – спочатку як громади, а згодом інституції, однак дослідження цих процесів виходить за рамки цієї роботи. Потрібно зауважити, що іконопис, в його широкому тлумаченні, це церковний живопис, який є сукупністю станкового й монументального живопису й інших видів образотворчого мистецтва. Найчастіше цей термін вживається у контексті саме станкових творів. Це обумовлює вживання у нашій роботі термінів «ікона» та «іконопис» безвідносно до онтологічного походження зображень.

1.1.1. Загальна історіографія

Спільності та відмінності сакрального та профанного мистецтва, різноманіття стилів та притаманні їм засоби обговорюються в працях Т. Бурхардта, Г. Вельфліна, М. Еліаде, М. Селівачова, С. Скліріса та ін.

У своїх роботах «Класичне мистецтво», «Ренесанс і бароко», «Основні поняття історії мистецтв» Генріх Вельфлін розробляє дихотомічну концепцію стилю [Вельфлін, 1999, 2004, 2009]. Він стверджує, що при тлумаченні мистецтва на перший план необхідно висувати інтерпретацію форми, а зміст, без будь-яких втрат для розуміння форми, слід залишити поза розглядом. На думку Г. Вельфліна, в образотворчому мистецтві ми маємо справу з такими формами, що мають окреме самостійне значення. Ці внутрішні форми відносно

³ В подальшому під цими термінами ми будемо розуміти християнське церковне мистецтво в його образотворчій сутності

незалежні від образів відтворюваних в живописі або графіці реальних параметрів реальних речей [Вельфлін, 2009].

Одним із перших Г. Вельфлін пов'язує розвиток стилю з «формами зору». Його типологія передбачає існування подвійного кореня стилю – двох абсолютно різних і навіть протилежних, але в той же час в художньому відношенні рівноправних способів зору та відтворення світу – лінійного та мальовничого (живописного). Він вивів систему з п'яти парних категорій, для характеристики полярних стилів на основі спостережень механізмів взаємодії феноменів, які визначаються класичною парою «ренесанс – бароко»: лінійність і живописність (дотичність і оптичність); співвідношення площинності та просторової глибини (світло на противагу паралельним площинам); форма замкнена та відкрита (тектонічна й атектонічна); одиничність і множинність (самостійність і взаємозумовленість частин або підпорядкування зображення одного мотиву); ясність і неясність (абсолютна або відносна ясність предметної сфери) [Вельфлін, 2009].

Всі ці п'ять парних категорій взаємопов'язані, так чи інакше визначають властиву певному типу стилю структуру континуума простору. За концепцією Г. Вельфліна, ліва частина «пар понять» характеризує ранні стадії розвитку будь-якого історичного типу мистецтва, а також мистецтво класицизму; права – пізні стадії та мистецтво стилю бароко. Різноманіття перехідних стадій розвитку стилю характеризується взаємодією всіх «п'яти пар понять історії мистецтва» [Вельфлін, 2009]. Ці роботи стають фундаментальними елементами усієї конструкції формально-стилістичного методу.

Для розуміння нашого підходу до вивчення проблематики слід відзначити численні праці присвячені «новому мистецтву», яке виникло наприкінці ХІХ століття, його романтичним і символічним чинникам, модерним технічним приймам і засобам художньої виразності.

Важливо приділити увагу таким роботам Дмитра Сараб'янова, як «Стиль модерн. Витоки. Історія. Проблеми» [Сараб'янов, 1989] і «Модерн. Історія стилю» [Сараб'янов, 2001]. Він характеризує стиль модерн як такий, що об'єднує різні види мистецтв; з іншого боку він акцентує увагу на одночасному існуванні різних течій у мистецтві, їх взаємодії та дифузії, загальному поєднанні різних аспектів стилів.

Автор досліджує проблему стилю в мистецтві ХІХ ст. й обґрунтовує неминучість появи модерну. Аналіз історії стилю Д. Сараб'янов подає через його еволюцію, виокремлюючи три періоди: 1880-і роки, 1890-і – початок 1900-х років, пізній модерн. На його думку, найбільш характерні проблеми модерну: іконографія, синтез мистецтв, орнамент, формотворення. Він зосереджує свої висновки на подвійній природі модерну: між індивідуальним і масовим, між реальністю й умовністю, між зображенням й уявою [Сараб'янов, 2001, 306-307].

У даному контексті нашу увагу привертають окремі дослідження творчості прерафаелітів, з художнього та ідейного спадку яких багато запозичив модерн. Окрім робіт Д. Раскіна, певний інтерес складає робота Марсії Вернер «Прерафаеліти. Живопис та реалізм дев'ятнадцятого століття» [Werner, 2005]. Дослідниця прослідковує зв'язок прерафаелітів із очікуваннями реалізму в мистецтві того часу, а саме: що вони відкинули, а що засвоїли. Авторка звертається до поняття «реалістичної символіки» в творчості прерафаелітів, – пристрасний інтерес до видимої реальності, який поєднується з настільки ж інтенсивним символічним баченням. Вона досліджує складний зв'язок сакрального – духовного – світського в творчості прерафаелітів, те як вони передавали духовний та релігійний зміст, не зраджуючи своєї прихильності до реалізму. Також нею розглядається підхід прерафаелітів до категорії часу, де певні теми висвітлюються по-різному, що демонструє різний баланс реалізму, часу та духовної сутності.

У роботі Мірчі Еліаде «Священне і мирське» досліджено як сприймається світ релігійною людиною, як формується релігійний досвід, як цей досвід впливає в кінцевому підсумку на світогляд та світовідчуття індивідуума. Він досліджує такі поняття як Священний простір та Священний час, які важливі для розуміння релігійного мистецтва [Еліаде, 2001, 33-39].

Сакральне мистецтво будь-якої культури несе в собі властиве для неї духовне бачення, яке знаходить своє відображення в особливій формальній мові. Тітус Буркхардт в роботі «Сакральне мистецтво сходу та заходу» розвиває цю думку зазначає, що мистецтво неспроможне називатися «сакральним», у сенсі цього слова, лише на тій підставі, що його теми породжуються духовної істиною; його формальна мова також має свідчити про подібне джерело [Буркхардт, 2014].

Він стверджує, що ніяке мистецтво не є сакральним, якщо його форми не відображають духовного бачення, яке характерне для певної релігії: «кожна форма виступає носієм властивої їй якості буття» [Буркхардт, 2014].

З позицій Т. Буркхардта, релігійний зміст твору мистецтва може накладатися на нього, не маючи жодного відношення до формальної «мови» роботи, що і доводить християнське мистецтво від часу ренесансу. Парадокс, на його думку, полягає в тому, що світські твори на сакральну тему в строгому сенсі являють собою й сакральні витвори мистецтва, – бо є строга відповідність між формою і духом. У такому випадку, духовне бачення неминуче знаходить своє виявлення в особливій формальній мові, але за відсутністю такої мови так зване сакральне мистецтво запозичує свої форми у широкого спектру різновидів світського мистецтва. Ця діалектична теза приводить автора до висновку, що вона має місце лише тому, що відсутнє також і духовне бачення речей [Буркхардт, 2014].

Проблеми художнього простору у візантійському та західному мистецтві аналізуються в працях художника протоієрея Стаматиса Скліріса. Від загального розуміння простору в живописі в цілому, до його інтерпретації у традиційному іконописі [Склирис, 1992, 1998].

У своїх статтях Михайло Селівачов розглядає питання сумісності церковної та світської культур в контексті української культурної парадигми. Він досліджує взаємовідносини між державою, суспільством та церквою на різних етапах їх співіснування [Селівачов, 2008].

Довгий шлях, який пройшло сакральне мистецтво, сформував іконографічні канони та сюжети, а розділ церков, територіальні та національні відмінності поживав їх розмаїття. Різні естетичні та філософські засади православного іконопису та західного релігійного живопису, знайшли відображення в роботах Е. Трубецкого, С. Булгакова, В. Лосского, П. Флоренського та ін., що є важливими для розуміння цих понять та процесів в контексті іконопису, православних традицій та західного релігійного живопису.

Цикл лекцій Євгенія Трубецкого «Умогляд у фарбах» ставить питання сенсу життя в православному живописі, що є основним текстом богослів'я ікони [Трубецкой, 1965]. У своїх працях він стверджує, що давні майстри іконопису «не в словах, а в фарбах і образах» втілювали своє уявлення про сенс життя, намагалися знайти відповіді на споконвічні питання буття. Він визначав ікону як художнє втілення ідеального глибоко осмисленого буття. За його словами, творці ікон були не філософами, а були «духовидцями», – свої думки вони висловлювали не в словах, а фарбах. «Умогляд у фарбах» – це твір відзначений гностичним змішанням небесного та земного, духовного та душевного, релігії та культури, його можна вважати маніфестом нігілізму стосовно релігійного мистецтва XVIII – XIX століть.

Православна богословська думка на початку XX ст., в особах Павла Флоренського і Сергія Булгакова дивилася на релігійне мистецтво скрізь призму іконописної образотворчості як особливу форму духовно-візуального соборного досвіду живого Передання.

Отець Сергій Булгаков у своїх роботах, зокрема «Ікона та іконопочитання» досліджує богословські глибини іконографії, простежуючи історію думки, що

передує і слідує за сьомим Вселенським собором, який затвердив шанування ікон [Булгаков, 1996]. Він стверджує, що, попри правильний висновок собору, догма, або обґрунтування, є хибною. Фактично він стверджує, що іконоборці мали кращі аргументи, і тому він намагається надати поглиблену аргументацію. Мотивація цього починання полягає у тому, щоб захистити оноματοдоксизм, який стверджує постулат Ім'я Бога – це Сам Бог. У своїх роботах він висловлює суперечливу ідею софіології, засуджену православною церквою як єретичну.

Основна проблема дискусії навколо догмату іконошанування полягає у тому, що шанувальники ікон й іконоборці звертаються до христології (тобто Втілення). Питання про ікони, за С. Булгаковим, має бути перенесено в іншу сферу: до загального богослов'я й антропології в їх взаємозв'язку; і цей взаємозв'язок дає софіологія (яка певною мірою включає христологію). Софіологія стосується видимості невидимого, або мудрості Бога у світі — і, отже, «поза» Богом – і божественної мудрості в Бозі. Ця софіологічна антиномія необхідна для Одкровення, а зв'язок з іконами очевидний, – ікона є конкретним прикладом антиномії невидимості і видимості Бога, а тому є показовим.

Для Павла Флоренського іконописний канон – це своєрідна сума містичного досвіду, зіткнення з якою вивільняє творчі сили художника. Він намагається поєднати таке містичне розуміння, що пояснюється його прихильністю до ім'яслав'я, із сучасними йому ідеями західної науки про мистецтво. У таких своїх роботах як «Іконостас», «Православні ікони» він поєднує цей підхід з широко популярною вагнерівською ідеєю *Gesamtkunstwerk* (загальний твір мистецтва), яка набула поширення на початку ХХ ст., розглядаючи в якості такого синтезу мистецтв православну літургію.

Роботи П. Флоренського «Зворотна перспектива» та «Небесні знамення» сприяють відродженню справжньої аури ікони та зв'язки з мистецтвом Відродження [Florensky, 1996, 2002a, 2002b]. Спираючись на свої історичні й технічні знання та віру, автор аналізує перспективне уявлення, що здається

природним для сучасної людини (оскільки його навчають з дитинства), насправді є математичною конструкцією, яка свідомо вибирається та підтримується антропологічним світоглядом. Справжні ікони є містичними через реальну присутність святої особи. Ця реальна присутність протиставляється реалістичному відтворенню перспективи. Хоча, на його думку, ікона здається аберацією оптичного сприйняття (пропорції, чіткі лінії та чисті кольори), це є формальний вибір – сукупність образотворчих знань, яким володіли великі митці. Вони і є справжніми символами, а ікона – це джерело життя живопису, а не картина, яка імітує життя.

У своїх роботах П. Флоренський констатує, що перспектива, тобто інтерпозиція плоского простору, на якому зроблено малюнок – простір між точкою зору глядача та уявною точкою зникнення, де сходяться паралелі, є оптичною ілюзією. Він демонструє, що картини майстрів Відродження свідомо зраджують законам перспективи на користь мистецтва, сенсу та виразності. Або за допомогою зворотної перспективи, де зріст персонажа залежить від його чи її важливості, а не відстані від ока, або за допомогою більш наукових методів, які використовуються для показу різних точок зору в перспективі, щоб підкреслити важливість вирішального елемента.

За допомогою математичного апарату П. Флоренський формулює свою ідею про неможливість живописного реалізму, оскільки всі точки об'єму неможливо перенести на плоску поверхню. Реалістичний натуралізм нездійснений. Таким чином, перспектива є різновидом символізму, який приховує себе; крім того, умови абсурдні, оскільки вони неприродні: абсолютна нерухомість спостерегача, використання одного ока для отримання перспективи, зведення сприйняття глядача до бачення, позбавленого всіх інших почуттів, руху, психіки, пам'яті тощо.

Як наслідок, перспектива, яка є математичним уявленням простору, була вписана як частина тимчасового проекту, який замінює теологічне мистецтво

звернене до Бога, на телеологічне мистецтво, яке розглядає кінцеву остаточність і де все належить до системи відносин, які ведуть до історичного місця призначення. Перспектива показує світ, який потрібно усвідомити, а не реальність, якою потрібно насолоджуватися.

Важливими для дослідження іконопису й іконографії є роботи таких авторів як К. Вейцман, А. Грабар, П. Євдокимов, Н. Кондаков, В. Лазарев, В. Лосський, М. Покровський, Л. Успенський, Г. Шіллер та інших. Важливість цих праць полягає в синтезі богословських, мистецьких і філософських поглядів на призначення, розуміння та саму сутність сакральних зображень, їх іконографію й інші аспекти іконопису.

Сплеск інтересу до християнського мистецтва взагалі, і до візантійського зокрема відноситься до другої половини ХІХ - першої половини ХХ століття. Візантійське походження іконопису зумовило той факт, що перші розвідки та дослідження ікон та іконопису були пов'язані з вивченням візантійських пам'яток. На основі «церковної археології» наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття сформувалася велика дослідницька традиція. Коло істориків та мистецтвознавців згрупувалося навколо Російського археологічного інституту в Константинополі та його засновників Федіра Успенського й учня Федіра Буслаєва – Миколи Кондакова.

У світські часи цей гурток продовжував існувати та публікуватися в журналі «Візантійський Временник» до кінця 1920-х років. Такі науковці як Дмитрій Айналов, Дмитрій Лихачов, Андре Грабар у різні часи були пов'язані з цим осередком. З діяльністю вчених цього кола пов'язані перші спроби розробки спеціалізованого термінологічного апарату вивчення канонічного мистецтва. Роботи А. Грабара мають важливе значення на формування спеціальних методологічних принципів християнської іконографії. У різні часи цими дослідженнями займалися такі вчені як Федір Буслаєв, Никодим Кондаков, Курт Вейцман, Андре Грабар, Віктор Лазарев, Михайло Алпатов.

Християнська іконографія досліджує, як були створені найдавніші християнські зображення і проливає світло на роль, яку вони відігравали поряд з іншими формами християнського благочестя свого часу.

Перші спроби сформулювати мистецькознавчі засади православного іконопису намагався опрацювати Федір Буслаєв у середині XIX ст. На його думку, головна особливість іконопису, – спочатку наївне, а потім навмисне ухилення від природи, що веде іноді навіть до неподобства, але повне безмежного ідеалізму та без будь-якої домішки натуралізму. Він розвиває думку, що давній православний іконопис, прагнучи високої мети зображення Божества за образом і подібністю, не мав необхідних засобів для досягнення цієї мети: ні правильний малюнок, ні перспективи, ні колориту. Він вважає, що твори православного іконопису, представляють наївну суміш величі та краси з несмаком і неподобством, служать явною ознакою молодого, свіжого та незіпсованого розкішшю мистецтва, коли воно, ще слабке за технікою, прагне досягненню високих цілей і є виразом невичерпного багатства ідей у сфері вірування, спокутує високу чистоту церковного стилю. На його думку, західне сакральне мистецтво перших років Відродження, коли попередники Рафаеля та він сам у ранніх творах, в яких панує ідеалізм, де головним завданням є надати священним особам святого вираження. Там, де більше прагнення святості у зображенні святого лику, там більше ідеалізму, там ікона ближче до мети передати неземне, а пізніші західні твори ближче до земної дійсності, що зводить їх до світської картини [Буслаєв, 1866].

Наприкінці XIX ст. Микола Покровський одним з перших при вивченні давньохристиянського та візантійського мистецтва звернув увагу на ставлення мистецтва до вчення Церкви та текстів Літургії. На його думку, по мірі розвитку християнського Вчення та його усвідомлення художниками, змінювалася й іконографія. Тобто спостерігати за її розвитком, – стежити й за розвитком релігійних і мистецьких поглядів; спостерігати поступове зростання

Євангельської іконографії, – бачити зміни людської свідомості до Євангельського тексту в різні епохи історії. Ці тези він сформулював у своїх роботах: «Стенныя росписи въ древних храмах греческихъ и русских» [Покровский, 1890], «Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских» [Покровский, 1892], «Очерки памятников христианской иконографии и искусства» [Покровский, 1900]. Він вважає, що важливість системи старої іконографії та мистецтва, в тому, що вони є продуктами релігійно-історичного життя. Вони поступово розвивалися не в сенсі зміни самої сутності християнської догми, але в сенсі неоднакового ставлення до неї людської свідомості.

Новий самостійний розділ у вивченні історії світового мистецького процесу – історію візантійського мистецтва, було відкрито Никодимом Кондаковим. Спеціальний інтерес складає внесок Н. Кондакова у розвиток іконографічного методу, який був провідним дослідницьким методом у вивченні мистецтва середньовіччя протягом усієї другої половини ХІХ ст. Приділяючи велику увагу іконографії, він описував художні та технічні особливості пам'яток, аналізував їх культурно-історичні зв'язки, застосував історичний підхід до вивчення мистецтва. Слабкі аспекти цього методу полягають в його відриві від аналізу художньої форми, в ототожненні іконографії та змісту пам'яток, у відсутності аналізу причин зміни іконографії. Але слід визнати, що вчений не відкидав ані вплив заходу, ані рецепції у візантійському мистецтві з його боку, що наочно можна побачити в таких його роботах як «Иконография Богоматери» та «Лицевой иконописный подлинник: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа» [Кондаков, 1906, 1910, 1914].

Одним із найвидатніших учнів та продовжувачів ідей М. Кондакова був Дмитрій Айналов. Засвоївши найкраще, що було вироблено іконографічним досвідом, він поєднував знання з історії та філології з пильним вивченням пам'яток мистецтва.

Одним із перших Д. Айналов звернувся до елліністичного Сходу як джерела й основи візантійського мистецтва. Вже у своїй магістерській роботі 1895 року – «Мозаїки IV та V ст.», присвяченій проблемі походження візантійського мистецтва, Д. Айналов дійшов висновку, що саме в італійських монументальних мозаїках V століття Рима, Неаполя, Капуї, Мілана склався новий візантійський стиль, джерело якого слід шукати у греко-римському мистецтві Сходу, насамперед Палестини.

Такий висновок виявився новим тому, що в XIX ст. центром розвитку пізньоантичного мистецтва традиційно вважався Рим. Свої ідеї Д. Айналов розвинув у докторській дисертації «Елліністичні основи візантійського мистецтва» в 1900 р., де на матеріалах раннього візантійського мистецтва (монументальні розписи, мініатюри, пластика) показав, як Константинополь з IV-V ст. почав набувати провідне становище у художній культурі, спираючись на блискучий розквіт мистецтва елліністичного Сходу до приходу арабів і поєднував в собі особливості класичної античної спадщини та впливу східних традицій [Айналов, 1900]. У роботі 1917 р., «Візантійська живопис XIV в.» Д. Айналов показав, що візантійський живопис зберігав самостійність і самобутність до XIV ст., проте, аналізуючи розквіт мистецтва часів Палеологів, переоцінював вплив на Візантію західноєвропейської культури, особливо Італії [Айналов, 1917].

Він збагатив методи іконографічного аналізу (досліджував основні схеми та типи зображення) та християнської археології запровадженням історичного погляду на традиції та еволюцію візантійського мистецтва, пов'язавши вивчення окремих пам'яток з розумінням процесів розвитку художньої культури загалом. Він заклав основи стилістичного аналізу середньовічних творів мистецтва, які були розвинені дослідниками наступного покоління, а саме: В. Лазарєвим, М. Алпатовим, Г. Жидковим та іншими.

У советський період, незважаючи на суттєвий ідеологічний пресинг, продовжували з'являтися праці з візантійського мистецтва. У 1947-1948 рр. було опубліковано двотомну «Історію Візантійського Мистецтва» В. Лазарева. Слід відзначити, що ізоляція та ідеологічний тиск призвели до консервації у вітчизняній науці про релігійне мистецтво досить архаїчних форм іконографічного підходу до вивчення середньовічного канонічного православного мистецтва. І донині, навіть у релігійному середовищі, вірність тій чи іншій прийнятій іконографічній схемі часто розглядається як ознака «канонічності» зображення, тоді як духовна наповненість образу зовсім не враховується при його розгляді.

Можна сказати, що роботи Віктора Лазарева [Лазарев, 1971, 1978, 1986, 2000] дещо наслідують Н. Кондакову та характеризуються превалюванням історично-культурологічних компонентів методології перед теоретично-мистецтвознавчими. У своїх фундаментальних працях про візантійський живопис В. Лазарев приділяє увагу еволюції мистецтва в межах історичних періодів великої тривалості («великих епох») і водночас до кризових і перехідних епох (пізня Античність, пізнє Середньовіччя та раннє Відродження) при відносній неухважності до конкретних витворів мистецтва.

Він сприймав крізь призму концепції «нового варварства» не тільки мистецтво, а також советську дійсність загалом, за «раціональним» і «марксистським» фасадом якої ховалися «партійні релігії» й архаїчні моделі поведінки. У своїх роботах він достатньо не послідовно відокремлює мистецтво від загальної еволюції культури, але набагато переконливіше справляється з поділом культури та ідеології, схиляючись до елітарної (деідеологізованої) концепції «справжньої» високої культури. Адже «советський мистецтвознавчий канон» як одна з домінантних тенденцій у мистецтвознавстві СРСР другої половини ХХ століття багато в чому був поверненням до стану донаукового мистецтвознавства, до його популярних і просвітницьких форм, заздалегідь

вирішеними (догматизованими) ключовими проблемами та концепціями. Тобто, «канонізувався» якийсь універсальний, всеосяжний метод (аналог методу соціалістичного реалізму в мистецтві), який повинен був замінити сукупність методів світового мистецтвознавства. Згідно з цим саме комплексне дослідження іконопису та релігійного мистецтва було унеможливлено.

Дещо на інших методологічних засадах ґрунтуються дослідження Михайла Алпатова, для якого характерний інтуїтивізм (антиінтелектуалізм), естетизм, «примітивізм» та «світська релігійність» [Алпатов, 1967]. Але в цілому він не виходить за рамки все того ж советського мистецтвознавства, одним з головних його творців якого був сам. Втім, на нашу думку, не слід переоцінювати протиріччя між М. Алпатовим та В. Лазарєвим, які обидва належали «канону» советського мистецтвознавства та з багатьох принципів методологічних питань виступали як союзники.

Серед західних дослідників іконопису та ранньохристиянського мистецтва, потрібно зазначити Курта Вейтцманна та Андре Грабаря (до речі нашого земляка). Вони дотримуються дещо стриманішого підходу в своїх роботах. Так, А. Грабар розглядає найхарактерніші зразки палеохристиянської іконографії, зупиняючись на їхній природі, формі та змісті. Він досліджує межі оригінальності такого мистецтва, проводячи різницю між експресивними образами, тобто справжніми витворами мистецтва, та інформативними; збагачує наше розуміння ранньохристиянського мистецтва, показує, як його іконографія засвоювала сучасні йому образи [Grabar, 1968].

Він вважає, що палеохристиянське мистецтво було лише однією з галузей мистецтва імперської епохи, що спиралося переважно на звичайні мотиви репертуару, який раніше обслуговував офіційне мистецтво Римської держави, і на ті вторинні течії, які впливали з цього мистецтва. Це призвело до запозичення Візантією як образотворчих схем античних імперських культів, так і окремих тем, які продовжили існування у християнській державі. Римська

імперська іконографія справила прямий вплив на формування релігійної іконографії, будучи здатною до висловлювання ідей, внутрішньо близьких візантійському християнству. Так, для зображень Христа та Богородиці очевидними моделями є портрети імператора чи імператриці. Часто запозичується не тільки іконографічна аналогія, але й художня форма, наприклад, ікона апостола може сильно нагадувати консульський диптих.

Щодо історичних сцен, то знань про пізньоімперське Римське мистецтво цілком достатньо, щоб представляти репертуар житійних сцен. Привернення уваги до літургійних потреб культу було плідною частиною теорії А. Грабаря, яка потребувала подальших уточнень і доопрацювання. Йому вдалося створити єдину у своєму роді цілісну панораму іконографічного розвитку візантійського мистецтва та ареалу його впливу.

Тривала наукова діяльність Курта Вейтцманна пов'язана з дослідженнями ранньохристиянського та візантійського мистецтва, ікон та ілюстрованих рукописів [Weitzmann, 1974, 1977, 1979, 1990, 1997]. За допомогою точного візуального аналізу й археологічних свідчень він простежив еволюцію ілюстрованих рукописів у ранньохристиянську та візантійську добу, визначив два ключові моменти, а саме: єгипетський «стиль папірусу» та грецький стиль «безперервної оповіді». З цих двох типів К. Вейтцманн створив метод інтерпретації збережених ілюстрацій. Він стверджував, що християнська символіка виникла не з повільного прогресу сама по собі, а розвинулася з єврейської традиції зображень, запозичених із традиційних образів класичного мистецтва. Чисельні порівняльні дослідження ікон ранньохристиянських, візантійських і хрестоносців у монастирі св. Катерини на Сінаї підкріпили переконання К. Вейтцманна в тому, що в мистецтві раннього середньовіччя немає жорсткого поділу між сходом і заходом.

Серед загальнохристиянських мистецтвознавчих праць особливе значення для розвитку іконографії як науки має діяльність Еміля Мале, що опублікував у

1899 році свою, що стала знаменитою, монографію «Religious Art in France of the Thirteenth Century» [Male, 2013].

Особливе місце серед робіт присвячених іконографії та розвитку християнського мистецтва належить ґрунтовній роботі Гертруди Шіллер. У своїй шеститомній «Iconography of Christian Art» [Schiller, 1971] авторка ретельно досліджує походження та розвиток різноманітних іконографічних типів образів Христа, Божої Матері, Апостолів та святих у мистецтві сходу та заходу, починаючи з ранньохристиянської доби до сьогодення.

Особливе місце серед західних авторів посідають Абі Варбург та його учень Ервін Панофскі, які, хоч і не займалися безпосередньо східно-християнським мистецтвом, заклали основи так званого іконологічного підходу, що суттєво вплинув на методологію вивчення імпліцитної естетики Середньовіччя. Введена А. Варбургом концепція «переселення образів», або «Nachleben der Antike», як прийнято називати її в іконології, в контексті вивчення візантійського мистецтва, дає шлях, який дозволяє визначити своєрідність його естетичних засад через зіставлення, з одного боку, з античною спадщиною, та західним мистецтвом з іншого.

З огляду на соціальні та політичні чинники, такі як більшовицьке захоплення влади, комплексні дослідження іконопису та церковного мистецтва на наших теренах були обмеженими, або неможливими. Тому центр таких досліджень на більш ніж 70 років перемістився на захід. Одним з таких центрів став Паризький богословський православний інститут, під керівництвом філософа та богослова Серія Булгакова⁴.

Один з його учнів Леонід Успенський на практичному рівні, шляхом детального вивчення найпоказовіших стародавніх ікон, і на богословському

4 З огляду на біографічні та освітні чинники Лідія Спаська була близька до кола Паризького богословського інституту та його керівника Серія Булгакова, до якого входили брати Василь та Феодосій Спаські, Леонід Успенський, Володимир Лосський та інші, з якими, вочевидь, була особисто знайома.

рівні, через глибоке вивчення догматичних основ ікони, створив свою монументальну працю «Богослов'я ікони». А в співавторстві з іншим вченим-богословом Володимиром Лосським він розвинув ці ідеї в праці «Смисл ікон» [Ouspensky, 1982, 1987, 1992]. У цих роботах Л. Успенський відкриває глибокий і серйозний підхід до таємниці сакрального образу. Він досліджує розвиток сакрального мистецтва християнського Сходу від його початків у катакомбному мистецтві до іконоборчої суперечки VIII і IX століть. Спираючись особливо на руську православну традицію, автор ретельно і детально вивчає велику кількість богословських текстів. Він проводить аналіз розквіту раннього православного іконопису, простежуючи його пізніший розвиток і стан мистецтва сьогодні. Це найповніший доступний вступ до історії та богослов'я ікони, а також стандартний текст, на якому базується більшість сучасних досліджень іконографії, що й до тепер залишається важливим та користується впливом у галузі. Він включає більше ніж основну теорію перетворення краси й освячення мистецтва, це фундаментальний елемент усієї православної традиції.

Для Л. Успенського ікона не була естетичним витвором, а видінням у лініях і кольорах Божественного світу, вона пронизувала, перемогла та змінила грішний світ. За автором, природу ікони неможливо досягнути засобами чистої художньої критики ані прийняттям сентиментальної точки зору. Її форми базуються на мудрості, що міститься в богословських і літургійних писаннях Східної Православної Церкви, і тісно пов'язані з досвідом споглядального життя.

Окрім того Л. Успенський сам писав численні ікони, які відрізняються досконалістю техніки, чистотою стилю, глибиною богословського та духовного вираження. Ці ікони розкидані по різних церквах і приватних колекціях. Більше сорока років Л. Успенський викладав у Парижі іконографію для учнів з усього світу. Вони постійно чули його застереження: «Старі ікони – найкращі вчителі». Деякі з цих учнів згодом заснували школи у своїх країнах та поширили вплив ідей Л. Успенського в світі.

Якщо праці Л. Успенського створено з позицій богослів'я та іконопису, то Павло Євдокимов живиться православним досвідом літургії, – того «мистецтва мистецтв», яке дає передчуття Царства. Думка П. Євдокимова через Ф. Достоевського та М. Бердяєва, а також К-Г. Юнга та М. Гайдеггера розкриває порожнечу та пекло, що відкрилися в душі сучасної людини. Поза межами смерті всіх філософських, моральних і естетичних цінностей, яка сьогодні проноситься західним світом, як велика ніч, П. Євдокимов, як пророк, бачить незмінну таємницю особистості, яка сяє. Саме навколо людської особистості, розп'ятого та перетвореного обличчя, світ ікони відкривається як «палаюча купина».

За П. Євдокимовим, Дух Православ'я у своїй найглибшій безперервності є духом філокальним. «Філокалія»⁵ є антологією текстів про містичне богослов'я, а все справжнє богослов'я є містичним, написаних між IV-м і XV-м століттями духовними вчителями містичної ісихастської традиції Східної Православної Церкви. Ці писання є знаками в історії християнського Сходу. Їх мета полягає в тому, щоб допомогти людині брати участь, з її розумом і єдиним серцем, у самій славі Бога. Курс, який обрав П. Євдокимов, безумовно, є «філокальним», тобто живиться грецькими отцями, для яких краса є божественним ім'ям. Це те світле життя, в якому світ і людина знаходять свій початок і остаточну долю й яке одночасно ховається та виявляється на «хресті світла». П. Євдокимов досліджує біблійне та патристичне бачення краси, а потім, у світлі цього бачення, розглядає сучасні напрямки в мистецтві. Він продовжує розглядати богослів'я ікони, в якому людська особа стає чимось на кшталт таїнства Світла, де історія тягнеться у вічність. І на цій основі розглядає деякі типові ікони [Evdokimov, 1990].

В циклі лекцій, з яких складається робота «Богослов'я ікони» Ірини Язикової, репрезентовано сучасну інтерпретацію цих ідей. Дослідження

⁵«Філокалія» (давньогрецька: *φίλοκαλία*, букв. «любов до прекрасного», від *φιλία* *philia* «любов» і *κάλλος* *kallos* «краса»)

присвячено смислу ікон у контексті православного світогляду, а їх естетичні принципи, які змінювалися протягом століть і залежали від регіональних і національних традицій, та зміст ікон розглядаються як вторинні чинники [Языкова, 1995].

З іншого боку П. Євдокімов, В. Лосський та Л. Успенський – вихованці Православного богословського інституту в Парижі, стоять на досить консервативних позиціях. В їх уявленні іконописний канон непорушний і тільки візантійський іконопис є таким, що цілком відповідає йому, а російський в традиції А. Рубльова цілком наслідує Візантії. Тому в їх працях західне церковне мистецтво розглядається як світський живопис на релігійні теми, а їх ставлення до рецепцій західного стилю та західного тлумачення, особливо в українському іконописі, різко негативне, хоча вони приймають факти проникнення в православний іконопис деяких іконографічних сюжетів західного християнства.

1.1.2. Історіографія українського іконопису

Історія дослідження іконопису, створеного з часів Київської Русі і до XVIII ст. почалася в Україні з кінця XIX – початку XX століть. Серед загальних робіт потрібно зазначити такі фундаментальні для вивчення українського мистецтва видання як: «Історія українського мистецтва» в шести томах, сучасні п'ятитомна «Історія українського мистецтва» та тритомник «Церковне мистецтво України». Але слід зауважити, що в першій із них іконописні твори розглядалися ретроспективно, ікона розглядається як звичайний жанр малярства [Степовик, 2012, 58].

У богоборчу добу «царювання» советів дослідження іконопису втратило сенс в наслідок панування атеїстичної ідеології, акцент у них було зміщено до матеріального надбання живопису – без духовного наповнення [Степовик, 2012, 58]. До 1939 року комплексне дослідження предмету провадилось лише у Львові, де їх підтримував тодішній очільник Української Греко-Католицької

Церкви митрополит Андрій Шептицький, саме він подарував своє зібрання старовинних ренесансово-барокових ікон місту [Степовик, 2012, 57]. У цій парадигмі, потрібно зазначити такого видатного дослідника українського ікономалярства як Іларіон Свенціцький – збирач і знавець ікон, багатолітній директор Національного музею у Львові, та його роботу про ікони Галицької України [Свенціцький, 1928].

Лише з 1960-х років знову став зростати інтерес до вивчення ікони та українського іконопису. З огляду на це важливими є роботи знаних львівських дослідників іконопису, а саме: Віри Свенціцької (продовжувала роботу свого батька, була репресована) та Павла Жолтовського, але вони, під тиском репресій, musiли оминати богословські аспекти в своїх роботах зосереджуючи увагу на художніх складових [Свенціцька, 1966, 1967, 1990], [Жолтовський, 1978, 1983, 1988].

Окремо необхідно вказати роботи Володимири Яреми (Патріарх Димитрій), – священика та богослова, в одночас художника та мистецтвознавця, який всебічно досліджував українську ікону. Його двотомна монографія «Іконопис Західної України», де автор розглядає практично всі відомі йому іконописні пам'ятки, збережені переважно в музеях України, Словаччини та Польщі, є найбільшою науковою працею вченого-богослова, написаною на основі його багаторічного дослідження західноукраїнських ікон, які він аналізує за їх іконографічними, стилістичними та часовими ознаками [Димитрій, 2005, 2017]. Однак часові межі цього дослідження не охоплюють ані період ХХ століття, ані попередні періоди ХІХ століття в українському іконописі.

Серед інших авторів другої половини ХХ століття потрібно зазначити таких як: П. Білецький, Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Овсійчук та багатьох інших. Втім потрібно зауважити, що їх роботи створені в парадигмі секуляризованого бездуховного іконазнавства, що панувало в Україні в цей період часу [Степовик, 2012, 58]. Більшість робіт цих дослідників присвячені темам які з об'єктивних

обставин не приділяють значної уваги іконопису ХХ століття, тому як хронологічно вони припали на період советського панування.

Володимир Овсійчук у своїх роботах досліджує українські ікони починаючи з давньокиївської доби [Овсійчук, 1985а, 1985б, 1991]. Окреме необхідно зазначити роботу «Оповідь про Ікону», яка була опублікована після відновлення незалежної України, де він ретельно досліджує іконографію, наводить численні приклади її застосування та взірці іконописів [Овсійчук, 2000].

Починаючи з 1990-х років в Україні зріс інтерес до вивчення релігійного мистецтва, зокрема творчого надбання українських митців у цій галузі. Багато дослідників вивчають український іконопис в його широких часових рамках, серед них: В. Александрович, В. Мазур, В. Пуцко. Проблеми збереження та реставрації творів як монументального так і станкового іконопису розглядають у свої працях вчені-реставратори Юрій Коренюк і Тетяна Тимченко.

Серед наукових та науково-популярних робіт, присвячених сакральному мистецтву України другої половини ХХ ст., можна виокремити наступні два підходи:

- дослідники які розглядають в своїх роботах питання антологічно – К. Вільховецька, І. Дундяк, К. Новікова, О. Осадча, Д. Степовик;
- автори чий роботи присвячені вивченню та дослідженню творчості окремих митців: О. Садова-Мандюк – творчість Ю. Буцманюка, О. Соловей – М. Стороженка, В. Радомська – М. Сосенка, А. Шашкова – І. Їжакевича, В. Мазур – А. Криволапа, О. Кулик та інших.

Дуже важливими є дослідження та твори Дмитра Степовика: «Іконологія й іконографія», «Історія української ікони Х–ХХ ст.» «Мистецтво ікони: Рим, Візантія, Україна», в яких ретельно аналізується походження та сутність ікон, релігійні сюжети та іконографія, техніка та засоби ікономалювання, історія української ікони та іконопису тощо [Степовик, 2003, 1996, 2008]. У монографії

«Нова українська ікона ХХ і початку ХХІ ст. Традиційна іконографія та нова стилістика» йдеться про «так звану» нову ікону [Степовик, 2012]. Під цим терміном автор розуміє не тільки ті образи, які створені недавно, але й відроджені та оновлені в найважливіших рисах. Автор ретельно досліджує не тільки іконографічні засади вибраного кола святих і засоби їх зображення, але зосереджується на стилістиці та богословських основах як сюжетів так і окремих іконографічних зразків. Багато уваги при дослідженні мистецьких характеристик новітніх ікон автор приділяє їх походженню та зв'язку з традицією. Чільне місце приділено передумовам відродження й оновлення ікони, богослів'ю, філософії та естетиці ікони, історії дослідження ікон в Україні та за її межами, сучасному стану іконопису.

Автор зазначає, що хоч українська ікона ХХ ст. сформувалася з традиції, на її розвиток вплинули різноманітні модерні течії. На Західній Україні, за думкою Д. Степовика, визнаним талантом й іконописцем-новатором був Модест Сосенко та художники-іконописці, які входили до його кола, а саме: Теофіл Копистинський, Корнил Устиянович, Юліан Буцманюк. У центральній Україні київська рисувальна школа Миколи Мурашка була здебільшого зорієнтована на навчання світських митців. Але саме на ці часи припадає така визначна подія в церковному мистецтві України як розписи київського Володимирського собору, яка була важливим етапом для подальшого розвитку церковного живопису як в Україні так і на інших теренах імперії. Тому чимало представників зі школи беруть участь у навчанні іконопису в таких відомих майстрів і новаторів у сфері церковного мистецтва, як Віктор Васнецов, Михайло Несторов, Михайло Врубель, Вільгельм Котарбінський, брати Олександр і Петро Сведомські.

До викладацького складу школи М. Мурашка належав Андріян Прахов – один з організаторів розписів Володимирського собору, якому був притаманний радикалізм, що обумовило оновлення українського іконопису та сакрального

мистецтва загалом. Церковні стінописи були першими, що підпали під ці новаторські течії, які згодом поступово перейшло на ікону.

Саме ці процеси стимулювали популяризацію колекціонування примірників давніх і нових ікон, – тому чимало світських, а подекуди й духовних осіб, замовляли ікони для власних потреб у майстрів стінописів Володимирського собору [Степовик, 2012, 116–117]. Дослідження розписів Володимирського собору та Кирилівської церкви в Києві наприкінці ХІХ століття, що наводяться в роботах та статтях В. Дедлова, С. Маковського, Д. Степовика та інших, були важливі для розуміння церковного монументального живопису в Україні.

Попри те, що у цих роботах багато уваги приділяється українському іконопису, сакральним творам та митцям другої половини ХХ ст., що є багатим матеріалом для вивчення предмету, на превеликий жаль твори Л. Спаської не потрапили до уваги автора.

У монографії Ірини Дундяк, яка присвячена виключно іконопису другої половини ХХ – початку ХХІ століть, досліджується загальний контекст існування церковного живопису другої половини ХХ ст. в Україні. Авторка проводить всебічне дослідження різних аспектів існування та трансформації церковного малярства як явища української релігійної культури другої половини ХХ століття. Стосовно цього періоду запроваджується поняття «латентне функціонування». Зазначається, що у церковному мистецтві Радянської України домінують процеси «латентності» та збереження й майже відсутні процеси трансформації та відродження. Християнська релігія залишилася у комуністичні часи тим простором, у якому існували справжні моральні домінанти [Дундяк, 2019].

Проведено всебічний аналіз як об'єктів і суб'єктів церковного мистецтва цих часів, так і історичного контексту його існування. Наведено його наступний поділ: спеціалісти з західноєвропейською освітою та попереднім досвідом виконання мистецьких об'єктів у храмах – І. Їжакевич, З. Кецало, Д. Іванцев, Й.

Бокшай, Я. Лукавецький та інші; митці з високим фаховим вишколом, які самостійно засвоїли навички церковного малярства – О. Кравченко, Л. Спаська, Ю. Островський, К. Звіринський, С. Коропчак, О. Корецький, А. Бурбела, В. Криштальський та інші; великою є когорта художників «середнього професійного рівня» та самоуків – Ф. Гогола, І. Андрішка, В. Гладецький, М. Панчук та інші, роботи яких були більш витребувані у сільських парафіях, оскільки їхня манера письма була зрозуміліша громаді, а послуги коштували дешевше [Дундяк, 2019].

В монографії наведено багато імен митців, творів і проведено їх короткий аналіз в тому числі приділено увагу Л. Спаській, але широта теми та загальні питання, які підіймаються в цій роботі, не надає можливості авторці приділити багато уваги саме висвітленню творчості мисткині [Дундяк, 2019].

1.1.3. Історіографія Л.І. Спаської

Джерелознавчу базу, на основі якої вивчається творчість Л. Спаської, можна розділити на три категорії: наукові дослідження, архівні матеріали, нарративні твори.

До першої належить:

- монографія І. Дундяк, де надано біографічні дані, означено віхи творчого шляху, досліджуються деякі характеристики її творів;
- статті присвячені безпосередньо творчості художниці в різних наукових виданнях таких авторів як: М. Бендюк, Я. Бондарчук, М. Дьомін, В. Лабзін, О. Маковецька, М. Черенюк;
- роботи про окремі об'єкти, до оздоблення яких причетна художниця, на що вказується безпосередньо, за авторством Г. Гулько, Б. Колосок, В. Лабзін;

- матеріали, в яких йдеться про проблему збереження творів Л. Спаської, наведено в роботах групи художників-реставраторів (А. Квасюк, О. Романюк, Л. Обухович), Н. Романюк, В. Чміль;
- каталоги та дослідження про художні збірки Острозького музею, Волинського та Рівненського краєзнавчих музеїв, персональних виставок мисткині.

Так, острозька мистецтвознавиця Ярослава Бондарчук публікує біографічні матеріали та розповідає про творчий шлях Л. Спаської в наукових збірках Острогу та Рівного [Бондарчук, 2000, 2015а, 2015б]. Вони базуються на матеріалах з родинного архіву Спаських та документах з власного архіву Я. Бондарчук. В роботах приділяється окрема увага художній освіті мисткині, її творам у музейних збірках, наведено факти релігійної складової творчості художниці.

В статтях присвячених Острозькому Краєзнавчому музею, Я. Бондарчук розповідає про формування збірки сучасного (советського) мистецтва, яке пов'язано з іменем Лідії Іванівни Спаської. Зокрема йдеться про замовлення музеєм низки полотен на історичні сюжети: «Бій з татарами під Острогом 1578 р.», «Повстання острозьких міщан проти Анни-Алоїзи Ходкевич 1636 р.», «Северин Наливайко в Острозі», «В'їзд Богдана Хмельницького в Острог» та багато інших, у яких були відображені головні події в історії міста [Бондарчук, 2016].

В статті про збірку іконопису того ж музею наводиться факти про те, що в обмін на ікони написані Л. Спаською було отримано старовину ікону XVI ст. з с. Стадники – «Богородиця Одигітрія» в 1981 р.; в 1991 р. з с. Стадники чотири народних примітива XVI ст. (дві ікони «Христос Пантократор», «Богородиця Одигітрія» та «Св. Миколай») також в обмін на ікони, написані Л. Спаською [Бондарчук, 2006].

У статтях луцького художника, мистецтвознавця та письменника Миколи Дьоміна йде мова про творчу особистість Лідії Спаської, яка була однією з перших волинянок, які в 30-ті роки ХХ століття присвятили себе образотворчому мистецтву та викриваються зв'язки з тогочасним мистецьким середовищем Волині. Окрім біографічних матеріалів, досліджуються національні складові в творчості мисткині та приділяється увага її монументальним творам. Автор підкреслює значення Л. Спаської як мисткині, котра в часи войовничого атеїзму наважилася сказати вагоме слово в сфері сакрального монументального мистецтва та іконопису [Дьомін, 2010, 2011, 2016].

В роботах колишнього завідувача художнього відділу Волинського краєзнавчого музею, художника та мистецтвознавця Миколи Черенюка йдеться про портретний живопис і набуток художниці в сакральному малярстві, зокрема про ікони для новозбудованої церкви с. Гавчиці. Зазначено, що Л. Спаська виконала розписи в багатьох церквах Архангельську, Астрахані, Великого Устюга, Вологди, Воронежу, Києва, Луцька, Мурманська, Нальчику, Ташкенту, на Волині у Бодячеві (церква св. Іова Почаївського), Озері (Покровська церква), Гавчицях та ін.

В його роботах йдеться про розписи у церкві Святого Феодосія в Луцьку, зокрема про наступні: «Св. Антоній Печерський» і «Пр. Феодосій Печерський», «Св. Миколай», «Св. великомученик Стефаній» [Черенюк, 1999, 2001а,б,в]. Окрім цього, Микола Черенюк доклав чимало зусиль для популяризації творчості Лідії Спаської, саме він ініціював та організував першу прижиттєву персональну виставку робіт Лідії Спаської у квітні 1999 року в приміщенні Луцької картинної галереї [Квасюк, 2001].

Портрет в творчості Л. Спаської на матеріалах з художньої збірки Острозького державного історико-культурного заповідника досліджує Олена Маковецька в своїй роботі. В статті також йдеться про творчі зв'язки між

Л. Спаською та іншою відомою українською художницею Ольгою Яновською [Маковецька, 2011].

В праці Богдана Колоска «Православні святині Луцька» приводяться факти та документальні матеріали про монументальні розписи Л. Спаської в двох православних храмах Луцька: соборі Святої Трійці та Свято-Феодосіївській церкві [Колосок, 2005].

В роботі Геннадія Гулько, присвячений дослідженню історії Свято-Феодосіївській церкви в Луцьку наводяться факти про роботу Л. Спаської зі створення монументальних розписів в цьому храмі в 1970-і роки [Гулько, 2013].

Наступна група робіт присвячена проблемам втрат і пошкоджень, реставрації та збереження розписів Л. Спаської.

Так в статті Ніни Романюк йдеться про втрати, що було нанесено розписам Л. Спаської в луцькій Свято-Федосіївській церкві ремонтними роботами 1990-2000-х років, та розглядаються питання охорони живопису в храмі [Романюк, 2020].

В статті та виступах на наукових конференціях художників-реставраторів Анатолія Квасюка, Олени Романюк, Олесі Обухович йдеться про реставрацію авторами настінного живопису художниці Лідії Спаської у церкві Святого Феодосія в Луцьку в 2001 році [Квасюк, 2001], а стаття Олени Романюк присвячена проблемам збереження та реставрації цих розписів [Романюк, 2016].

Окремий список матеріалів складають каталоги та публікації про роботи Л. Спаської в музейних збірках. Серед них каталог творів Лідії Спаської в зібранні Волинського краєзнавчого музею, де йдеться про невелику колекцію творів художниці з 10 одиниць зберігання, про її склад, опис та класифікацію творів, їх атрибуцію та спосіб надходження [Левицька, 2012].

В роботі Світлани Скрухи йдеться про творчу спадщину Л. Спаської в музеях Рівненщини та Волині, зокрема, Рівненського обласного краєзнавчого музею,

Національного історико-меморіального заповідника «Поле Берестецької битви», Волинського краєзнавчого музею [Скруха, 2017].

Про невелику збірку художніх полотен та ікон Л. Спаської з колекції Музею Національного університету «Острозька академія» наводить інформацію Леся Шикірява. В статі йдеться також про персональні виставки художниці в Острозькій академії та про участь в конкурсі на кращий портрет фундаторки академії – княжни Гальшки, у якому вона посіла перше місце [Шикірява, 2017].

До архівних матеріалів належать документи Науково-технічного архіву державного підприємства Українського НДІ Проектреставрація, матеріали приватних архівів.

В матеріалах державного підприємства Українського НДІ Проектреставрація, які зберігаються в Науково-технічному архіві інституту, йдеться про дослідження живопису та його стану в Києво-Подільській Покровській церкві під час обстежень в 1955 році [Лопушинская, 1955], 1970-х роках [Каргородський, 1971] і 1974 році [Крощенко, 1974], згадується про монументальний живопис Л. Спаської в цій церкві.

Також в цьому ж архіві зберігаються документи в яких йдеться про загальний стан, дослідження та збереження монументального живопису зокрема, та будівлі Києво-Подільського Покровського храму в цілому.

Матеріали з приватного архіву родини Глаголевих включають фотоматеріали які наводять дані про вигляд і стан робіт Л. Спаської в процесі їх створення у 1950-і та до їх реставрації у 1990-і роки. У щоденнику Тетяни Глаголевої, дружини о. Олексія настоятеля Києво-Подільського Покровського храму йдеться про приїзд Л. Спаської до Києва у серпні 1959 року, про її роботу над композицією «Явлення Божої матері на горі Почаївської» та розпис арок центральної бані церкви. Також йдеться про оплату за ці роботи [Глаголева, 1959]. В спогадах Марії Глаголевої йдеться про період відновлення Києво-Подільської Покровської церкви в другій половині 1950-х років; наводяться

факти про запрошення Л. Спаської та її роботу в Києво-Подільській Покровській церкві в 1950-х роках як над монументальними так і станковими творами [Глаголева, 2023].

Про наявний стан стінописів Л. Спаської в Феодосіївській церкві, проблеми втрат, пошкоджень, реставрації та їх збереження йдеться в «Акті обстеження розписів Свято-Федосіївської церкви в Луцьку, виконаних видатною українською художницею Лідією Спаською» від 2 червня 2021 року, складений завідуючим відділу культури Луцької міської ради О. Котис, завідувачкою Музею волинської ікони Т. Єлисеєвою, мистецтвознавицею, старшим науковим співробітником Художнього музею в Луцьку Т. Левицькою, художником-реставраторкою I категорії Музею волинської ікони Л. Обухович, художником-реставратором М. Муровець [Акт, 2021].

До наративних джерел ми відносимо спогади, науково-популярні та літературні статі у виданнях різного рівня та спрямування окрім наукових.

До спогадів ми включили публікації учасників або свідків подій пов'язаних з нашою темою творчості Л. Спаської. Потрібно зауважити, що термін спогади ми використовуємо досить умовно. Робота протоієрея Олексія Глаголева настоятеля Києво-Подільської Покровської церкви присвячена його батьку о. Олександру, але також згадується про відновлення цієї церкви в 1950-х роках. Зокрема про запрошення Л. Спаської, та її роботу над монументальними розписами. Йдеться про композиції «Покладення до гробу» та «Воскресіння» в конхах; відновлення значно пошкодженої композицій «Знамення», «Святий Дух» «Свята Трійця» в банях і «Притча про добре та зле сім'я» на хорах [Глаголев, 2002].

Спогади Магдаліни Глаголевої – старшої доньки о. Олексія. В них наведено факти про запрошення до створення монументального та станкового живопису в Києво-Подільській Покровській церкві І. Їжакевича та Л. Спаської в 1950-і роки. Йдеться про композиції «Покладення до гробу» та «Воскресіння» в

конхах, «Явлення Божої матері на горі Почаївській», «Вознесіння Божої матері» й ікон для іконостасу [Глаголева-Пальян, 2002].

Важливим джерелом є спогади сина художниці Кліма Спаського в яких розповідається про дитинство, роки навчання та довоєнного життя во Франції та Польщі; життя під час та в перші роки після Другої світової війни; переїзд до Острогу та перші замовлення від краєвого музею. Згодом подорожі з синами в Середню Азію, на Кавказ, в Карпати; церковні розписи в різних церквах колишнього Радянського Союзу [Спасский, 2016].

До категорії наративних джерел також відносимо роботи вже згаданих авторів: М. Бендюк, В. Вербич, М. Дьомін, М. Черенюк які є вільним науково-популярним викладом фактів наведених в приведених вище наукових матеріалах. Публікації інших авторів: Л. Козловська, М. Пилипчук, М. Руцький, В. Штинько, Р. Якель та ін.

Отже ми можемо зазначити, що до сьогодні є окремі статі присвячені творчості Л. Спаської, але комплексних наукових досліджень присвячених церковному живопису, або взагалі творчості мисткині невідомо.

1.2. Джерельна база та методологія досліджень.

Джерельну базу дослідження складають фактологічні матеріали різної природи та походження: образотворчі та документальні (історичні, біографічні, тощо), а також наративні джерела.

До образотворчих джерел ми відносимо монументальний та станковий живопис, графічні твори, а також відтворення (фотографії та репродукції).

Церковні монументальні розписи та ікони Л. Спаської. Основними образотворчими джерелами представленої праці та безпосереднім об'єктом дослідження є церковні монументальні розписи другої половини ХХ століття, що належать Л. Спаській в наступних церквах: Києво-Подільській Покровській, Феодосія Чернігівського в Луцьку; деякі ікони з іконостасу Києво-Подільської

Покровської церкви. Саме на їх дослідженні (іконографічному, мистецтвознавчому, історичному) базується дана наукова робота.

Додатковим джерелом, є *монументальні твори* в таких храмах як: Свято-Троїцький кафедральний собор в Луцьку, церкви Іова Почаївського в Бодячеві та Покровська в Озері.

Світські твори Л. Спаської виступають додатковим джерелом даного дослідження, вони складаються з живопису та графіки, з фондів Волинського краєзнавчого музею в Луцьку, колекції Державного історико-культурного заповідника м. Острога, музею Острозької Академії, Рівенського краєзнавчого музею, приватних колекцій.

Так, було виявлено використання тих самих моделей, композиційних приймів, взаємний вплив світської творчості на сакральний живопис мисткині та навпаки. Тож найбільш доцільним є застосування порівняльного аналізу світських та релігійних творів Л. Спаської.

Документальні джерела. Серед *мемуарної літератури* – спогади сина художниці Кліма Спаського. У спогадах О. Глаголева, М. Глаголевої-Пальян, Л. Яскевича, М. Глаголевої, нотатках зі щоденника Т. Глаголевої ми знаходимо важливу інформацію про окремі об'єкти нашого дослідження.

Важливим джерелом є *архівні матеріали*, які знаходяться в державних, відомчих та приватних архівах: науково-технічному архіві Українського Державного інституту Проектреставрація (№ зберігання 151), Центральному державному архіві м. Києва, приватному архіві родини Глаголевих.

В основі методології наукового дослідження лежить комплексний підхід, який дозволяє якнайповніше розкрити поставлену проблему. В міждисциплінарному поєднанні *загальнонаукових, мистецтвознавчих та вузькоспеціальних* методів дослідження. При цьому загальний базис методології дослідження складають *загальнонаукові* методи. Подібне поєднання методів доводить свою високу ефективність у дослідженнях художніх пам'яток, що

мають складну та маловідому історію побутування, потребують уточнення атрибуції, вивчення техніки й технології та авторської манери мисткині.

Використовуючи науковий комплексний підхід, структуру роботи складено у послідовному переході від загального до конкретного: від дослідження історико-культурного контексту та біографічних чинників формування авторського стилю Л. Спаської; через початок формування авторської манери та стилю в творах художниці 1950-х років, аналіз їх поступального розвитку в творах 1960-х та 1970-х років; до всебічного дослідження й атрибуції безпосередніх об'єктів дослідження в київських та волинських храмах.

В основі методології даної наукової роботи закладено уніфікований метод, який дає змогу всебічного ітеративного аналізу теми дослідження та дозволяє застосовувати широкий спектр окремих методів і методологій⁶.

Методи архівних та бібліографічних пошуків, історико-художнього дослідження і мистецтвознавчого аналізу. Опрацювання архівних та бібліографічних матеріалів дозволило проаналізувати історію відновлення Києво-Подільської Покровської та Феодосія Чернігівського церков, докладно опрацювати творчу спадщину Л. Спаської, встановити порядок ведення робіт.

Розкриття глобальних питань у роботі сприяють наступні *загальнофілософські* методи: *діалектичний* та *формально-логічний*. Задля дослідження зв'язків і взаємодії розвитку використовуються наступні *діалектичні* закони та категорії: єдності й боротьби протилежностей, кількісних і якісних змін, заперечення заперечення. Для забезпечення об'єктивності дослідження та відповідності законам логіки застосовується *формально-*

⁶ Уніфікований метод, заснований на спіральній методології з використанням ітеративного та інкрементного підходу з циклічним зворотним зв'язком й адаптацією. Залежно від початкових вимог та доступних ресурсів, метод може бути адаптований шляхом включення або виключення певних методологічних схем. Уніфікований метод дозволяє застосовувати широкий спектр відповідних до конкретного завдання вузькоспеціалізованих методів і методологій тощо. Метод призначений для дотримання відповідного рівня адаптації, необхідного для кожного дослідження. Застосування методу дає хороші результати щодо комплексних проблем, водночас йому властива деяка надмірність.

логічний метод та такі закони як: тотожності, несуперечності, виключення третього, достатньої підстави.

Загальнонауковими методами, які використовувано в дослідженні, є аналіз і синтез; аналогія та моделювання; абстрагування та конкретизація; індукція та дедукція; системний аналіз.

Задля всебічного дослідження образотворчих об'єктів застосовано такі мистецтвознавчі методи досліджень:

- *історико-культурологічний метод* – дозволив встановити історико-культурний контекст, що мав вплив на формування авторської манери та стилістики Л. Спаської;
- *біографічний метод* – дозволив відтворити основні віхи життя мисткині, виявити наявність причинно-наслідкових зв'язків, які сприяли творчій трансформації, формування етапів розвитку творчості;
- *метод іконографічного аналізу* – дав змогу встановити взаємозв'язки іконопису Л. Спаської з традиційним іконописом та сучасними новаціями початку ХХ століття, а також між сакральними та світськими творами художниці (наслідок синтезу мистецтв та особливості мистецтва ХХ століття); виявити наявність усталених авторських іконографічних типів та встановити при можливості їх походження;
- *метод художньо-стилістичного аналізу творів мистецтва* – дозволив визначити, на основі впливу яких стилістичних течій та напрямів була сформована авторська стилістика та манера Л. Спаської;
- *метод порівняльного аналізу творів мистецтва* – дозволив визначити спільне та відмінне між творами різних періодів творчості мисткині, між сакральними та світськими творами;
- *метод систематизації* – дозволив простежити основні закономірності різних періодів творчості мисткині; виявити спільне в сакральних та світських творах; визначити синтез різних стилістичних напрямів та течій в творчості Л. Спаської;

- *системний підхід* – дав змогу узагальнити погляд на творчий шлях Л. Спаської як на поступальний процес розвитку та вдосконалення; виявити творчу еволюцію та визначити взаємозв'язок творчого доробку мисткині із загальними закономірностями історії мистецтва.

Даний комплексний підхід було апробовано у публікаціях автора [Лабзін 2022а, 2022б, 2022в, 2022г]. Здобуті дані забезпечили можливість подальшого мистецтвознавчого дослідження.

Отже, в основі методологічної бази даного дисертаційного дослідження лежить комплексний підхід, котрий полягає у використанні методів вивчення історичних фактів, підтверджених різними джерелами та систематизації масиву інформації, отриманої у результаті поглибленого іконографічного та іконологічного, історичного та мистецтвознавчого аналізу монументальних творів художниці. Такий підхід видається єдино правильним для досягнення максимально можливої диференціації та повноти розкриття заявленої теми наукової праці.

Окремо потрібно зазначити, що на повноту дослідження вплинули наступні залежності та обмеження, які вони породили:

- обмеження пов'язані з державними заходами, що до запобіганню розповсюдження COVID-19. Вони значно вплинули на можливість здійснювати творчі подорожі та проводити виїзні розвідки у період 2020-2021 років.
- Повномасштабна військова агресія з боку Російської Федерації, також негативно вплинула на ці можливості в ще більшому обсязі починаючи з лютого 2022 року.
- Процеси в релігійних громадах пов'язані з упорядкуванням відношень між різними церковними конфесіями, які проявились в небажанні надавати необхідну інформацію та доступ до церковних архівів і документів.

- Необізнаність з боку церковних громад в мистецькій цінності того чи іншого монументальних живописів, що призводить до їх пошкоджень і втрат.

Висновки до Розділу 1.

1. Аналіз мистецтвознавчих джерел присвячених українському релігійному живопису дозволяє стверджувати, що його відносно глибокі дослідження обмежені діапазоном часу до початку ХХ ст. Невелика кількість фахових розробок, присвячених розв'язанню цих питань в часовому діапазоні другої половини ХХ століття або антологічна, як наприклад роботи Д. Степовика, І. Дундяк; або висвітлює творчість окремих митців, таких як І. Їжакевич, Ю. Буцманюк та деякі інші.

2. До теперішнього часу невідомі ґрунтовні фахові розробки присвячені творчості Л. Спаської, що дозволяє спираючись на ці факти стверджувати про наукову новизну представленої роботи. В цьому розділі було зібрано та узагальнено дослідження, розвідки та згадки, що містять біографічні відомості та інформацію про творчість Л. Спаської та охоплюють часовий проміжок від першої чверті ХХ століття до наших часів. За допомогою фактологічного аналізу та порівняння даних, що містяться в них, було визначено, що більшість наявних досліджень не є повними або є такими, що висвітлюють окремі вузькі аспекти творчості мисткині.

3. Творчості мисткині досі не приділено належної уваги. Декілька наукових статей не складають повної картини про її творчу спадщину. У них переважно викладено життєпис художниці, частково описується тематика деяких творів, робляться окремі спроби стилістичного аналізу малярства. Проте на сьогодні не існує дослідження творчості майстрині, в якому було б комплексно розглянуто всі аспекти її художньої манери, технічних приймів які мали вплив на формування її стилістичних особливостей. Окрім цього,

докладного вивчення потребує і такий ансамбль монументального сакрального малярства, як церква церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.

4. Дослідження зазначених проблем базується на використанні комплексної методології, яка об'єднує методи систематизації архівних і бібліографічних пошуків, історико-художнього дослідження та мистецтвознавчого аналізу. Сучасна мистецтвознавча наука включає уніфіковані традиційні методи, серед яких біографічний та іконографічно-іконологічний, методи формального і стилістичного аналізу з порівняльним та систематичним підходами.

5. Використовуючи згадану методологічну базу, вдалося ґрунтовно проаналізувати бібліографічні матеріали пов'язані з історичним, культурним та мистецькознавчим контекстом та апроксимувати їх на соціально-культурний континуум України другої половини ХХ століття.

Розділ 2. Лідія Спаська: історичний контекст та її живопис

2.1. Історичний та культурний контекст

Під час всього свого існування, «совєтська» держава була та залишалася войовничо атеїстичною. Хоч інституціонально вона проголошувала «свободу совісті» та «відокремлення церкви від держави» фактично це було не так: масові репресії до священнослужителів і вірян, спотворення та руйнування храмів, конфіскація та знищення сакральних творів мистецтва служать переконливим підтвердженням цієї тези. Форми та засоби боротьби «совєтської» влади з релігією були різними впродовж існування СРСР та відрізнялися на різних етнічних територіях. При цьому головною метою було обмежити вплив релігії та церкви на свідомість громадян, а в перспективі цілковито ліквідувати Церкву як інституцію. Аналіз причин такої діяльності влади виходить за рамки нашого дослідження. З розгляду вищезгаданого, питання існування та розвитку церковного мистецтва в період панування «совєтів» до часу відновлення незалежності України практично не порушувались.

Аналіз тоталітарного суспільства, до якого безумовно належав і СРСР, яке регламентує усі суспільні та приватні сфери життя людини та не визнає незалежності від держави таких недержавних сфер людської, громадської або соціальної діяльності як економіка та господарство, культура та мистецтво, виховання та релігія виходить за рамки нашого дослідження. Але потрібно зауважити, що в основі марксистської ідеології «совєтського» тоталітаризму є ліквідації приватної власності та релігії, створення «комуністичної людини» без приватновласницьких та індивідуалістичних інстинктів. А взагалі головна ідея більшовиків, досить раціональна та жахлива: нівелювати духовні потреби людини – замінити їх класовою ідеологією та звести їх тільки до фізичних та соціальних запитів.

Задекларовані хронологічні рамки нашого дослідження – друга половина XX століття. Однак для розуміння подій довкола Церкви як суспільного інституту, та релігійного мистецтва в цей період потрібно оглянути попередній часовий період.

З останньої чверті XVIII століття українська церква, за винятком Галичини, Буковини та Закарпаття більш ніж на сто років повністю потрапила в залежність від Руської Православної церкви спочатку Російської Імперії, а потім СРСР. Це обумовило переорієнтування всіх церковних процесів на парадигму яку диктував синод РПЦ. В релігійному мистецтві це було виявлено в пануванні класичних ідей та смаків. На тлі академічних зразків, яких було досить багато, важливим етапом для подальшого розвитку церковного живопису є розписи Володимирського собору та Кирилівської церкви в Києві наприкінці XIX століття, які привнесли в релігійне мистецтво України нову стилістику символізму та модерну.

Після самоліквідації Російської Імперії в 1917 році⁷ почався новий період в церковному житті. У період з 1917 до початку 1930-х років церков вже відокремлено від держави, але релігійні свободи ще існують; священнослужителі зазнають гонінь але не масових; релігійні громади можуть існувати та сповідувати; починається конфіскація церковного майна. Вже в цей період сакральне мистецтво практично перестає існувати: по-перше, ще в достатній кількості є споруди з оздобленням, ікони та предмети церковного вжитку; по-друге, немає економічних факторів які можуть сприяти існуванню церковного мистецтва.

Період 1930-40х років можна визначити як період руйнувань та репресій: явища руйнування та знищення церковних споруд та ікон набуває масовості; має місце масова конфіскація церковного майна; жорстокі репресії проти священнослужителів та вірян носять масовий характер; влада конфіскує

⁷ Самоліквідація, обумовлена зреченням Миколи II та Великого Князя Михайла Александровича в лютому 1917 року.

незруйновані церковні будівлі та застосовує їх за нецільовим призначенням; церковні парафії не в змозі продовжувати існування та сповідувати. Зрозуміло, що релігійне мистецтво в такий атмосфері існувати не може.

З початком третьої фази Другої світової війни⁸, тобто з 1941 р. на території України, відбулось значне пожвавлення релігійного життя, яке було обумовлено германською політикою на окупованих територіях. Багато церковних будівель було передано в користування релігійним громадам за цільовим призначенням. Але в той же час військові, політичні, соціальні та економічні чинники дозволяли лише забезпечити існування релігійного життя, але не існування або розвиток релігійного мистецтва.

Хоча новітні дослідження, виявляють деякі виключення: так під час консерваційних і реставраційних заходів які проводилися на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА на іконі «Покрова Пресвятої Богородиці» з Покровської церкви на Пріорці виявлено підпис І. Їжакевича та дату квітень 1943 року. Цей факт наводить А. Шашкова у своєму ґрунтовному дослідженні творчості І. Їжакевича, та припускає, що ще деякі ікони з цього храму також можуть мати датування періоду Другої світової війни [Шашкова, 2021, 93]. Але на нашу думку цей факт, як виключення, тільки підтверджує правило.

Починаючи з повоєнного часу та до кінця 1950-х років, у Радянському Союзі тривав період більш терпимого ставлення до Церкви та релігії, ніж у довоєнний час. По-перше, це пов'язано з відновленням «офіційної» Церкви під проводом РПЦ в 1944 році; по-друге, процесів десталінізації та так званої «відлиги» в 1953-58 роках. Відчинені в період війни церковні будівлі залишилися в користуванні церковних громад, а парафії продовжували сповідувати віру. Саме в цей час почалося пожвавлення релігійного мистецького життя, що було обумовлено як соціальними й економічними чинниками так і необхідністю

8 Друга Світова війна умовно складається з декількох фаз. Перша фаза 1939-1940: напад на Польщу з боку Німеччини та СРСР; напад СРСР на Фінляндію – т.з. зимова війна 1939-1940. Друга фаза 1940-1941: захоплення Німеччиною Нідерландів, Бельгії, Данії, Норвегії, розгром Франції; захоплення Югославії та Греції. Третя фаза 1941-1945: напад Німеччини на СРСР капітуляція Німеччини. Четверта фаза 1945: до капітуляції Японії.

відбудови та поновлення церковних будівель, оздоблення їх монументальним та станковим іконописом, предметами декоративно-прикладного мистецтва церковного вжитку, які було пошкоджено, або втрачено на протязі більше ніж тридцяти попередніх років занедбання та впливу політичних і військових негараздів. Серед митців можна навести такі імена як: Іван Їжакевич, Федір Коновалюк, Лідія Спаської тощо. Саме цей період є хронологічно першим в нашому дослідженні.

Наступний період від кінця 1950-х і до середини 1960-х років пов'язаний з масштабною антирелігійною кампанією, яка призвела до зняття з реєстрації громад, вилучення з користування церковних будівель та застосування їх не за призначенням, ліквідації парафій та монастирів тощо. Хоч жорстокі репресії 1930-х років вже не повторювалися, але утискання священнослужителів та активних вірян з боку влади мали місце. Зрозуміло, що в таких умовах релігійне мистецьке життя дуже сильно загальмувалося.

Період з другої половини 1960-х років і до першої половини 1980-х років відомий як так званий «застій», повністю відповідає своїй назві у тому числі й в релігійному житті. Церкви не зачинялися, але й не відкривалися, релігійне життя в парафіях які існували продовжувалося, тому й релігійне мистецьке життя поживавилось, що було обумовлено економічними та соціальними чинниками, а також необхідністю оздоблення новим та поновлення іконопису який вже існував, спорядження та облаштування новими предметами декоративно-прикладного мистецтва церковного вжитку.

Так звана «перебудова» у другій половині 1980-х років і відновлення суверенітету України в 1991 р. відкрило дорогу для багатоконфесійного релігійного руху з будівництвом нових та відновленням повернутих церковних об'єктів громадам. Значно як кількісно так і якісно відродило релігійне та церковне мистецьке життя. Саме цей період є хронологічно завершальним для нашого дослідження.

Загалом історія українського мистецтва в цілому та церковного мистецтва, як його невід'ємної складової в ХХ ст. трагічна, адже це період масового знищення храмів, духовенства та вірян, ікон, сакральних реліквій, гонінь, антирелігійної та атеїстичної пропаганди.

У ці часи українське церковне малярство зазнало значних втрат через грабунок і нищення майна Церкви, закриття храмів. Доступ до фондів із церковним майном був заборонений, або ускладнений, а імперська політика в сфері культури та мистецтва заважала широким мистецтвознавчим дослідженням національного релігійного мистецтва. Тому, попри високий художній рівень, твори українського сакрального мистецтва були маловідомими як удома, так і в світі. Хоча поодинокі небайдужі мистецтвознавці, художники, реставратори, працівники музеїв і колекціонери збирали та зберігали, досліджували та вивчали такі артефакти. Потрібно зауважити, що мистецтвознавчі розвідки церковного мистецтва в цей період фокусуються на періоді до 1917 року, але навіть тоді вони розглядали вивчення предметів сакрального мистецтва як дослідження живопису, графіки та декоративно-прикладного мистецтва, а не як релігійного мистецтва [Степовик, 1996].

Церковне мистецтво в період Радянської України можна характеризувати наступним чинниками:

- як показано вище, здебільшого саме на другу половину ХХ ст. приходяться основні події пов'язані з мистецьким життям;
- оскільки Церкву було відділено від держави, церковне мистецтво існувало поза рамками державних установ та замовлень – набуті в цей період твори мистецтва були створені на замовлення релігійних громад, або як дарчі акти авторів чи приватних жертводавців;
- офіційна державна ідеологія войовничого атеїзму не заохочувала митців до релігійного мистецтва, тому ця сфера діяльності переважно залишалася для «неофіційних» майстрів;

- соціально-економічні чинники релігійного життя в рамках атеїстичної держави не дозволяла заохочувати широкий круг майстрів до релігійного мистецтва;
- свобода від державної та церковної регламентації в релігійному живописі у другій половині ХХ ст.

Остання теза потребує деякого пояснення. Як не парадоксально, пригнічення та жорстка регламентація церковного життя у богоборчу добу вивела поза межі цих обмежень саме релігійний живопис, який існував поза державним контролем як в мистецтві так і в релігійних питаннях, що можна пояснити діалектичним характером цих процесів.

Це сталося за таких чинників:

- хоч церкву було відділено від держави, жорстка політика комуністичної партії, суттєво обмежувала вплив вищих церковних інституцій на локальні процеси мистецького оздоблення храмів;
- практично відсутній вплив офіційних художніх інституцій, оскільки церковним малярством займалися переважно «неофіційні» майстри, які не входили до них;
- художники спираючись на власні знання, вміння та майстерність були в змозі реалізувати в той чи інший спосіб свої задуми;
- настоятель храму, як правило, був не тільки моральним і духовним, але й естетичним авторитетом, – *arbiter elegantiarum* у сюжетних, іконографічних і часто стильових питаннях створення художніх творів, головним замовником яких була церковна громада.

З іншого боку негативним фактором можна вважати відсутність зворотного зв'язку з широким загальним мистецькою спільноті. Але в цілому, відсутність регламентації мала позитивний ефект на релігійний живопис 1950-80-х років.

Окрім соціального та політичного контекстів потрібно розглянути релігійний контекст, який склався в світі церковного мистецтва.

Спонукає внутрішні пориви душі до молитовного спілкування людини з Богом і підсилювання віри, але й засудження гріховного – ось головне призначення ікон.

Хоча Церква завжди враховувала пізнавальну та просвітницьку функцію священних зображень, але ніколи не вважала ікону ілюстрацією Священного Писання або церковної історії, і тим більше портретом. Але з іншого боку, в іконі можна бачити чимало ознак історичного портрета. Зокрема передачу індивідуальної неповторності особи, що уособлює реальні риси людини та стверджує про її існування. Такої думки дотримується Д. Степовик: «...Ікони святих часто називають портретними. Головне, щоб святі були впізнавані, і це завдання виконувалося завдяки написанню на іконі їхніх імен. Оскільки портретні ікони створювалися набагато десятиліть, то їхнє значення полягало в тому, щоби на них були відсутні конкретні і перехідні ознаки часу та місця. Персонажі ікон, їх оточення атрибути повинні бути впізнавані, а не реалістичні...» [Степовик, 2005, 63]. Можна вважати ікону свого роду портретом, який наповнений живим духом того, хто зображений. Тому іконописцем може бути не кожний художник-портретист.

За майже два тисячоліття існування релігійного мистецтва, церковні діячі та апологети святих зображень виробили іконописний канон, за яким слід творити ікони. Але довгий шлях який пройшло суспільство, церква та мистецтво поставило питання про можливість зміну канону. Цю проблему загострював відомий православний богослов священник отець Сергій Булгаков: «...Має бути вирішене й інше питання: чи можуть і тепер виникати нові ікони догматичного змісту...або ж навпаки, можливість їх обмежені і всі вичерпані іконописним канонем? Відповідь на це питання безсумнівна: так, можуть» [Булгаков, 1996, 120-121].

Деякі вважають, що зображення на іконі повинне відповідати канонам церковного вчення, а якщо його немає, то це картина. На нашу думку це дуже спірний постулат. По-перше, догматичні принципи в церковному мистецтві

превалюють над канонічними; по-друге з часом змінюється суспільство, церква та технології. І як наслідок цих змін, змінюється мистецтво та його виразні та технічні засоби тощо. Але для вірянина немає різниці між оригіналом «Святої Трійці» А. Рубльова, її копією або зображенням на папері.

На думку Д. Степовика в українському іконописі, існувало декілька стильових напрямків. Перші два візантійського походження. Перший це візантизм, локальний варіант комніновського стилю, що утворився після константинопольського собору 842 року в пост іконоборчу добу, і який Древня Русь наслідувала з прийняттям офіційного християнства з Візантії в 988 р., він панував з кінця X до середини XIII ст. [Степовик, 2012, 15]. Для його художньої манери притаманна тонка, абстрактна, стилізована лінія, яка є переважним елементом живопису, архітектурні форми більш схематизовані та площинні. Фігури, мають неприродно витягнуті пропорції та легкість, їх серйозні, аскетичні лики видають глибоку одухотвореність. Рухи підпорядковуються строгому регламенту, переважає статична фронтальність. У колориті провідну роль відіграють густі, щільні фарби та золоте тло, абстрактна колористична схема, відображає сяйво неземного світла [Лазарев, 1986, 123].

Другий, теж візантійський за походженням, як місцевий варіант палеологівського – з другої половини XIII – кінець XV ст., з помітними змінами в напрямку європейського Проторенесансу [Степовик, 2012, 15]. Його стилістичні особливості виразність контурів і лінійність, характерний рух: набагато вільніші повороти фігур, підсилена їх жестикуляція; шати вільно розвиваються; архітектурні побудови утворюють динамічні форми; в лаштунках переважають вигнуті лінії. Людська постать й архітектурний чи пейзажний фон об'єднані в функціонально обумовлене ціле, чому сприяє узгодження масштабів. Фігури зменшуються в розмірі, простір заглиблюється. Риси обличчя дрібнішають, вираз облич стає менш суворого характеру. Колорит набуває контрастності у сполучені барв, стає м'якшим. Улюблені фарби – блакитно-синя і зеленувато-жовта. Незважаючи на те, що загальна

колористична гама світлішає, вона виграє у тональній єдності [Лазарев, 1986, 157].

Хронологічно третій стиль українського іконопису – Ренесанс, що набув поширення в XVI ст. пов'язаний з ослабленням греко-візантійського впливу на наших теренах. Його характерні особливості – надання ликам вигляду близького до європейського, а в їх колористиці переважає світло-вохристі відтінки; набуває розповсюдження поступова заміна локальних кольорів змішаними; введення світлотіньових ефектів та використання побутових елементів [Степовик, 2012, 15].

Четвертий стиль в українському іконописі – бароко, настає в XVI-XVII ст. і триває до кінця XVIII ст. Йому притаманна соковитість фарб, декоративність в усіх елементах; багаті та мальовничі шати з енергійними смушками; ліки наче живі та спокійні. На відміну від ірраціональності, трагічності та драматизму західноєвропейського бароко в Україні воно несе життєрадість, яка більше характерна для Ренесансу [Степовик, 2012, 15].

П'ятий стиль українських ікон – класицизм, що панував на протязі XIX і навіть початку XX ст. Для нього характерні зосередженість на композиції, пропорціях, світлотіні, перспективі та колориті. Набуває остаточно європеїзація ликів з ретельним відображенням їх зовнішності та психологічних рис і станів. З технічного боку це майже повний перехід до олійного живопису [Степовик, 2012, 15]. Потрібно зауважити, що до цього стилю можна віднести як суто академічні так і більш реалістичні твори.

Модернізм – шостий стиль українського іконопису, свій початок бере наприкінці XIX ст. Характерні особливості: оновлення сталої іконографії; зміна форм і запровадження їх більшої експресії; використання нетрадиційних кольорових схем. Окремо потрібно відзначити синтез різних мистецьких стилів [Степовик, 2012, 15].

Потрібно зауважити, що вищенаведена концепція Д. Степовика стосовно стильових напрямків в українському іконописі та їх хронологічних меж не є

загальноакадемічною. Але, наша робота не ставить за мету дослідити всі концепції історичного українського іконопису, тому для нас вишезгадана концепція не є обов'язковим постулатом, а використовується як посилення на історичну спадщину для розуміння сучасних напрямків в українському іконописі в ХХ ст. Серед безлічі яких можна виділити декілька основних:

- орієнтація на візантійське чи давньоруське мистецтво;
- церковний живопис стилю апологетичного до бароко;
- реалістичний живопис, прихильний до академічних течій ХІХ ст.;
- новий церковний живопис стилю модерн, його ранніх та наступних напрямків.

Вже з середини ХVІІ ст. багато іконописців у своїх роботах починають використовувати прийоми характерні не для іконопису, а для живопису – світлотіньове моделювання та портретність. Новий релігійний живопис є яскравим прикладом поєднання традиційних іконописних елементів зі світськими. Співвідношення світського і божественного в іконописі зумовлено проникненням до нього так званого «академічного» стилю, що проявляється починаючи з кінця ХVІІІ століття, по суті виникають картини на релігійну тему. Цей стиль, пришов в Україну із Заходу й отримав особливий розвиток у ХІХ столітті, а його характерні риси – милування формою, пишність обробки та декоративність. Так церковне мистецтво синодальної епохи виробило свою художню мову. У цьому сенсі академічний живопис, більш зрозумілий і впізнаваний для людини ХVІІІ-ХІХ ст., а реалістична манера, в силу своєї специфіки, вирішує не лише художньо-пластичні завдання, але має наочні та просвітницькі властивості.

Для нового релігійного мистецтва в Україні однією з визначних подій стали розписи Володимирського собору в Києві у ХІХ ст.. Вони мали великий вплив на подальший розвиток церковного малярства всієї України.

Художній критик та мистецтвознавець А. Прахов з 1885 р. керував роботами з внутрішнього оздоблення храму та запросив кращих майстрів того часу В. Васнецова, братів П. й А. Свєдомських, В. Котарбінського, М. Нестерова. У роботах їм допомагали викладачі та учні Київської рисувальної школи М. Мурашка [Степовик, 2015, 99].

При установчих ідеях на відродження давньої православної традиції у реалізації своїх задумів А. Прахов і художники не могли бути послідовними, через перешкоди як зовнішнього, так і внутрішнього характеру. В силу освіти, базовим для художників був академічний реалізм, а для В. Котарбінського та братів Свєдомських, що більшу частину життя провели в Римі, вихованих на італійській академічній традиції, захоплення Візантією взагалі було чужим.

Тому розписи Володимирського собору мають дещо ускладнені композиції та алегоричну «зашифрованість» сюжетів і несуть печатку академічної патетики, що служить виразними засобами того академічного реалізму, яким володіли художники через свою освіту. Але духовна глибина широкого спектру релігійних ідей за своєю абстрактністю та потаємністю вимагала символічного мистецтва, що володіє засобами перетворення форми.

Підкреслено пафосні композиції, з символічним змістом, включають ряди святих православної церкви, національних героїв, історичні постаті, не мають нічого спільного з первинним задумом – створення композицій в давньоруському або візантійському стилі. Але не маючи спроможності вирішити поставлені задачі цим способом, був винайдений інший шлях. Символізм, який народжувався з романтизму, надихався роботами В. Блейка, В. Моріса та прерафаелітів, знайшов своє відображення через засоби модерну в оздобленні Володимирського собору [Степовик, 2015, 98]. Створені художниками композиції стали своєрідним взірцем для розписів храмів на ціле наступне століття.

Отже, в цьому контексті необхідно зробити відступ, і звернути увагу, що творчість прерафаелітів у якій відбито риси романтизму, реалізму, символізму, естетизму була вихідною для такого нового живопису. Для більшості робіт прерафаелітів, написаних у тому числі на релігійні та літературні сюжети, було характерне поєднання реалізму та символізму, – вони поєднують зовнішній реалізм із глибоко містичною насиченістю. Реалізм полягав у прагненні художників до детального відтворення природи, зображенні релігійних та літературних сюжетів із найбільшою «життєвою» достеменністю. При написанні людських образів прерафаелітам завжди позували конкретні моделі. Символи, використовувані прерафаелітами в своїх творах трактовані в досить традиційному середньовічному сенсі, були покликані скоріше створити не зашифрований текст, але, навпаки, допомогти глядачеві зрозуміти зміст твору. Символізм, своєю чергою, виявився тісно пов'язані з естетизмом, культом краси в творчості прерафаелітів. Символізм «створював нову естетику, нову іконографію, нову систему цінностей, у якій головну роль грала чуттєвість, безпосереднє відчуття краси як найвищої норми мистецтва» [Шестаков, 2004, 17].

З романтизмом прерафаелітів споріднював інтерес до Середньовіччя, національних легенд й оповідей. Однак, є думка, що скоріше інтерес прерафаелітів до Середніх віків був пов'язаний не тільки з їх естетичними уподобаннями, але також з їх уявленням про ідеальну організацію середньовічного суспільства [Werner, 2005, 124].

В свою чергу, модерн, як образотворчий стиль має спорідненість з художніми напрямками втілюваними прерафаелітами та символістами. А таких художників, як Обрі Бердслі, Альфонс Муха, Едвард Берн-Джонс, Густав Клімт і Ян Тороп, можна віднести до кількох із цих течій. Однак, модерн на відміну від живопису символістів, має характерний вигляд. З іншого боку, деякі майстри які лише розпочинали мистецький шлях, в період становлення своєї творчості

користувалися багатьма прийомами стилю модерн і сприймали той досвід, який накопичувався у процесі зближення цих напрямків.

По суті, модерн є синтетичним стилем, що прагне гармонії та створення елементів в єдиному ключі. В модерні простежувалося видозмінене продовження традиційних приймів романтизму та символізму, для нього характерне включення елементів відомих у живопису напрямів: еклектики, неоромантизму, готики, неоренесансу та інших, а в сюжетах модерн також перебував під сильним впливом символізму. Модерн і символізм були ніби двома сторонами однієї медалі, одна без одної не могли обійтися, – оскільки найчастіше символізм як філософська світоглядна концепція знаходить своє вираження у практиці мистецтва в формах стилю модерн. І все ж символізм мав більш ранню стадію, коли він реалізувався у вигляді академічного традиційного стилю, ще до того, як знайшов свого повного виразника – новий стиль [Сарабьянов, 1989, 38]. Тому можна часто знайти іконографічну подібність між пізнім академізмом і модерном. Ця схожість багато в чому здійснюється «за рахунок» символізму, який виявляє себе в обох напрямках.

Характерні риси модерну: вигнуті чіткі лінії, відсутність прямих кутів; природно-органічні форми; декоративні елементи, які є частиною сюжету; площинний малюнок; пастельна кольорова гама з одним домінуючим тоном; рівноцінність зображення та фону. Стилізація служила засобом об'єднати умовне та реальне, домогтися перетворення дійсності. В зображеннях спостерігається розвиток орнаменту, та підвищена естетична дію візерунку, замінюючи традиційний абсолютно новим. Звісно, що в цьому випадку шати, їх оздоблення, смушки набувають характерного вигляду. Серед зовнішнього вигляду персонажів художників приваблює пишне, довге волосся, що нагадує морські хвилі, течію (струм) або гілки рослин і передається завдяки застосуванню декоративних вигнутих ліній.

2.2. Біографічні відомості та творчий шлях Л. Спаської.

Ім'я Лідії Іванівни Спаської (іл. 1) не є дуже відомим широкому загалу громадськості та в історії українського мистецтва. З огляду на це, немає достатньої кількості біографічних і мистецтвознавчих досліджень її творчості. Життєвий та творчий шлях Л. Спаської, сповнений різних колізій, та драм пов'язаний з Волинню, містами юності та зрілості – Луцьком і Острогом.

Лідія Спаська⁹ (у дівочтві Лисяна) народилася 5 квітня 1910 року в Умані на день святої Лідії в родині поміщика Івана Лисяного, який обіймав посаду судового службовця та Євдокія Лисяної (уроджена Бабенко) яка була викладачем географії у гімназії. Лідія народилася з вродженою невиліковною вадою серця – з трьох нервових «пучків Гіса», що визначають ритм биття серця, у неї працював лише один. Лікарі пророкували їй недовге життя, бо як діти з такою вадою довго не живуть, проте все сталося не так як вважали лікарі, але ця недуга супроводжувала все її нелегке життя [Дьомін, 2010], [Спасский, 2016, 140-159].

Згодом, в 1911 році, родина переїхала до Волині, де пройшли дитинство й юність Лідії. Раннє дитинство минало у маєтку батьків у селі Гавчиці неподалік Ківерців Луцького повіту, або у власному будинку в центральній частині Луцька. Батьки високоосвічені та інтелігентні люди надали шляхетне виховання й своїм дітям, у родині їх було восьмеро, але троє загинули у дитинстві. Залишилося три брати Борис, Миколай та Данило, та дві дівчини Марія та молодша Лідія, діти завжди були оточені піклуванням і увагою дорослих, батьки виховували їх у вірі Божій та любові [Бондарчук, 2015а, 198-206].

В 1927 році Лідія закінчила в Луцьку жіночу гімназію, де під час навчання виявляла неабиякі художні здібності. У тому ж році, незважаючи на скрутне матеріальне становище родини після смерті батька в 1924 році, за наполяганням

⁹ Основні біографічні джерела це спогади сина Кліма Спаського, статті Ярослави Бондарчук і Миколи Дьоміна (ґрунтуються на інформації яку отримано від Л. Спаської та особистих зустрічах з нею).

матері, Лідія втупила до приватної художньої школи імені Крижановського у Варшаві де набула первинну мистецьку освіту на протязі наступних двох років (1927-1929). Про перших гімназійних викладачів рисунка та малювання немає достеменної інформації. Відомо, що у Варшаві директор школи професор Фелікс Слупський викладав рисунок, а техніку акварелі професор Тадеуш Нартовський, які рекомендували талановитій дівчині продовжити навчання [Бондарчук, 2015б, 134-139].

По смерті матері в 1931 році, Лідія отримала невеликий спадок, коштом якого поїхала до Парижу здобувати мистецьку освіту. Протягом 1931-1935 років вона навчалася в паризькій Академії Жуліана¹⁰ (іл. 2) [Бондарчук, 2015а, 198-206].

На піку свого розвитку Академія об'єднувала декілька майстерень. Навчання в Академії в будь-який час між 1868 і 1939 роками було небюрократичним і неформальним. Нові ідеї розглядалися без упередження, людський обмін відбувався в атмосфері колегіальності, доброзичливості та взаємної підтримки. В Академії раділи жінкам-студенткам, доступ для яких в офіційну Національну вищу школу витончених мистецтв (École nationale supérieure des Beaux-Arts) було заборонено. Академія, яку після смерті Жуліана очолювала його вдова, функціонувала більше як розширена родина, ніж як проміжна станція на шляху до офіційного успіху. Вибір щотижневої моделі вирішувався голосуванням серед студентів, так само як і вибір студента, завданням якого було вирішення питання бюджету та дисципліни. Академія займає унікальне місце серед шкіл мистецтва, не тільки завдяки великим іменам, а тому що школа діяла як вільне місто духу, мініатюрний космополіс і Вавилонська вежа, – у роки слави в школі були представники понад 50 національностей [Russell, 1989].

¹⁰ Académie Julian – приватна школа живопису та скульптури, заснована в Парижі в 1866 році Родольфом Жуліаном (1839-1907) французьким художником і графіком, яка діяла з 1867 до 1968 року, після чого увійшла до складу Школи графічного образотворчого мистецтва Пенінгена (ESAG Penninghen).

Тут було виховано деяких з найкращих митців того часу, але ті, хто ходив туди за уроками життя, так само як і за уроками мистецтва, не залишилися розчарованими. Академія була мистецькою школою, приблизно 5000 художників, які були її студентами залишили певний слід у подальшому мистецькому житті [Russell, 1989]. Вона виховала таких митців як: французи Анрі Матісс, П'єр Боннар, Едуарда Вюйяр, Марсель Дюшан, Фернан Леже, Кассандр (Адольф Жан-Марі Мурон); американці Джон Сінгер Сарджент, Роберт Анрі, Моріс Прендергаст та Едвард Штайхен; німці Кете Кольвіц, Макс Слевогт, Жан Арп, Ернст Барлах; Альфонс Муха, Жак Ліпшиц, Леон Бакст; наших земляків Анна Білінська-Богданович, Олександр Шевченко, того ж Кассандра, Марія Башкирцева яка відобразила атмосферу академії в одному зі своїх творів (іл. 3).

Заснована в той час, коли мистецтво мало зазнати довгої серії вирішальних мутацій, Академія приймала художників і скульпторів різного роду та переконань і ніколи не намагалася змусити їх витримувати одну конкретну лінію. Розквіт школи збігся з рухом постімпресіонізму, тому багато найвідоміших випускників були художниками-постімпресіоністами, зокрема членами групи Les Nabis, які прославилися своїм декоративним мистецтвом. Академія була також популярна серед паризької авангардної мистецької сцени та приваблювала багатьох членів Ecole de Paris, зокрема Альфонса Муху та французького фотографа Анрі Картьє-Брессона.

На жаль, історія Академії Жуліана досі відносно мало досліджена у Франції. Збереглася лише частина реєстрів: чоловічої частини які охоплюють період 1870-1932 рр., і жіночої частини за період 1880-1907 рр. (Додаток Г), з якими можна ознайомитися в Національному архіві Франції [Archives Nationales]. Приблизно 5000 художників, були студентами академії та залишили певний слід у подальшому мистецькому житті.

Саме Академію Жуліана для надбання подальшої художньої освіти обрала юна Лідія, там вона зустріла свою знайому за навчанням у Варшавській художній школі Ванду Раєвську. Зважаючи на свої скромні кошти, спершу вона квартирувала у старій знайомій сім'ї – Катерини Шидловської з Луцька, а потім у доньки о. Сергія Булгакова; згодом переважно в гуртожитку для самотніх жінок який організувала матір Марія [Бондарчук, 2015а, 198-206].

В Парижі, майбутня художниця мала змогу познайомилася з багатьма відомими в православному світі людьми тієї епохи, серед яких були і філософ-богослов отець Сергій Булгаков, сестра Іоанна (Юлія Миколаївна Рейтлінгер), котра навчала її іконопису в техніці темпері, та чорницею, відомою в історії під ім'ям Матір Марія¹.

В Парижі Лідія відвідувала церков св. Сергія Радонежського при Православному Богословському Інституті де правив о. Сергій, ось як про нього розповідала сама Лідія Іванівна «...під час богослужіння о. Сергій горів духовно, заражав усіх своїм підйомом. Тому всі поспішали, щоби не запізнитися до служби. І проповіді говорив він, приголомшливі душу... Ходили ми й на лекції Бердяєва, дуже глибокі, зарозумні...» [Спасский, 2016, 140-159].

Позитивно вплинула на розвиток таланту молодої художниці різнобічна атмосфера паризького періоду життя. Академія спонукала до опанування творчого процесу, пізнання секретів художньої майстерності та методології. Візити до Лувру та знайомство з його колекціями шедеврів світового мистецтва стимулювало прагнення до прекрасного. А коло спілкування Паризького богословського інституту спряло духовного розвитку.

В деяких джерелах наводяться факти, що під час перебування в Парижі Л. Спаська створила портрети Великого князя Кирила Романова, відомого священника отця Іоанна, дочки й онуки російського композитора Сергія Рахманінова [Дьомін, 2010]. Це цілком імовірно, з огляду на той факт, що вона була дотична до осередку Паризького богословського інституту – одного з

центрів тяжіння православної інтелігенції. В будь якому разі ці факти потребують подальших розвідок.

Саме в Парижі Лідія познайомилась зі своїм майбутнім чоловіком – студентом Богословського інституту Василем Георгійовичем Спаським (1900-1945), вони заручилися у 1934 році. В інституті Василь навчався разом зі своїм старшим братом Феодосієм (1897-1986), – згодом відомим вченим-богословом і філософом, походили вони з родини священника м. Ніжин, обидва приймали участь в антибільшовицькому збройному опорі [Спасский, 2016, 140-159]. З родини Спаських вийшло декілька відомих постатей, таких як: їх старша сестра Євгенія (1891-1980) – відома українська мистецтвознавиця та етнографка, дослідниця української, кримськотатарської, казахської та киргизької етнографії [Білоконь, 1997, 555]; а молодший брат Іван (1904-1990) – український історик, мистецтвознавець і музейник, провідний фахівець із нумізматики, головний зберігач відділу нумізматики Державного Ермітажу [Янин, 1964, 3-9].

По закінченні Академії, Лідія разом з Василем Спаським повертається на Волинь де вони одружуються та оселяються у батьківському маєтку в селі Гавчиці. Незабаром, у 1936 році, в них народився старший син Микита, в майбутньому він стане геологом і багато часу буде проводити в експедиціях до яких мисткиня мала змогу приєднуватись, про що буде сказано нижче [Бондарчук, 2015а, 198-206], [Спасский, 2016, 140-159].

Період інтербелуму в Європі можна вважати одним з самих щасливих та творчо плідних етапів життя художниці. Хоча достеменно не відомі твори мисткині цього періоду, але такі дослідники як Микола Дьомін вважали, що саме в цей період до художниці прийшло усвідомлення своєї малої батьківщини Волині, її культурних надбань, народних традицій, історії рідного краю тощо. На його думку, саме тоді вона створила багато різноманітних портретів чоловіка, родичів, земляків в яких намагається відтворити характери та стан душі моделей та низку ліричних пейзажів Полісся [Дьомін, 2016]. На

превеликий жаль, невідома ні доля, ні описи цих творів, які здебільшого належали приватним власникам, а слід загубився в майбутні лихі часи.

Друга світова війна зруйнувала не тільки Другу Польську Республіку, але й щасливий світ родини художниці. Окупація Волині советами принесла нову небезпеку – над ними нависла загроза заслання до Сибіру, вона з родиною залишає Гавчиці. Деякий час вони змушені були переховувалися у родичів і друзів.

Хоч прихід німців після початку військових дій на советсько-німецькому фронті в 1941 році, населення зустріло переважно спокійно, в долі Л. Спаської почалася нова смуга випробувань.

Трагічні події 1943-1944 років на Волині не оминули Гавчичі та навколишні села, родина Спаських залишила маєток та вимушена була рятуватися спочатку в Ківерцях, а згодом у знайомих у Луцьку. Пізніше вони мешкали в Дубно у сестри художниці Марії, де взимку 1944 року народився молодший син Клим. Після приходу радянських військ, Василь Георгійович потрапив до лав армії на фронт, був поранений та загинув у лютому 1945 року, Л. Спаська залишилася вдовицею з двома маленькими дітьми без житла (маєток згорів, а майно батьків націоналізовано) й засобів для існування [Спасский, 2016, 140-159].

Деякий час Лідія Іванівна мешкала в селі Молодаво Дубенського району, де їй дуже допоміг матеріально та духовно священник отець Олександр Рогозинський, він давав їй деякі замовлення на розписи для церков в Молодаво та навколишніх селах. Так Л. Спаська вперше звернулася до релігійного мистецтва [Бондарчук, 2015в, 192-197].

У 1947 році Лідія Спаська переїздить до брата Данила Лисяного в Острог, де живе протягом наступних кількох десятків років. Спочатку мешкає у брата, а згодом довгий час вимушена тулитися по різних комірках. До середини 1950-х років вона разом із дітьми жила в напівпідвальному приміщенні, холодному та сирому. Згодом їй запропонували переїхати з дітьми у значно кращу кімнату, що

розміщувалась у двоповерховому будинку на Татарській вулиці, а в 1967 р. вона отримала квартиру на новій вул. Гагаріна [Бондарчук, 2015б, 136].

В гнітючій суспільній атмосфері повоєнних років, де переплелися складні обставини існування, життєвий і художній досвід, терпимість та наполегливість змусили погодитися художниці на перше замовлення, – 60 копій портретів більшовицьких вождів для загальноосвітніх шкіл і установ міста та району (іл. 115). Згодом робила копії відомих полотен (іл.102) для краєзнавчого музею [Руцький, 1990]. Це дало їй змогу отримати хоч якісь кошти на утримання дітей в голодні та тяжкі повоєнні роки. Проте мистецький розвиток Л. Спаської не припинився.

Саме в домі брата, Лідія Іванівна познайомилась з уродженкою Острога відомою художницею Ольгою Яновською, яка починаючи з повоєнних до дев'яностих років, приїжджала в Острог до своїх родичів Лисяних. Спільні мистецькі та творчі схильності заохочували до більше стійких відносин ніж спілкування. Іноді вони разом, проводили час на пленерах за краєвидами Острога та його околиць [Бондарчук, 2015в, 192-197], (іл. 28, іл. 58, іл. 61, іл. 65, іл. 66).

Волинь з її історичною та культурною спадщиною, зокрема Острог як колишній науково-освітній і мистецький центр відомий з 1100 року, дали змогу художниці співпрацювати з місцевим музеєм. Так взимку 1952 р. на замовлення місцевого краєзнавчого музею, вона створила жанрову тематичну картину «Повстання в селі Новомалин 1905 року» (іл. 33). У подальшій творчості Л. Спаська звертається до історії України, та доби Хмельниччини зокрема. Вона вивчає тогочасну епоху визвольних змагань і створює низку сюжетних картин на історичну тематику: «Переселення з Острога 1611 року» (іл. 4), «В'їзд Богдана Хмельницького в Острог 1648 року» (іл. 52), «Портрет Богдана Хмельницького» (іл. 101) та інші.

Тут уже згадувалося, що в Л. Спаської була невиліковна, тяжка вада серця. На початку 1950-х, вона тяжко захворіла, офіційна медицина допомогти не змогла,

але після початку лікування у відомого лікаря-гомеопата, священника отця Іоанна Дубровського з села Глухівці стало відбуватися покращення її самопочуття. Трохи згодом художниця розписала церкву де правив о. Іоанн, з яким Лідія Іванівна дуже близько потоваришувала, багато разів приїжджала до нього в Глухівці (іл. 7), розписувала церкви в навколишніх селах, та намалювала два чудових портрети о. Іоанна [Спасский, 2016, 140-159] (іл. 14).

Так з середини 1950-х років Л. Спаська починає нову сторінку в своїй творчості, – звертається до церковного мистецтва, стає іконописцем. Треба розуміти наступне: по-перше: глибока віра та весь попередній життєвий досвід Лідії Іванівни підштовхують та надихають її в цьому виборі; по-друге, освіта отримана в приватній французькій Академії була такою що не визнається у СРСР, тому Л. Спаську визнавали самодійним художником, виходячи з цього отримати офіційний статус та замовлення не виявлялося можливим; по-третє, дозволяло працювати за фахом і забезпечити засоби існування та виховання синів; по-четверте, вона не полишає звичайні художні твори, хоч головним напрямком її творчості стає релігійний живопис. Художниця створювала стінописи та малювала ікони в храмах: Архангельську, Астрахані, Великому Устюзі, Вологді, Києві, Курську, Луцьку, Махачкалі, Мурманську, Нальчику, Ташкенті, у селах Волині: Бодячеві (церква св. Іова Почаївського), Озері (Покровська церква), Гавчиці та в багатьох інших містах України та колишнього Радянського Союзу.

У період 1960-1965 років Лідія Іванівна виїжджала до Казахстану в с. Миколаївку, де була геологічна експедиція її старшого сина Микити. Перебуваючи там, вона часто подорожувала у гори Заїлійського Алатау на пленер, а одного разу поїхала до Киргизії, де робила багато замальовок околиць м. Пржевальська, на березі Іссик-Куля. В цих подорожах, окрім краєвидів, Л. Спаська робить багато портретів, переважно акварелі знайомих та незнайомих людей, які чимось її зацікавили [Спасский, 2016, 140-159].

У 1965-1970 роках Лідія Спаська проживала в м. Острозі, а влітку виїжджала до старшого сина в Карпати, де він працював геологом [Спасский, 2016, 140-159].

Щорічно з 1970-х до 1980-х років вона разом з молодшим сином виїздила на Кавказ, там деякий час вони мандрували по Дагестану, а восени через Головний Кавказький хребет подорожували до Азербайджану та Грузії, а звідти – на берег Чорного моря – Батумі, Сухумі, Сочі та інші, і всюди багато малювала [Спасский, 2016, 140-159].

У 1980-1981 роках художниця приїздила до Кабардино-Балкарії, де мешкала на околицях мальовничого гірського села Верхня Балкарія, там вона працювала та писала портрети та пейзажі [Бондарчук, 2015в, 192-197].

До Нальчика в Дагестані, художниця приїжджала ще багато разів у 1980-х та на початку 1990-х років, де вона працювала над стінописами в міському храмі та церкві станиці Ново-Іванівська [Спасский, 2016, 140-159].

У 1995-1997 роках вона влітку виїжджала до м. Курськ, де розписувала храм, настоятелем якого був раніше згаданий о. Олександр Рогозинський. Надалі вона безвиїзно проживала в м. Острозі, на зиму перебираючись в рядом розташований м. Нетішин до молодшого сина Кліма. У ці роки художниця продовжувала малювати, незважаючи на похилий вік [Спасский, 2016, 140-159].

Весь цей час мисткиня співпрацювала з Острозьким музеєм. Так у липні 1980 р. за наказом обласного управління культури Острозький музей провів ряд експедицій, під час яких були обстежені 24 церкви району та взято на облік 250 художніх пам'яток. До музейної збірки давнього малярства надійшло 16 ікон XVII-XVIII ст. Тоді ж музей придбав свої найцінніші ікони XVI століття: «Юрій Змієборець» з с. Точивики та «Богородиця Одигітрія» з с. Стадники, яку громада церкви погодилась обміняти на ікони намальовані Л. Спаською [Бондарчук, 2006, 53].

У березні 1991 з експедиції у с. Великі Озера Зарічненського району в обмін на ікони, написані Л. Спаською, музей отримав 4 народних примітива XVIII

століття (дві ікони «Христос Пантократор», «Богородиця Одигітрія» та «Св. Миколай»), створених непрофесійними, проте талановитими художниками на основі глибинних традицій народного мистецтва [Бондарчук, 2006, 55].

В 1995 році музей Острозької Академії провів першу виставку у відродженому закладі, присвячену до Дня 85-річчя Лідії Іванівни Спаської [Шикірява, 2012, 365-369], [Манько, 2021, 6].

В 1997 року, Л. Спаська брала участь у конкурсі на кращий портретний образ княжни Галшки Гулевичівни, яка відома своєю трагічною долею, – першої меценатки та фундаторки Острозької академії і здобула на цьому конкурсі почесну перемогу, зараз портрет знаходиться в Національному Університеті Острозька Академія (іл. 29).

З того ж року в новій виставковій залі художній школі м. Нетішин, що було заново відкритою після ремонту, розпочинаються регулярні виставки Волинських художників, де неодмінно представлені роботи Лідії Спаської [Шпакович, 2021, 196].

У квітні 1999 року Художній музей Луцька, що є відділом Волинського краєзнавчого музею, за ініціативи завідувача цього відділу Миколи Івановича Черенюка та директора Анатолія Михайловича Силюка провів персональну виставку художниці під назвою: «У пошуках добра, краси, гармонії», де було представлено 65 творів живопису, графіки та іконопису Лідії Спаської.

Життєвий шлях Лідії Іванівни завершився 15 серпня 2000 року, поховали її у рідних Гавчицях (Муравище) неподалік Луцька, біля могил батьків поряд з церквою, яку вона розписала в 1997-1999 роках [Спасский, 2016, 140-159], [Бондарчук, 2015в, 192-197].

Державним історико-культурним заповідником м. Острог в квітні 2010 року, відзначалося 100-річчя з дня народження художниці Лідії Спаської (1910-2000). В рамках цих заходів було проведено персональну виставку Л. Спаської, відкрито меморіальну дошку присвячену художниці, представлено поштовий конверт на її честь (іл. 12) та каталог робіт [Манько, 2021, 10].

2.3. Творчий спадок Л. Спаської та проблеми його вивчення

Творчий спадок Лідії Спаської складається з численних робіт станкового та монументального живопису, графічних творів у різній техніці. За своє життя Лідія Іванівна намалювала сотні портретів, пейзажів, натюрмортів, картини на історичні теми. Загальна кількість її художніх творів перевищує тисячу, а ще безліч ескізів, етюдів, начерків. Винятково до сакрального мистецтва належить весь комплекс монументальної спадщини художниці, а ще понад 200 ікон у різні храми багатьох міст, і понад 100 ікон для приватних замовників [Бондаренко, 2015б, 138]. Мисткиня досконало володіла технікою малюнка та живопису, як олійними фарбами, так і акварелі, гуаші, пастелі.

Після робіт для церков і на релігійну тематику, найважливіше місце у творчості художниці посідав портрет. Вона створила портрети багатьох різних людей, серед яких було чимало цікавих та відомих осіб, зокрема, священника отця Іоана Дубровського (іл. 14), професора, хірурга та невропатолога, доктора фізико-математичних наук, співробітницю Інституту теоретичної астрономії АН СРСР Олену Казимирчак-Полонську (іл. 16), розповідачку народних дум і билин Марфу Степанюк (іл. 54), архітектора Володимира Леонтовича (іл. 37), під керівництвом якого в 1910-1916 роках було реставровано Замок князів Острозьких XIV-XVI ст. Серед її моделей багато рідних, знайомих та їх дітей [Бондарчук, 2015б, 137].

На акварельному портреті Марії Глаголевої (іл. 15), що належить В. Лабзіну, ми бачимо юну дівчину, що завмерла та з серйозністю дивиться кудись вліво поверх нас. Локони неслухняного кучерявого волосся залишають відкритими вуха та лоба, витончено вигнуті брови обрамляють великі очі та прямий ніс на вузькому обличчі, щільно стиснуті губи розкривають впертий, але романтичний і мрійливий характер. Гранатовий хрест на оксамитовій стрічці прикрашає струнку дівочу шию. Світла шовкова сукня блищить та відіграє на світу відтінками рожевого, блідо-жовтого та лілового кольорів. Оточений мережевом

по верхньому краю топ залишає відкритими плечі, а так само прикрашені короткі широкі рукави дають змогу бачити оголені руки нижче ліктя. Вузька талія підкреслена перетином ліфу та широкої спідниці, яка міхуриться пишними складками. В руках, на рівні поясу вона недбало тримає букет рожевих та білих троянд, що чудово гармонують із вбранням та надають завершеного вигляду образу. М'які пастельні тони на світло сірому тлі приносять атмосферу спокою та очікування чогось світлого. Портрет виконаний за три сеанси в Києві, під час роботи Л. Спаської над розписами Києво-Подільської Покровської церкви в 1959 році.

Окрема треба звернути увагу на дитячі портрети Л. Спаської. На відміну від дорослих, складну гаму емоцій і почуттів діти виражають безпосередньо та широко, що тонко відображала художниця. Дівчинка з квітами – у простій сільській одежі, з відкритим щирим поглядом, мила та проста, як букет звичайних польових квітів, які вона обережно тримає в долонях (іл. 41). Водночас серйозна та весела дівчинка з лялькою радіє, що позує художниці (іл. 76). Малий хлопчик, допитливий погляд якого дивиться на світ з надією (іл. 83). Напружена зосередженість, затаєний смуток, чи то лукавство, або безтурботна радість на дитячих обличчях. Багато й з особливою любов'ю малювала художниця своїх онуків та племінників Анастасію, Василя, Володимира, Євгенію [Бондарчук, 2015а, 204].

Також у творчості художниці представлений історичний портрет, створення яких пов'язано з замовленнями краєвих музеїв та закладів культури. На них художниця зображує відомі постаті минулого, переважно пов'язані з рідним краєм. Це козацькі ватажки Богдан Хмельницький (іл. 101), Северин Наливайко (іл. 32), Криштоф Косинський (іл. 64), або меценатки та фундаторки Острозької Академії Ельжбети-Галшки Гулевичівни (іл. 29, іл. 118). Особливістю є те, що ці портрети існують в авторських повтореннях в різних музейних збірках.

Головну увагу Лідія Іванівна приділяла психологістичному розкриттю портретованого. Вона глибоко розуміла інтелект і характер, душевні та духовні

якості, різні емоційні стани кожної людини. В портретах, художниця намагається показати все, що є доброго в душі, не зважаючи на складний характер особистості вона відкриває все найкраще, що є в кожному.

При створенні портретів видатних постатей минулого художниця керувалася оригінальними портретними зображеннями, сталими уявленнями про зовнішній вигляд, а якщо таких даних не було, вона створювати вигаданий історичний портрет на свій розсуд, як, наприклад, відомих козацьких ватажків Северина Наливайка (іл. 32) та Криштофа Косинського (іл. 64).

Важливе місце в творчості художниці посідав пейзаж, яким вона займалася на протязі довгих років багатьох своїх подорожей. Спочатку зі старшим сином Микитою, який працював геологом, а потім з молодшим Климом в його студентські роки Лідія Іванівна багато мандрувала: Казахстан, гори Заїлліського Алатау, Киргизія, Іссик-Куль, Карпати, Кавказ, Дагестан, Азербайджан, Грузія [Спасский, 2016, 140-159]. Чимало пейзажів створено на Волині. Рідні краєвиди Острога (іл. 28), заливні луки над Вілією (іл. 66), Замкова гора (іл. 65), молода зелень дерев, через яку пробиваються сонячні промені, зимові вечірні сутінки, будинки [Бондарчук, 2015б, 137].

Художниця дуже любила квіти, які відобразила в багатьох натюрмортах, сповнених яскравих кольорів, що вибухатимуть різними барвами, цей жанр в її роботах представлений переважно акварелями та гуашами (іл. 17, іл. 24, іл. 27).

Історичний жанр, в творчості Л. Спаської почався із замовлення від Острозького музею намалювати картину про повстання в селі Новомалин в 1905 році. Це була перша робота Л. Спаської на історичний сюжет, до цього вона переважно малювала портрети, а взятись за історичну тему її примусило лише скрутне матеріальне становище, в якому опинились вони з дітьми. Художниця пригадує, як вона пішки ходила до Новомалину та слухала розповіді селян що вони пам'ятали або чули від батьків про повстання [Бондарчук, 2015а]. Картина «Повстання в селі Новомалині 1905 року» демонструвалась на виставках у Рівному, Києві та Москві, була відзначена Грамотою Українською

республіканською радою профспілок. Окрім деякого визнання, цей успіх надав художниці впевненості, щодо її змоги малювати масштабні багатофігурні композиції. З того часу Острозький та Рівненський краєві музеї почали замовляти інші картини на історичні теми, переважно пов'язані з головними подіями краю: «Битва з татарами під Острогом 1578 р.» (іл. 69), «Северин Наливайко в Острозі» (іл. 38), «Повстання острозьких міщан проти княгині Ганни Алоїзи Ходкевич 1636 р.» (іл. 39), «В'їзд Богдана Хмельницького в Острог у грудні 1648 р.» (іл. 52), «Тарас Шевченко в Острозі» (іл. 49), «Страйк учнів Острозької чоловічої гімназії 1905 р.» (іл. 40), «Засідання Острозького ревкому» (іл. 68), «Загибель генерала Ватутіна під Острогом» (іл. 70) та багато інших.

На теперішній час твори Лідії Спаської представлено в декількох музейних збірках. Передусім це колекції Державного історико-культурного заповідника м. Острога, яка є найбільшою як за кількістю, так і за різноманіттям жанрів та технік. Причина в тому, що на кінець 1950-х – початок 1960 років припадає початок формування збірки сучасного (радянського) мистецтва Острозького історико-культурного заповідника, яке пов'язано з іменем Лідії Іванівни Спаської. Музейну збірку умовно можна розділити на дві частини: експонати основного фонду й експонати допоміжного фонду¹¹.

На замовлення музею вона написала низку полотен на історичні сюжети: «Повстання в селі Новомалин 1905 року» (іл. 33), «Бій з татарами під Острогом 1578 р.» (іл. 69), «Повстання острозьких міщан проти Анни-Алоїзи Ходкевич 1636 р.» (іл. 39), «Северин Наливайко в Острозі» (іл. 38), «В'їзд Богдана Хмельницького в Острог у грудні 1648 р.» (іл. 52), «Тарас Шевченко в Острозі» (іл. 49), «Страйк учнів Острозької чоловічої гімназії 1905 р.» (іл. 40), «Засідання Острозького ревкому» (іл. 68), «Загибель генерала Ватутіна під Острогом» (іл. 70), «Демонстрація в Острозі на 40-у річницю Жовтневої Революції» (іл. 42)

¹¹ Експонати основного фонду музею відображені в каталозі – маркуються аббревіатурою «КН»; експонати допоміжного фонду музею (копії або жанрові роботи на історичну тематику, створені для експозицій музею) – в каталозі маркуються аббревіатурою «НДФ».

та багато, у яких відобразились головні події в історії міста. Крім того її пензлю належить низка портретів неординарних особистостей краю: портрет майстрині народного фольклору Марфи Степанюк (іл. 54) та архітектора Володимира Леонтовича (іл. 37), що керував реставрацією замку князів Острозьких в 1912 – 1916 роках. На сьогодні музейна збірка робіт Лідії Спаської нараховує 132 одиниці, з яких 62 є оригінальними творами художниці і 70 – копіями з картин інших художників [Бондарчук, 2016, 40].

У 1997 році в листі до наукового співробітника Волинського краєзнавчого музею А. Лініченко (лист Л.І. Спаської від 16.04.1997 р.) художниця висловлювала подяку за згоду прийняти до музею декілька її робіт: «Если Вы прочтете мою автобиографию, – Вам будет понятна моя любовь к городу Луцку и вообще к Волыни, и будет понятно моё желание оставить в нем мой след» [Левицька, 2012, 106]. У квітні 1999 року, до 70-річного ювілею Волинського краєзнавчого музею, де тоді відбувалась виставка Лідії Спаської «У пошуках добра, краси, гармонії», було представлено 65 творів живопису, графіки та іконопису. Художниця подарувала картинній галереї виконаний пастеллю портрет землячки, – доктора фізико-математичних наук, визначеного вченого-астронома Олени Казимірчак-Полонської, уродженої в селі Селець Володимир-Волинського повіту (іл. 16)¹². Портрет був написаний в місті Ленінграді, де мешкала Полонська [Левицька, 2012, 105-106]. В 2000 році Миколою Черенюком, організатором виставки Спаської було закуплено в авторки ще 9 робіт: один живопис післявоєнного періоду «Дівчина з кленовими листочками» (1952) (іл. 25), та вісім графічних робіт одного періоду її творчості – 1980-ті роки на яких представлені два жанри – портрет і натюрморт (інколи з побутовими та анімалістичними елементами). Твори виконані в різноманітних графічних техніках акварелі, гуаші та пастелі: «Квіти», 1982 (іл. 24), «Дівчина з собакою», 1983 (іл. 20), «Мальви», 1980-і (іл. 17), «Портрет робітника», 1980-і (іл. 18), «Дівчина з Карпат», 1980-і (іл. 19), «Дівчина в червоній хустині», 1980-і

12 Її ім'ям названо малу планету за № 2006 - «Полонська»

(іл. 21), «На прогулянці», 1980-і (іл. 22), «Дівчина в червоному платті», 1980-і (іл. 23) [Левицька, 2012, 105-106], загальна кількість 10 одиниць зберігання.

В музеї Острозької Академії знаходиться ікона «Святі Кирило та Мефодій» (іл. 26) яку художниця подарувала Академії, раніше довгий час була розміщена перед входом (на центральному фасаді) церкви Преподобного Федора Острозького в Острозькій Академії, колишнього храму Святих Кирила та Мефодія. Зі слів директорки Музею історії Національного університету «Острозька академія» Анастасії Хеленюк: «...вона не дуже була пристосована (фанера, олія) для такого розташування то зазнала ушкоджень, її зняли та пробували відновити, – тому на самій роботі є вже втручання іншого іконописця - Юрія Нікітіна». Також Я. Володіна, племінниця Лідії Спаської, передала для Острозької Академії такі картини: акварель 1960-х років «Вигляд на Острог» (іл. 28) та живопис «Квіти на килимі» (іл. 27) [Шикірява, 2012, 365-369]. Загальна кількість 4 роботи. Окрім того в самій Острозькій Академії зберігається портрет Ельжбети-Галшки Гулевичівни – «Галшка Острозька» (іл. 29), написаний художницею в 1997 році для конкурсу на кращий портрет фундаторки та меценатки Острозької Академії.

Невелика колекція живопису Л. Спаської Рівненського обласного краєзнавчого музею налічує 6 одиниць зберігання. В їх складі Автопортрет, 1986 (іл. 30); портретні зображення історичних постатей Богдан Хмельницький, 1954 та Северин Наливайко, 1950 (іл. 32); історичні полотна «Роман Мстиславич відмовляється від католицизму» 1963 (іл. 35), «Повстання селян в с. Новомалин 1905 року» 1952 (іл. 33), «Татари женуть полонених в рабство» 1963 (іл. 36). Всі картини замовлено або придбано в авторки.

Творчість художниці в колекції Національного історико-меморіального заповідника «Поле Берестецької битви» представлена лише одним живописом, переданим з Рівненського обласного краєзнавчого музею, – це портрет Криштофа Косинського, 1966 інший примірник в Острозькому музеї (іл. 64).

Деякі дослідники наводять інформацією, про окремі роботи в колекціях закордонних музеїв, наприклад йдеться про краєвид «Замкова гора в Острозі», в музеї Т. Шевченка в Торонто, однак директорка цього музею Людмила Погорелова не підтвердила наявності ні цієї ні будь яких інших робіт Л. Спаської в музеї.

Основна кількість творів знаходиться в приватній власності. Деякі належать нащадкам художниці, інші нащадкам замовників, перших володарів або портретованих. Так автору цієї дисертації належить акварельний портрет Марії Глаголевої, 1958-1960 (іл. 15) – молодшої дочки о. Олексія Глаголева – настоятеля Києво-Подільської Покровської церкви, виконаний Л. Спаською під час роботи з розпису храму. Зі спогадів Марії Глаголевої, було проведено три сеанси [Глаголева, 2023].

З вищенаведеного стає зрозумілим труднощі, пов'язані з всебічним вивченням творчої спадщини мисткині: твори довоєнного періоду не збереглися, або загублені; переважна більшість творів знаходиться в приватному володінні, а інформації про них не багато; не більше десяти відсотків робіт знаходиться в музейних збірках; самі збірки охоплюють не весь період творчості мисткині; відомих архівних та документальних джерел недостатньо для всебічного аналізу та вивчення творчої спадщини Л. Спаської.

Висновки до 2 розділу

1. Фактично, майже відразу, після приходу до влади більшовиків, було розпочато політику войовничого атеїзму, яку спрямовано на викреслення релігії з історії людства. Церква відокремлена від держави, церковне майно націоналізовано, церковні діячі зізнають зазнають переслідувань та знищення.
2. Церковне мистецтво не відмічене активністю в період перед та під час Другої світової війни, натомість на протязі 1945-1960 та 1965-1985 років зазнало пошквалювання в монументальному живописі, завдяки послабленню тиску на Церков та відновленню деяких храмів з раніше зачинених.

3. Вплив вищих церковних та офіційних мистецьких інституцій на локальні процеси мистецького оздоблення храмів майже відсутній; художники спираючись на власні знання, вміння та майстерність були в змозі реалізовувати в той чи інший спосіб свої задуми; настоятель храму, як правило, був не тільки моральним і духовним, але й естетичним авторитетом, – *arbiter elegantiarum* у сюжетних, іконографічних і часто стильових питаннях створення художніх творів, головним замовником яких була церковна громада.

4. Лідія Спаська отримала середню художню освіту в школі Крижановського в Варшаві в 1927-1929 рр. та продовжила перед академічну художню освіту в Академії Жуліана в Парижі в 1931-1935 рр. Після війни, живе та працює в Острозі. Не маючи офіційного статусу художника виконує замовлення краєвих музеїв на історичні теми. З початку 1950-х років на регулярній основі займається церковним живописом в Україні, і по всьому Радянському Союзу. Окрім релігійного живопису багато працює в інших жанрах краєвид, портрет, натюрморт.

5. Творчий спадок Л. Спаської налічує близько 300 ікон, декілька сотен портретів, пейзажів, натюрмортів, картини на історичні теми. Загальна кількість її художніх творів понад тисячу. Монументальна складова її творчості налічує декілька десятків розписаних храмів в Архангельську, Астрахані, Великому Устюзі, Вологді, Києві, Курську, Луцьку, Махачкалі, Мурманську, Нальчику, Ташкенті, у селах Волині: Бодячеві, Озері, Гавчиці та в багатьох інших містах України та колишнього Радянського Союзу.

6. Твори Л. Спаської зберігаються в музеях Луцьку, Острогу, Рівного. Загальна кількість творів художниці в Острозькому краєзнавчому музеї налічує 132 одиниці – з яких 62 є оригінальними творами художниці, а 70 – копіями з картин інших художників. Невелика кількість творів художниці представлено в інших музеях: Волинський краєзнавчий музей в Луцьку – 10 робіт; Рівненський краєзнавчий музей – 6 творів; музей Острозької Академії – 4 роботи. Основна кількість творів знаходиться в приватній власності.

Розділ 3. Релігійний живопис Лідії Спаської

Перший досвід Л. Спаської в іконопису пов'язаний з уроками Юлії Рейтлінгер¹³ в 1930-і в Парижі. Цілком імовірно, що в коло спілкування братів Спаських до якого була дотична Лідія Лисяна в Парижі, входили пов'язані з Православним Інститутом такі відомі в наступному дослідники православного іконопису як Павло Євдокимов, Володимир Лосський та Леонід Успенський, який до речі був художником та іконописцем. Окрім богословського напрямку з братами Спаськими їх об'єднувала доля збройного спротиву більшовикам у минулому [Спасский, 2016, 140-159].

Перші іконописні твори Л. Спаська почала малювати наприкінці війни, – на замовлення священника отця Олександра Рогозинського який їй дуже допоміг матеріально та духовно, малювала ікони та розписувала церкви в селі Молодаво Дубенського району та навколишніх селах. На початку 1950-х років доля звела Л. Спаську з відомим лікарем-гомеопатом священником отцем Іоанном Дубровським (іл. 14), що служив у селі Глухівці, і який в подальшому став близьким товаришем та духовним наставником художниці (іл. 7), саме з ікон та розписів церков у с. Глухівці та навколишніх селах почалась регулярна іконописна практика мисткині.

Іконопис художниці представлений як станковим так і монументальними творами. Зі станкових можна навести образи Архангелів з іконостасу Києво-Подільської Покровської церкви (іл. 130, іл. 131) другої половини 1950-х років (віддано до однієї з церков Київської області в середині 1970-х). До цього періоду також належать ікони «Петра і Павла» та «Голгофа» з церкви в с. Дермань. Для Воскресенського храму в Острозі, який з 1961 до 1991 років був єдиним діючим в місті, – «Зцілення сліпого», «Христос і самарянка», «Вечеря в Еммаусі», «Ходіння апостола Петра по водах» [Бондарчук, 2015а, 204]. Коли почали знову відкривати закриті та будувати нові церкви наприкінці 1980-х – початку 1990 років, часто ікони замовляли у Л. Спаської, яка вже на

¹³ Монахиня Іоанна, у світі Юлія Миколаївна Рейтлінгер (1898-1988) – іконописець.

той час була одним із провідних іконописців Волині. Так для Богоявленського собору в Острозі, заново відкритого після тридцятирічної перерви в 1991 році, намалювала ікони «Старозавітна Трійця» (копія з ікони А. Рубльова), «Свв. Кузьма і Даміан», «Покрова», «Іоанн Хреститель», «Покладання до гробу» [Бондарчук, 2015б, 137]. В 1995 році ікону «Святих братів Кирила та Мефодія» (іл. 26) для студентського храм Преподобного Федора Острозького в Острозькій Академії (колишньої церкви Кирила та Мефодія в 1867-1930 рр.), яка нині зберігається в музеї Острозької Академії.

Як було наведено вище, художниця намалювала більше 300 ікон для багатьох храмів різних міст і приватних осіб. Їх розвідки, які ще не було проведено, ускладнено відсутністю архівних та документальних матеріалів, а також труднощами пов'язаними з наявністю різних релігійних конфесій.

Всі монументальні твори художниці цілком належать до релігійного живопису, перші з яких у церквах в селі Молодаво Дубенського району та навколишніх селах вона розписала ще наприкінці війни, а на початку 1950-х років церкви в селі Глухівці та околицях [Спасский, 2016]. В 1957-1959 роках Л. Спаська розписувала Києво-Подільську Покровську церкву в Києві.

Наприкінці 1950-х років в церкві села Дермань Здолбунівського району на замовлення отця Сергія Кульчицького художниця намалювала ікону апостолів Петра і Павла та Голгофу. А згодом, коли о. Сергій переїхав на північ Росії, розписувала за його запрошенням церкви у Великому Устюзі, Мурманську та Архангельську [Бондарчук, 2015б, 137].

В 1960-1970-ті роки художниця працювала в церквах Астрахані і Ташкенту, на прохання архієпископа Гавриїла. Для Свято-Троїцького кафедрального собору в Луцьку написала запрестольний образ Спасителя, великі ікони в бічних нефах – «В'їзд Господній в Єрусалим» (іл. 139) та «Нагорна проповідь Ісуса Христа» (іл. 140), св. Митрофана, ангелів над вівтарем [Колосок, 2005, 197-198]. В першій половині 1970-х років працювала в церкві Феодосія Чернігівського в Луцьку, де написала 56 образів архангелів, ангелів, апостолів,

святих, херувимів і 8 багатофігурних композицій на понад 150 квадратних метрах стін, арок і склепінь. В 1970-х роках художниця працювала в церквах Бодячива та Озера.

Під час перебування на Кавказі наприкінці 1980-х – початку 1990 рр. працювала над розписами в церквах Нальчику та станиці Ново-Іванівська. За згадками її сина, там вона намалювала великі образи Спаса Нерукотворного та Державної Божої Матері, Іоанна Хрестителя, Андрія Первозванного, Симона Каноніта, та багато інших ікон. В 1994 році художниця розписала відновлену церкву в рідному селі Гавчиці, де пройшли її дитячі роки. В 1995-1997 роках художниця розписувала церкву на кладовищі в Курську, де правив її старий знайомий по селу Молодаво отець Олександр Рогозинський [Спасский, 2016].

Зрозуміло, що організаційно процеси запрошення Л. Спаської до робіт в різних храмах відбувалися за допомогою інформації, яку розповсюджували від однієї до іншої церковної громади віряни та через настоятелів, багато з яких було знайомі між собою. Так, зі спогадів Марії Глаголевої відомо, що коли наприкінці 1950-х років виникла потреба розписати Києво-Подільську Покровську церкву, настоятель храму о. Олексій Глаголев через посередництво, о. Іоанна Дубровського з Глухівці, якого знав особисто, вирішив звернутися до Лідії Спаської. З рекомендаційним листом від о. Іоана на зустріч з Л. Спаською до Острогу вирушили дружина о. Олексія – Тетяна Глаголева та староста церкви Олександр Горбовський, де вони мали змогу поспілкуватися з художницею та ознайомитися з її творчістю. Мисткиня погодилась, але сказала дуже цікаву фразу: «...отець Іоан боїться щоб ви мене не скривдили», щоб це не означало. Під час декількох приїздів в Київ для роботи, Лідія Спаська мешкала в приватній садибі Крижанівських біля Покровської церкви [Глаголева, 2023], (Додаток Б).

Вочевидь, стосовно документального оформлення виконання художніх робіт були різні варіанти. В Свято-Феодосіївському храмі Луцька, під час ревізії церковних документів було знайдено договори, укладені Лідією Спаською з

церковною «двадцяткою». Згідно цих документів вона зобов'язувалась зробити нові розписи храму, а також відреставрувати розписи, такі що вже були [Квасюк, 2001]. Мабуть, дещо по-іншому були вирішені договірні питання при оздобленні Києво-Подільської Покровської церкви, – не було знайдено ніяких документів про укладені договори, але зі щоденника Тетяни Глаголевої відомо про те, що за свою роботу в церкві з 24 серпня по 10 жовтня 1959 року, Лідія Іванівна отримала 13 000 карбованців, але з яких 2000 повернула на ремонт церкви [Глаголева, 1959] (Додаток В). Цей факт дуже сильно корелює з обставинами запрошення художниці до оздоблення церкви, про що було наведено вище.

Отже, можна припустити, що запрошення до робіт в тій чи іншій храм відбувалося переважно за особистими рекомендаціями та запрошеннями знайомих; не завжди такі роботи супроводжувалися складанням офіційних документів, що було обумовлено, на нашу думку, різними умовами, що існували в релігійній ситуації в країні в різні часи.

Про умови роботи теж є декілька відомостей. Зі спогадів Марії Глаголевої, в Києво-Подільській Покровській церкві було дуже високе будівельне риштування – близько двадцяти п'яти метрів, але Лідія Іванівна невимушено підіймалася ними до самого верху та працювала сидячи на них звисивши ноги, чим викликала неабияку тривогу, особливо у Тетяни Глаголевої [Глаголева, 2023].

Цікавим фактом, стосовно роботи Л. Спаської в Феодосіївській церкві в Луцьку є лист художниці від 02 червня 1991 року, який наводить Б. Колосок: «...Характеристика работы: там плохие леса были и при конце работы они рухнули. Чудом меня, ударив по голове какая-то балка или доска, толкнула на высокую раму и, зацепившись слегка за нее, я только ребра поломала. Слава Богу, жива осталась.»¹⁴ [Колосок, 2003, 224].

Окремо потрібно звернути увагу на відновлення пошкодженого монументального живопису, які виконувала Л. Спаська. Це стосується

¹⁴ Тут і далі приведена орфографія та мова оригіналу.

композицій в Києво-Подільській Покровській церкві: «Знамення» (іл. 123, іл. 124), «Святий Дух» і «Свята Трійця» (іл. 121, іл. 122) в банях і «Притча про добре та зле сім'я» (іл. 136) на хорах [Глаголев, 2002], [Глаголева-Пальян, 2002]. Відомо, що в банях та на хорах Києво-Подільській Покровській церкві були вищезгадані композиції, виконані в академічному стилі, про що йдеться в матеріалах НДІ Укрпороектреставрація [Лопушинская, 1954]. Також зазначається, що живопис зазнав втрат, про це також свідчать фотоматеріали з архіву родини Глаголевих на яких видно стан живописів. Зондажі проведені під час реставрації церкви в 1980-х, вказують на наявність у композиціях «Знамення» та «Свята Трійця» значних реставраційних вставок ХХ ст., [Покровська церква, 2004, 926]. Стосовно композиції «Притча про добре та зле сім'я» на хорах, немає узгодженої інформації, так окремі джерела відносять її до авторства Л. Спаської [Покровська церква, 2004, 926]. Але Марія Глаголева у своїх спогадах наводить іншу інформацію про цю композицію, – вона збереглася з попередніх часів та Л. Спаська тільки її поновлювала [Глаголева, 2023]. В будь-якому разі потрібно проводити додаткові дослідження та обстеження за допомогою зондажів.

В Луцькому соборі Святої Трійці, Л. Спаською було відновлено дві великі композиції на стінах бічних нефів: «Нагірна проповідь» (іл. 140) та «В'їзд Господа до Єрусалиму» (іл. 138). Про свою роботу в Луцькому соборі Святої Трійці писала сама Лідія Спаська в приватному листі від 2 липня 1991 р.: «...между 60-тым и 70-тым годами...В Соборе я реставрировала два запрестольных образа Спасителя и две больших иконы «Вход Господа в Иерусалим» и «Нагорная проповедь», в олтаре высоко вверху писала заново св. Митрофана и еще одного святителя. В соборе я написала высоко над олтарем Ангелов, держащих свиток с надписью: «Слава в вышних Богу...». Хористам так понравилась моя работа, что они сложились и мне подарки купили» [Колосок, 2003, 197-198].

В Луцькій Феодосіївській церкві, як відомо зі знайдених договорів, художниця теж проводила реставрувальні роботи, – вона поновлювала пошкоджені композиції «Розп'яття» (іл. 169) та «З'явлення Христа» (іл. 170), які належать луцькому художнику Володимирі Щукіну [Квасюк, 2001].

3.1. Комплексний іконографічно-іконологічний аналіз монументального живопису Л. Спаської в Києво-Подільській Покровській церкві (1957-1959).

Києво-Подільська Покровська церква (іл. 120), – двоповерховий кам'яний, трибанний, триконховий, хрестовий храм, збудований у 1766-1774 роках за проектом та під керівництвом відомого київського архітектора Івана Григоровича-Барського [Толочко, 2003, 121-122]. На протязі кінця XVIII – початку XX століття церква використовувалась як парафіяльний храм. Зазначимо, що вже наприкінці XIX – початку XX століття будівля церкви потребувала ремонту, вона мала суттєві пошкодження які в наступні десятиліття тільки збільшились [Лопушинская, 1955, 4].

За радянських часів храм було зачинено, його будівля руйнувалася та занепадала, більша частина інтер'єру та внутрішнього оздоблення було втрачено або знищено (іл. 121). Богослужіння відновилося тільки у 1941, а в 1948 році церкву було передано громаді вірян [Толочко, 2003, 136]. У 1953-1960 роках, завдяки зусиллям настоятеля отця Олексія Глаголева за кошти громади та жертводавців, почалася відбудова та реставрація храму під проводом старости храму Олександра Горбовського [Глаголева-Пальян, 2002б, 262-276]. Аварійне приміщення паламарні з південного боку було розібрано та перекладено знов, будівлі храму та дзвіниці заново тиньковано та побілено, зроблено нові дахи та віконні рами. Відновлено внутрішній інтер'єр, – зроблено нові настінні розписи, та відновлено старі, зроблено новий іконостас [Глаголева-Пальян, 2002б, 273]. Але в 1960 році, відразу після завершення ремонтно-відновлювальних робіт, – храм було зачинено.

В 1980 роках було виконано капітальний ремонт, – відновлено розмежування нижнього та верхнього поверхів завдяки залізобетонним перекриттям, але значну частину настінних розписів було втрачено. У 1990 храм було відкритий для богослужінь. На протязі 1990-1998 року було виконано розпис інтер'єрів храму та зроблено новий іконостас [Толочко, 2003].

Реставраційно-відновлювальні роботи, які тривали у Києво-Подільській Покровській церкві на протязі 1950-х років цікаві також тим, що було зроблено нові монументальні розписи, а втрачені або пошкоджені зображення у трьох банях та хорах – було реставровано або відновлено на той самий сюжет (іл. 121, іл. 123).

Автором програми нових розписів, скоріше за все, є Тетяна Глаголева – дружина о. Олексія, яка свого часу була серед учениць відомого київського професора та релігійного діяча В.І. Екземплярського (на приватних лекціях якого в домашній аудиторії вона і познайомилась з майбутнім чоловіком) [Глаголева, 2023]. Зі щоденнику Тетяни Глаголевої [Глаголева, 1959] та спогадів її дочок Магдалини [Глаголева-Пальян, 2002б, 273] і Марії [Глаголева, 2023], відновленням пошкоджених та створенням нових монументальних розписів та ікон для іконостасу займалася Лідія Іванівна Спаська.

Так Лідія Спаська відновила пошкоджені фрагменти розписів у банях та хорах, виконані в академічній манері:

- Святий Дух у вигляді голуба в сяйві – східна баня;
- Свята Трійця з хрестом в оточені ангелів – центральна баня (іл. 122);
- Богоматір Знамення – західна баня (іл. 123);
- Притча про пшеницю та кукіль – хори (іл. 136)

з дотриманням похідних стильових особливостей зображень, про що свідчать фотоматеріали з архіву Глаголевих (іл. 121, іл. 123, іл. 136).

Художниця створила дві нові великі композиції в північній та південній конхах: «Покладення до гробу» (іл. 125) [Глаголева-Пальян, 2002б, 274] або «Оплакування» [Крощенко, 1974, 15] та «Воскресіння» (іл. 127). Вибір

іконографічних сюжетів належить Тетяні Глаголевіч, які не тільки символізують катехізичну парадигму перемоги Живого Бога над смертю, але й запевняють, що часи гонінь пройдуть і закінчаться перемогою віри.

Розглянемо їх докладніше. Так у північній консі розташовано багатофігурну композицію на відомий сюжет з Євангелія «Покладення до гробу» (іл. 125). На передньому плані тіло мертвого Ісуса, зняте з хреста та принесене до гробниці. У центрі Богоматір тримає руку свого сина. Ліворуч – Никодим, який приніс посуд зі смирною та елеєм для змащення тіла Христа. Між ними та трохи позаду юнак – Іоанн Богослов. Праворуч Йосип Ариматейський загортає тіло Христа у плащаницю. Ліворуч Марія Магдалина оплакує Ісуса та припадає до ран на його стопах.

Як описано в Євангеліях, покладення до гробу це процес підготовки та поховання учнями тіла Ісуса Христа після його хресної смерті, який відбувся у ввечері Страсної п'ятниці. Епізод належить до числа Страстей Христа, слідує за Оплакуванням Христа та безпосередньо передує сцені виявлення порожньої могили, тобто є останнім моментом, в якому ще фігурує земне тіло Ісуса. Про поховання Господа оповідають всі чотири Євангелісти, причому кожен повідомляє власні подробиці. Поховання Христа конкретно згадується в Апостольському символі віри, де сказано, що Ісус «І був розп'ятий...і страждав, і був похований. І воскрес...» [Катехизис, 2007, 29]. Перебування Христа у гробі уособлює здійснення спасіння людини, що несе мир у всьому всесвіті, – є справжньою сполучною ланкою між його смертельним станом перед Великоднем і його славним і воскреслим станом сьогодні.

Однак, Богоматір та Марія Магдалина не тільки спостерігають, але плачуть та припадають до тіла Христа. Звідси й інший поширений сюжет у християнському мистецтві від середньовіччя та бароко – «Оплакування Христа». Після розп'яття Ісуса його тіло було знято з хреста, а його друзі оплакували його тіло. Твори-плачі дуже часто входять до циклів Життя Христа, а також складають сюжет багатьох окремих творів багатьох різних художників.

Простежимо більш детально виникнення та розвиток іконографії сюжету. Оскільки зображення Страстей Христа ставало все складнішим до кінця першого тисячоліття, було розроблено ряд сцен, які охоплюють період між смертю Ісуса на хресті та його покладенням у гробницю. Розповіді в Канонічних Євангеліях зосереджені на ролях Йосипа Ариматейського та Никодима, але конкретно згадують Марію та Марію Магдалину які присутні [Schiller, 1971, 164].

«Зняття з Хреста» – тіло Ісуса знімають з Хреста, майже завжди у вертикальному чи діагональному положенні, було першою розробленою сценою, що з'явилася спочатку у візантійському мистецтві кінця IX століття, а згодом і в західних зразках [Schiller, 1971, 164].

«Несіння тіла» – Ісуса несуть Йосип, Никодим, а іноді й інші, спочатку було зображенням, що охоплює весь період між зняттям і похованням, воно залишалося звичайним у візантійському світі [Schiller, 1971, 168].

«Покладання тіла Ісуса» – Христа кладуть на плиті або ноші, що стало важливим предметом у візантійському мистецтві з особливими типами тканинних ікон – Епітафією (Плащаниця) та Антимінсом. Західні еквіваленти у живописі називаються Помазання Христа [Schiller, 1971, 172].

«Поховання Христа», що зображує опускання тіла Христа в гробницю, було західним нововведенням кінця X століття; гробниці, що вирізані горизонтально в скелі, зазвичай зображується як кам'яний саркофаг чи гробниця, вирубана у плоскій поверхні скелі.

З цих різних зображень виділяється інший тип, саме «Оплакування» (Плач), що виник у XI столітті. Він відводить чільне місце Марії, яка або обіймає свого мертвого сина, а згодом кладе його на коліна, або іноді падає у непритомному стані, чи тримає руку Ісуса; а Йосип та інші тримають тіло Христа [Schiller, 1971, 176].

Після XIV століття Плач стає більш поширеним і ще більше підкреслює центральне місце Марії в композиції. Типове положення тіла Христа змінюється

– він лежить на землі або плиті; верхня частина тулуба піднята Марією чи іншими та утримується майже вертикально, або на колінах Марії. Марія Магдалина найчастіше обіймає ноги Ісуса в стані відчаю, а Йосип – зазвичай бородатий чоловік похилого віку, часто багато одягнений, підтримує верхню частину тулуба. У найбільш багатофігурних зразках Плачу постаті, зображені з тілом Христа, включають Трьох Марій, Апостола Іоанна, Йосипа та Никодима, а часто й інших чоловіків та жінок, не кажучи вже про ангелів і портрети донаторів [Schiller, 1971, 174].

Тема все більше стає окремим релігійним чином, що концентрується на горі Марії за її сином з меншим акцентом на розповідь. Логічним результатом цієї тенденції стала П'єта, що показує лише ці дві постаті, що особливо підходило для скульптури.

Зняття з хреста та Оплакування або П'єта становлять тринадцяту з Хресних стацій, одну із семи скорбот Богородиці й окремий компонент циклів Життя Божої Матері.

Не завжди можна чітко визначити, чи слід розглядати конкретне зображення як Плач або як один з інших пов'язаних сюжетів, що було обговорювано вище, але музеї та мистецтвознавці не завжди послідовні у своїх найменуваннях.

Отже, можна сказати, що сюжет композиції у північній консі, складається з поєднання Оплакування та Покладання до гробу. Художниця яка була дуже добре обізнана зі східною та західною іконографією намагається вкласти в єдине зображення якнайбільше оповідального смислу й емоційного сенсу цим поєднанням.

Ще одна композиція – «Воскресіння» у південній консі (іл. 127). На ній Христос воскресає та постає на хмарі над землею, оповитий світлом, його ліва рука протягнута вгору, права відставлена убік, праве плече огорнуте плащаницею, яка розвивається. Обабіч стоять колінопреклонені фігури ангелів.

Слід зазначити, що в жодному з Євангелій цю подію не описано, ніхто не був свідком Воскресіння Христа, а тому досі воно є одним з чудес, що

підтверджують його божественну сутність. І все ж, незважаючи на відсутність євангельських джерел, Воскресіння Христа протягом багатьох століть було і залишається одним з поширених сюжетів у мистецтві.

Іконографія цього сюжету в східному християнстві зводиться до лише двох іконописних композицій. Перша, «Жінки-мироносиці біля гробу» мабуть існувала вже у III ст. (храм Дура-Европос, 232 р.), – момент після Воскресіння Христової плоті, історичне відвідування гробу Господнього Жінками Мироносицями, які першими прибули до нього. Згідно з євангельським оповіданням, зображується похоронна печера, в якій знаходиться порожня труна з пеленами, біля неї стоїть група Жінок Мироносиць, а на камені поруч сидять один або два ангели в білому одязі, що вказують мироносицям на місце, де лежало тіло Ісуса [Ouspensky, 1955].

Друга, «Зішестя до пекла», відоме з VI століття, – умовно-символічне зображення, що передує Воскресінню Христову в тілі (горельєф колони собору Сан-Марко у Венеції), згідно з Апостольським символом віри, Ісус «був розп'ятий, помер і похований, зійшов у пекло, в третій день воскрес із мертвих» [Катехизис, 2007, 29]. На думку православних вчених, зокрема Євдокімова, інших іконографічних сюжетів свята Великодня у православ'ї немає [Evdokimov, 1990, 329].

З іншого боку, окрім двох вищезгаданих, західна іконографія значно ширше трактує пов'язані з Воскресінням сюжети та дає значно більшу кількість композицій Воскресіння. По-перше, «Символічне Воскресіння» – найдавніше християнське зображення відоме з середини IV століття, використовує символи Хреста та Хризми як розп'ятого та мертвого Христа (Саркофаг Домітілли), що увінчані лавровим вінком перемоги, щоб виразити тісний зв'язок між Розп'яттям і Воскресінням [Schiller, 1971, 5].

По-друге, сюжет відомий з VI століття як «Емаус» – Христос являється двом учням по дорозі в Емаус у день Воскресіння, після прибуття вони вечеряють з ним, але не впізнають у ньому Ісуса до ламання хліба (Лука 24:13-35). Отже,

сюжет передбачає дві сцени – одну в дорозі (мозаїки Сан-Аполлінаріо Нуово в Равенні), іншу за столом (Понтормо, Караваджо, Рембрандт).

По-третє, «Явлення Марії Магдалині» – Ісус з'являється Марії Магдалині. Спочатку вона думає, що він садівник, але потім впізнає його і каже «Господь» та хоче доторкнутися до нього, але він відповідає: «Не торкайтеся мене, бо я ще не піднісся до свого Отця» (Іоан 20:11-18). Зображення показують Марію, що стоїть на колінах, або робить низький уклін; а щоб представити «Не торкайся мене» – Ісус показує правою рукою, а Марія торкається або майже торкається його одягу.

По-четверте, Христос виходить із саркофагу – тип зображення XII ст., яке поширилося лише в XIII столітті [Male, 2013, 194]. В ньому, незважаючи на мовчання Святого Письма зображено Христа, який тріумфально виходить із саркофага. Одна рука може тримати довгий хрест або штандарт з прапором. Він піднімає другу руку на знак вітання або тріумфу, а його ноги вже в повітрі. Не дивно, що вже в XVIII столітті цей іконографічний сюжет також розповсюдився й в православному живописі [Ouspensky, 1992, 420].

Отже, саме до останнього іконографічного типу найкоротше наближено зображення «Воскресіння» Л. Спаської в Покровській церкві.

Фрагмент щоденника Тетяни Глаголевої сповіщає, що авторству Л. Спаської належало настінне зображення «Явлення Божої Матері на горі Почаївській» [Глаголева, 1959], а у спогадах Магдалини Глаголевої [Глаголева-Пальян, 2002б, 273] та історичній довідці [Крощенко, 1974, 15] йдеться, ще й про композицію «Вознесіння Божої Матері» у бокових раменах. На жаль, ці зображення не збереглися, на їх місцях зроблено дверні отвори. Матеріали з родинного архіву Глаголевих наводять лише зображення з північного рамену (іл. 137).

Розглянемо це зображення детальніше задля ідентифікації його сюжету та іконографічного типу. Отже в нас є згадки про два зображення – «Явлення Божої Матері на горі Почаївській» і «Вознесіння Божої Матері». Один з них –

«Вознесіння Божої Матері» відомий принаймні з IV століття (саркофаг церкви Санта-Енграсія в Сарагосі), чи ймовірно, раніше. Католики та православні вірять, що Діва Марія, після завершення свого земного життя була прийнята тілом і душею до небесної слави. Вона спочатку «засинає» (Успіння) й її душу забирає Христос, який згодом наказує апостолам перенести тіло до Гефсиманії (або до Йосафата, залежно від джерела), де вони покладають її в гробницю. Трохи пізніше її тіло та душа возз'єднуються, і вона береться на небо (Вознесіння Божої Матері).

Смерть Діви Марії утворює цикл сцен, які широко зображувалися у християнському мистецтві, особливо у церквах, присвячених Богоматері. Сама сцена смерті поєднувалася зі сценою Взяття на небо (Успіння) Діви Марії. В образотворчому мистецтві цей сюжет відтворюється в шести варіантах: ангел віщує Марії її смерть і вручає їй пальмову гілку; Марія прощається з апостолами; Успіння Діви Марії, взяття її душі на Небеса; процесія, що йде з тілом Діви Марії до місця поховання; покладання тіла Діви Марії у труну; душа Діви Марії поєднується з її тілом, і вона в тілі підноситься на Небеса. Отже жодному з сюжетних типів Вознесіння Діви Марії наше зображення не відповідає.

Інше зображення – «Явлення Божої Матері на горі Почаївській». Богоматір у контрапості постає на хмарі над землею, її постать випромінює світло; права рука зігнута в лікті піднята до рівня плеча, ліва також зігнута в лікті на рівні поясу тримає щось подібне на мішечок можливо із грішми (?). У нижній частині під хмарою та обабіч від неї зображено людей, у молитовних позах, що обурюються недугами та скорботами, а над ними й з боків – ангели, які здійснюють благодіяння від імені Богоматері. На зображенні є ініціали МР ΘΥ скорочення від *Μητηρ Θεου* – Мати Божа (грец.), традиційні для іконографії Богоматері.

Цей сюжет апелює до подій після 1240 року, коли після розорення Києво-Печерського монастиря Батиєм, на горі, де зараз розташована Почаївська лавра,

оселилися два ченці. Один інок після молитви пішов до вершини гори й раптом побачив Божу Матір, що стояла на камені оточена полум'ям. Він покликав брата подивитись на диво. Третім свідком явлення був пастух Іван Босий. Він вибіг на гору, і вони втрьох прославили Бога. На камені, де стояла Пресвята Богородиця, назавжди залишився відбиток її правої стопи. В іконопису не має сталого іконографічного типу для цього сюжету, але зазвичай Богоматір зображується на повний зріст у стовпі світла (або випромінює світло) і стоїть на хмарі чи напівмісяці, а внизу колінопреклонені дві чи три постаті ченців та пастуха з вівцями або іншою худобою.

Однак з цього приводу є інша думка (висловлена у приватній бесіді доктором богослів'я, проректором київської Духовної академії о. Віталієм Клоссом автору), – зображення, що ототожнюють як «Явлення Божої Матері на горі Почаївській» більше відповідає іконографічному типу «Усіх скорботних Радість». Хоч у випадку і з цим сюжетом також у процесі свого формування його іконографія так і не отримала усталеної композиційної схеми та існує у вигляді різних варіантів. Можна досить впевнено припустити, що ця іконографічна схема виникла не без західних впливів – основою композиції стала Мадонна «Misericordia» – «Милосердна» (лат.).

Але потрібно зауважити, що відсутність чіткої відповідності сталим іконографічним типам у даному випадку, це або поєднання різних іконографічних типів та сюжетів, чи можливо авторська інтерпретація, – кожен автор з життя Пресвятої Богородиці знаходить щось своє та інтерпретує його на свій розум. Тому спираючись на твердження Т. Глаголевої та приймаючи до уваги авторське трактування можна з високою вірогідністю вважати, що це зображення саме і є «Явлення Божої Матері на горі Почаївській».

В додаток до сюжетних композицій, Л. Спаська створила живопис у барабані та арках центральної бані (іл. 132). В основі барабану центрального куполу вона зобразила Христа Емануїла та ангелів в медальйонах, вони оповити

рослинним орнаментом з листя аканту, що переплетений зі стрічкою з написом старослав'янською «СВѢТЪ СВѢТЪ СВѢТЪ ГѢДЬ САВАѠѢ»¹⁵.

На підпружних арках у медальйонах серед накладених лілейних хрестів між абстрактними вензелями з гілок аканту в бароковій стилізації, у напрямку північ–схід–південь, зображено розгорнутий Деїсусний чин та ангелів обабіч Христа, Божої Матері та Іоанна Хрестителя відповідно (іл. 133, іл. 134). А на західній арці – Животворний Хрест, також між ангелами в медальйонах. Фотоматеріали з архіву родини Глаголевих дають підстави вважати, що на жаль, вони також не збереглися, сучасні зображення є поновлення, виконані пізніше при черговому відкритті храму в 1990-х роках після тридцяти років занедбання.

Крім вищезгаданих візерунків, рослинними мотивами аканту оздоблені бічні поверхні підпружних арок та обрамлення настінних зображень. Всі орнаменти виконані в бароковій стилізації.

Окрім монументальних розписів, Л. Спаська написала Розп'яття з предстоячими Божою Матір'ю та Іоаном Богословом, та образи Архістратиґа Михаїла та Архангела Гавріїла на північній та південній дверях іконостасу (іл. 129, іл. 130, іл. 131) [Глаголева-Пальян, 2002б, 273]. Після того як церкву було зачинено у 1960 році, хрест було передано до церкви Св. Макарія, а іконостас з образами у розібраному стані зберігався у помешканні Глаголевих до середини 1970-х років, коли був переданий до однієї з церков Київської області [Глаголева, 2023].

Хоча проблема збереження монументальних творів Л. Спаської в явному вигляді не розглядається як предмет цієї роботи, є нагальна необхідність звернути на нею увагу. На превеликий жаль, збереженість творів Л. Спаської під великим питанням. Так, після того як в 1960 році було зачинено Києво-Подільську Покровську церкву, настінні розписи виконані Л. Спаською зазнали значних втрат. Під час виконання комплексу реставраційних робіт в 1980-і роки

15 «Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф»

за проектом авторства архітекторів В. Гаврилюка, Ю. Дмитревич, І. Малакової (керівник) було відтворено первісний вигляд храму – відновлено початковий поділ храму на верхній та нижній; реставровано та поновлено розпис на парусах і хорах (іл. 134), який виконали художники-реставратори О. Мамолат, А. Марампольський, С. Подкопаєв, В. Подкапаєва, І. Різник, Л. Романова, М. Романченко, В. Степанов, Р. Юсим під керівництвом І. Дорофієнко [Покровська церква, 2004, 925]. Але живопис Л. Спаської в раменах, який зазнав значних втрат не відновлювався. В 1991 році за настоятеля протоієрея Володимира Черпака (тепер єпископ Фастівський і Подільський Володимир), після передання храму в користування церковної громади на її вимогу та коштом здійснено відновлення стінописів художниками-реставраторами М. й О. Романченками. Так в 1998 році було відновлено значно пошкоджені стінописи в конхах: «Покладення до гробу» (іл. 126) та «Воскресіння» (іл. 128) художником-реставратором О. Романенко [Покровська церква, 2004, 925-926].

3.2. Іконографічно-іконологічний аналіз монументального живопису Л. Спаської в церкві Феодосія Чернігівського в Луцьку (1970-1972, 1974-1975).

Церква Феодосія Чернігівського – цегляна, тринефна та дев'ятидільна будівля, восьмигранний барабан спирається на чотири стовпи з підпружними арками та парусами, з прямокутною апсидою (іл. 141). Це храм на колишньому військовому кладовищі, побудований в 1902-1906 роках. До 1969 року зсередини й зовні побілений [Колосок, 2005, 222]. Так описує роботу в храмі сама Л. Спаська в приватному листі від 2 липня 1991 р.: «А церковь Феодосиевскую я всю расписала. Там был только иконостас очень хороший. В нем только в Царских вратах пришлось поправить Благовещение. Боюсь, что Вам скучно будет читать перечисление всех икон написанных там мною. Возможно не вспомню все. Начала со столпов церкви: св. Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и св. Николай Чудотворец. Затем Иоанн Дамаскин, св. Феодосий Черниговский, Почаевская Божья Матерь в огненном

столпе, преподобный Серафим Саровский, молящийся в лесу на камне, св. Мария Египетская и (скільки помниться) св. Кирилл и Мефодий и св. Владимир и Ольга, Архангел Михаил, Архангел Гавриил. Все это немного больше человеческого роста, да еще Великомученица Екатерина. Вероятно, забыла еще каких-то святых. А выше – образа праздников: Рождество І.Х., Сошествие св. Духа на Апостолов, Крещение, Успение, Введение во храм Пресвятой Девы Марии. Сразу же у входа разделенная икона «Сретение» (вероятно забыла еще какой-то образ). Верху в кругах пророки Моисей и Илья и св. Апостолы Петр и Павел, св. Косма и Демьян, св. Георгий Победоносец, и иные святые». [Колосок, 2003, 223-224].

Всі композиції розміщені на арках, стінах і колонах підпорядковані архітектурним особливостям внутрішнього інтер'єру. Маючи великий досвід та дотримуючись православних канонів, Л. Спаська умовно розділила внутрішній простір храму на «чоловічу» справа та «жіночу» зліва частини [Квасюк, 2001]. Зліва у люнетах художниця розмістила сцени з життя Божої матері: «Різдво Богородиці», «Введення до храму», «Благовіщення», нижче в центрі велика композиція «Успіння Богородиці», на стінах жіночі образи св. Марія Магдаліна, св. Катерина, св. Варвара, св. Марія Єгипетська, св. Уляна, св. кн. Ольга.

Справа, навпроти циклу Богородиці – розміщено житійні сцени Христа: «Різдво Христове», «Преображення Господнє», «Зішестя Святого Духу», знизу образа св. Миколай, св. Василь Великий, св. Григорій Богослов, св. Іоан Златоуст, св. Іоан Дамаскін, св. вмч. Стефан.

На стовпах зображенні архангели Михаїл та Гавриїл, св. Феодосій Чернігівський, свв. Феодосій та св. Антоній Печерські, св. Серафим Саровський, св. Іов Почаївський, св. кн. Володимир, «Явлення Божої Матері на горі Почаївській» та інші святі.

Певну цікавість викликає композиція «Стрітення» – коли згідно закону немовля Христа було принесено до Храму де відбулась зустріч людства в особі старця Симеона зі Спасителем. Розподілене між двома першими стовпами: зліва

– зображені Марія та Йосиф, які з любов'ю та ніжністю поглядають на немовля Христа, якого прийняв на руки старець Симеон який чекав зустрічі з Господом вже багато років, зображені справа, – таке рішення робить глядачів співучасниками дійства (іл. 156). Глибокий психологізм пронизує сцену: постатям Марії та Йосифа яких об'єднує батьківсько ніжність, любов і турбота протиставлена глибока віра та мудрість старця Симеона й дитячої невинності та безпосередності, осяяного радістю маленького Христа. Роз'єднаність композиції несе й ідейне навантаження, – вона вказує, що Христос має визначену долю і вже не належить своїм батькам [Квасюк, 2001].

На парусах, підпружних арках і склепіннях зображені крилаті херувими (іл. 160, іл. 162, іл. 163), пророки Мойсей та Ілля, свв. Апостоли Петро та Павло, свв. Козьма та Дем'ян, св. Георгій, окремі святі й ангели в медальйонах [Колосок, 2005, 223-224].

На превеликий жаль, не всі з цих розписів збереглися, – непрофесійне очищення та поновлення, зняття тиньку, нові записи привели до втрати творів Л. Спаської. Так майже повністю знищені «Різдво Богородиці», заново написані постаті св. кн. Ольги та св. кн. Володимира, св. Феодосія Печерського, та деяких інших.

Образи пророків, апостолів та святих – одухотворенні дещо подовжені постаті яких виразні за силуетом і рухом, неповторні за індивідуальною характеристикою обличчя.

Колористична побудова більшості композицій має теплий, яскравий колорит, побудована на співставленні великих кольорових плям на ведучому загальному тоні або сіро-синьому (Прп. Антоній Печерський, Прп. Іов Почаївський), або золотаво-вохристому (Свт. Миколай, Свт. Іоан Златоуст) та ін. Зображення мають риси свіжого емоційного мальовничого трактування і виконані всього за декілька разів [Квасюк, 2001]. Художниця приділяє головну увагу обличчям святих, яким притаманне тонке моделювання. Хоча вбрання свт. Миколая та

Феодосія Чернігівського вирізняються вишуканим візерунками та увагою до деталей, в цілому одяг і тло виконані узагальнено енергійними рухами пензля.

На відміну від зображення «Явлення Божої Матері на горі Почаївській» в Києво-Подільській Покровській церкві, ми бачимо інший іконографічний тип – поодинокі фігура Богородиці у вогненному сяйві на другому стовпі зліва (іл. 155). Подібне зображення присутнє у вівтарі церкви Іова Почаївського в Бодячеві, але там навколо Божої Матері є свідки події чудового явлення, що обумовлено розташуванням на широкій стіні на відміну від вузького стовпа в Луцьку. Це свідчить, що художниця не завжди використовувала сталі композиційні та художні рішення, а в кожному випадку в залежності від умов та архітектурних особливостей храмів змінювала окремі елементи своїх творів.

Розглянемо деякі з зображень окремих святих, серед яких в першу чергу, на нашу думку, потрібно звернути увагу на такі як: образ свт. Миколи, свт. Іоана Златоуста, свт. Феодосія Чернігівського на другому стовпі справа, на ім'я якого освячено церкву, св. Варвари, св. Марії Єгипетської, прп. Іова Почаївського, прп. Серафима Саровського.

Безумовно, найпопулярнішим з отців грецької церкви у візантійському мистецтві є святий Миколай, його цілком виняткове шанування загальновідоме. Вшановується він не тільки християнами усіх конфесій, але нерідко мусульманами. У літургійному тижневому колі Православної Церкви серед днів тижня, присвячених Спасителю та окремим ликам небесної та земної святості, на ім'я виділяються лише три особи: Божа Матір, Іоанн Предтеча та Свт. Миколай. Причиною такого виняткового шанування цього єпископа, який не залишив після себе жодних богословських праць чи писань, полягає в тому, що в його особі Церква бачить як би ідеальний образ пастиря та свого поборника [Ouspensky, 1982, 185].

Часом формування образу святого Миколая безперечно можна вважати VI—VIII ст., коли складалася потреба наділити святого впізнаним виглядом, а його іконографія ще мала безліч варіантів. Наприклад, печатки VI-VII ст. із зібрання

Дамбартон Оакс та Національна Бібліотека Франції показують подовжене обличчя та густе кучеряве волосся на печатках єпарха Миколи, повні щоки на печатці митрополита Комітаса. Ікони святого, що нині перебувають у монастирі Святої Катерини на Синаї, є найдавнішими з його мальовничих образів, що збереглися. Вони показують, як протягом століть поступово формувався портретний вигляд, від загального для всіх літніх єпископів зображення з загостреним бородою на стулці триптиха VII–VIII ст., свідчать про те, що остаточна іконографія образу ще не склалася [Weitzmann, 1976, B33]; через тип прелату з округлим обличчям на іконах X–XI ст. [Ševčenko N, 2000], – до знайомого нам лику з дещо більше витягнутими обрисами, опуклим чолом, залисинами, з єдиним локоном посередині та акуратною округлою білою бородою — рисами, характерними для зображень святителя Миколая після XI ст.

У середньо візантійський період з'являється безліч зображень святителя з винятково своєрідними особливостями, про що свідчать ікони з Монастиру Святої Катерини на Синаї: Миколай – це перший святий, який не відноситься до євангельської доби, але зображувався в оточенні інших святих і на одній осі з Христом (X ст.), а також перший, хто був наближений до головних персонажів євангельського тексту в такій молитовній композиції як Деїсус (XI ст.). Крім того, він раніше за інших святих став зображуватися разом із обраними епізодами його життійного циклу, спочатку на стулку триптиха XI ст., а потім у життійній іконі пізнього XII ст. з того ж самого монастиря [Vassì, 2006].

Святителя Миколая завжди зображували в єпископському одязі [Ferguson, 1959, 81], в яке за традицією Східної Церкви входила довга туніка – стихар, плащ – фелонь (різу) та довга вузька біла стрічка з прикрасами у вигляді хрестів – омофор (палій)ⁱⁱ. Омофор і Євангеліє у руці розглядалися як знаки єпископського служіння. Строго фронтальною постановкою постаті, зібраністю пози, гостротою погляду, акуратністю зачіски він втілює всю значущість архієрейської влади. Значення єпископського сану святителя Миколая

наголошували своєрідним способом: у деяких композиціях його постать фланкована невеликими погрудними зображеннями Христа і Богоматері. Христос простягає святому Євангеліє, Богоматір – омофор. Тим самим він, єдиний серед єпископів, став зображуватися тим, хто приймає знаки сану безпосередньо з небес [Ševčenko N, 2000].

Іконографія святителя Миколая, архієпископа Мирлікійського, є одним із древніх і найбільш стійких зводів, «портретний» образ якого у Візантії, наскільки можна судити з пам'ятників, що збереглися, не відрізнявся типологічним різноманіттям і не зазнав істотних змін. Якщо спочатку його досить реалістичні риси обличчя змінювалися, то до XII століття склався стилізований аскетичний тип, який став канонічним для всього грецького, а також православного іконопису. Характерним для цього типу є зовнішність старця з невеликою бородою, високим чолом зі стилізованими зморшками, обрамлене вузьким віночком білого волосся. Одягнений як єпископ у фелоній і омофор із хрестами, він робить жест благословення правою рукою перед грудьми та тримає на руці Євангеліє [Weitzmann, 1978, 104]. Саме у такому урочистому вигляді представлений Мирлікійський святитель серед найважливіших єпископів Візантійської церкви на втраченій мозаїці північного тимпану основного об'єму храму Софії Константинопольської (близько 878 р.) [Mango, 1972].

Вже з раннього часу можна впевнено говорити про існування двох основних варіантів зображення святого. Так з X ст. і до пізнього середньовіччя для станкових іконописних творів було характерне поясне зображення святого, який благословляє та підтримує перед собою на руці закрите Євангеліє, як на відомих Синайських іконах рубежу X–XI та кінця XII століть [Weitzmann, 1976, XII]. Монументальне мистецтво віддавало перевагу ростовій фігурі святителя, часто представленого серед інших єпископів Церкви в урочистому, повному єпископському одязі, починаючи з XII століття – у поліставріоні (фелонь з безліччю нашитих на неї або витканих на ній хрестів). Такий монументальний

образ Свт. Миколая більш відомий за святительським чином вівтарних розписів (апсида Софійського собору в Києві, 1042-1046), зустрічається також на стінах наоса, притворів, стовпах (той самий Софійський собор) – серед портретів отців Церкви, а у разі посвяти святому храмового престолу – поряд з ним або безпосередньо у вівтарі.

В нашому випадку ми маємо досить традиційний варіант ростового зображення святого, який благословляє та підтримує перед собою на руці закрите Євангеліє (іл. 152). Одягнений в повний облаштунок єпископа – пурпурну мантию – поліставріон, білий омофор із золотими хрестами й обляміркою контрастують з темно синіми рясою й обкладинкою Книги та зеленою епитрахиллю. Сиве кучеряве волосся та невелика біла борода обрамляють спокійне та виразне аскетичне обличчя літньої людини.

Феодосій Чернігівський (1630-1696), на чие ім'я освячений храм, походив із давнього шляхетського роду Полоницьких-Углицьких. Освіту здобув у Могилянській колегії при Київському Богоявленському монастирі, де з 1650 року ректором був Лазар Баранович, з яким було пов'язана все його подальше життя. Невідомо коли саме майбутній чернігівський святитель став ченцем, – ймовірно, вже під час навчання він прийняв постриг і назавжди присвятив себе високому покликанню служіння Богові та людям. Видатні здібності та висока духовна налаштованість молодого ченця були одразу відзначені митрополитом Київським Діонісієм (Балабаном), який поставив його архідияконом Софійського собору в Києві, а потім призначив намісником митрополичого кафедрального будинку. Короткий час він був ігуменом Корсунського монастирю (1662), а потому на протязі двадцяти чотирьох років ігуменом древнього Києво-Видубицького монастирю (1664). У 1688 році ігумен Феодосій був призначений архімандритом Чернігівського Єлецького Успенського монастирю, який був серед найбільш шанованих святинь Сіверщини. Призначення ігуменом в Єлецький монастир відбулося переважно за бажанням преосвященного Лазаря (Барановича), для якого Феодосій став найближчим

помічником. Святитель Феодосій допомагав владиці Лазарю у всіх працях з управління та устрою єпархії, а в 1692 році Феодосій був урочисто хіротонізований на єпископа Чернігівського зі зведенням у сан архієпископа. В грудні 1693 року після смерті преосвященного Лазаря їм було отримано ставлену грамоту на самостійне управління Чернігівською єпархією [Життя, 2004, 82-97]. Але лише два роки залишалося його земного життя, однак за цей термін він приклав значних зусиль щодо покращення добробуту єпархії. Особливу увагу святитель Феодосій звертав на підтримку духа істинного християнського благочестя серед пастви. Він дбав про відновлення колишніх та влаштування нових монастирів та храмів. Відчуваючи наближення смерті та готуючи собі наступника, святитель викликав до себе намісника Брянського Свенського монастиря ієромонаха Іоанна (Максимовича), звів його до сану архімандрита та призначив намісником Чернігівського Слєцького монастиря [Життя, 2004, 82-97].

Найімовірніше, що помер святитель 7 лютого 1696 року. Його тіло було урочисто поховано у Борисоглібському кафедральному соборі Чернігова за правим кліросом, в особливо зробленому для нього склепі. Преосвященний Іоанн розпорядився влаштувати над труною святителя Феодосія високе цегляне склепіння. Вхід до нього був зроблений зсередини храму з вузькими гвинтовими сходами. Над входом у склепіння помістили портрет архієпископа Феодосія Углицького на повний зріст. Під зображенням знаходився панегірик, написаний Іоанном Максимовичем. Подібний портрет із написом знаходився у 19 столітті у Воскресенській церкві містечка Седнів під Черніговом. До нас дійшла світлина із цього портрета. У верхньому лівому кутку портрета знаходиться герб святителя – окрилене серце, оточене архієрейськими регаліями та ініціалами.

Через двісті років від дня блаженної смерті святителя, він був канонізований в 1896 році. До 1917 року було написано мінімальну кількість ікон з ликом святого. Вся іконографія сходить до вищезгаданого портрету. Образ Феодосія

Чернігівського відрізняється такими характерними ознаками: темним волоссям до плечей та пишною чорною бородою; архієрейським богослужбовим вбранням; митрою на голові. Правою рукою святитель тримає хрест – символ мучеництва – або благословляє, а лівою – жезл, що вказує на єпископський сан. На більшості ікон святитель представлений на повний зріст, але трапляються і поясні зображення. На деяких образах лівою рукою Феодосій тримає не палицю, а Євангеліє [Фартусов, 1910].

Саме в синодальний період виникає й активно розвивається жанр духовного портрета. В цей час стає популярним звичай переведення в іконопис максимально достовірного, як правило, прижиттєвого портрета подвижника. Зображення святих, що знову прославляються, можна розділити на кілька категорій – на прижиттєві та на посмертні. Ще до канонізації у народі широко поширювалися списки як із натурних (прижиттєвих), і посмертних образів шанованих подвижників благочестя. Рівень виконання оригіналів та копій був різним: від столичної майстерності до аматорського «примітиву», від академічної манери до спрощеної близької до іконописної стилістики.

Для розробки перших ікон використовувався зазвичай архієрейський парадний портрет, що представляє священнослужителя з належною його сану атрибутикою, часто упівоберта вліво, на темному тлі або в інтер'єрі з елементами навколишнього оточення – келії та ін. Жанр портрета серйозно вплинув на образний лад і стиль церковних творів. Особлива перевага в іконографії святого віддавалася, як правило, богослужбовому типу вбрання, наявності наперсного хреста, панагії та інших характерних деталей, що стосуються конкретної особи, ретельно з буквальною точністю відтворених художником.

Першим у низці канонізацій в епоху Миколи II і стає святитель Феодосій Углицький Чернігівський Чудотворець, прославлений у лиці святих 9 вересня 1896 року. До нас дійшли основні два іконографічні зводи святителя – ростовий та поясний образ. Джерелом подібних зображень послужили парсуни святителя

з Чернігівського Архієпископського дому. Один із таких портретів було перенесено до кафедрального Спасо-Преображенського (Борисоглібського) собору Чернігова, де спочивали мощі святителя Феодосія, що і став прообразом для іконографічного типу.

Ростовий іконографічний звід відповідає нашому зображенню (іл. 146), – святитель представлений на зріст у сакосі смарагдового кольору зі складним рослинним візерунком (право на носіння сакоса було особливим привілеєм пастирів Чернігівської архієпископії), пурпурних поруках, білому омофорі із золотою каймою, та митрі, з палицею на правому боці, з піднятою правицею в жесті благословення і жезлом із сулоком у лівій, на грудях наперсний хрест, але панегії немає. На портреті ми бачимо чоловіка середнього віку з чорними бровами та красивим чорнявим волоссям, що локонами спадає на плечі та бородою з легкою сивиною.

В іконі-портреті святителя Феодосія поєднані риси іконописного образу з художнім портретом Нового часу. Колористичне та композиційне рішення ікони наближені вже до стилізації модерну (занижена лінія горизонту, поєднання рожево-бузкових тонів у пейзажі та одязі з глибоким насиченим зеленим кольором та ін.).

Святитель Іоанн Златоуст (бл. 347 – 14 вересня 407) архієпископ Константинополя був одним з найважливіших отців ранньої церкви, одним з Трьох Святителів Східної церкви, разом з Василієм Великим і Григорієм Назіанзином, званим Богословом. Він відомий своїми проповідницькими та публічними виступами, викриттям зловживань владою як церковними, так і політичними діячами; вшановується як творець найбільш поширеної в Православній Церкві редакції Божественної Літургії святого Іоанна Златоуста, що відрізняється аскетичною чутливістю. Епітет «Золотоустий» (грецькою Χρυσόστομος) вказує на його знамените красномовство.

Іконографія святителя Іоана Златоуста, як й інших стародавніх святих, на ранньому етапі нестійка, мало відрізняється від іконографії багатьох інших

святих отців Церкви. Найдавніші зображення Іоана Златоуста, що збереглися, це фрески середини VII – середина VIII ст., які знаходяться в церкві Санта-Марія Антиква в Римі; напівфігурна фреска святителя із собору у Фарасі, Нубія друга половина IX ст., (Національний музей, Варшава), мозаїка в Софії Київській XI ст. Порівняльний аналіз зображень святих отців Церкви показує, що зазвичай, їх іконографія створювалася за єдиним зразком – фронтальна поза, велика постать з широкими плечима і великими руками, у лівій руці тримає Євангеліє, правиця в жесті благословення. Подібні драпірування та деталі одягу: м'які складки світлих фелонів, довгі омофори з гігантськими, хрестами на плечах та попереду.

Зазвичай святителя зображають з короткою бородою, коротким темним волоссям, що обрамляє правильний овал обличчя. Він одягнений у фелонь коричневого кольору, білий омофор із чорними та червоними хрестами, світлий підрізник, в руці Книга. Святий Іоанн Златоуст майже завжди зображений зі Святим Письмом у руках. Воно нагадує вірянам, що проповідь цієї земної людини допомогла витлумачити та зрозуміти послання Бога.

Святий зображений в повний зріст, людиною середнього віку з високим відкритим лобом та вузьким підборіддям з невеликою темною борідкою, коротке темне волосся ледь прикриває вуха; він пильно вдивляється в очі глядача (іл. 147), що підкреслює духовність святого та виразність його словесного витвору, через що його називають Златоустом. Біла архієрейська мантия – поліставріон та омофор зі світлими хрестами, контрастують з червоною рясом та зеленою епитрахиллю. Він благословляє правицею, а підгорнуті мантия з омофором контрастують з червоним Євангелієм в лівій руці, смушки на них додають трохи динаміки звичайно статичному зображенню.

Потрібно зауважити, що практично завжди, святі отці церкви зображені з непокритою головою, на відміну від святителів більш пізнього часу, що як правило мають митру, про що свідчать і наші зображення. На нашу думку це пояснюється тим, що митра як і саккос з'явилися в оздоблені Вселенського

патріарха тільки після 1453 року та розповсюдилась на всіх архієреїв в першій половині XVII ст., тоді як іконографія Святих Отців сформувалась значно раніше [Braun, 1911]. Але, бувають і виключення, так відома велика кількість ікон Свт. Миколи в архієрейській митрі, що свідчить про появу та затвердження таких іконографічних типів пізніше першої половини XVII ст.

Свята преподобна Марія Єгипетська покалася в розпусті, була пустельницею й подвижницею, провела 47 років в пустелі за річкою Йордан. Вона жила в VI столітті та померла дивним чином, орієнтовно в 522 році після причастя Святих Дарів від преподобного Зосими.

Зображення Марії Єгипетської вибивається з традиційного ряду образів преподобних жінок, що згідно з Житієм відображає її подвиг самітництва. Іконографія її образу ближча до образів святих чоловіків-анакретів, наприклад преподобних Макарія Великого та Онуфрія Великого, принаймні у зображеннях Марії Єгипетської тими ж засобами, що й у них, підкреслено граничний ступінь віддалення від світу заради Христа: виснажене тіло, неприкрита або не повністю прихована плащем нагота, скуйовджене волосся. Але на відміну від образів преподобних отців-пустельників образ Марії Єгипетської наділений більшою експресією, специфічно переданою в кожній із характеристик, фізичною чи духовною. Так, особливо в сценах, де фігура святої представлена в розвороті, видно зчленування її хребта, ребра, які не приховує шкіра, що перетворилася на пергамент. Святу зображують у похилому віці, проте вікова характеристика стерта аскезою – зморшки, що прорізають обличчя, лише підкреслюють виснаженість самітниці. У лику Марії Єгипетської немає навіть натяку на благо-образність, риси неправильні, нерідко спотворені, незважаючи на те, що чернець або черниця, як це засвідчено в чині наслідуванні постригу, прагне уподібнитися ангельському образу. При цьому образ Марії Єгипетської сприймається як перетворений: видублена спекою шкіра набула темного кольору, плоть висušена постом, що уподібнює вигляд її тіла святим мощам, а в рисах відбито одухотвореність у передчутті причетності до Христа. На таке

стійке трактування образу святої вплинуло насамперед виділення в шануванні Марії Єгипетської покаянного шляху: причастившись Святих Таїнств на його початку, вона прийняла Святі Дари після його завершення. Тому в іконографії святої особливе місце займає самотійний тип, що підмінив собою одноосібні образи, – сцена причастя Марії Єгипетської преподобним Зосімою Палестинським. В іконографії Марія Єгипетська зображується як засмагла, виснажена літня жінка з розпатланим сивим волоссям, босоніж, або оголена, покрита довгим волоссям або частиною мантиї, яку їй позичив Зосима. Її часто показують із трьома буханцями хліба, які вона купила перед своєю останньою подорожжю в пустелю [Ferguson, 1959, 80].

На зображенні (іл. 149) ми бачимо, що свята з довгим посивілим волоссям, які окремими прядками лежать на плечах, загорнута в грубий плащ темного кольору, що отримала від преподобного ієромонаха Зосими, босоніж. Вона притискає перехрещені руки до грудей, з піднятими до неба в безмовній молитві великими очима. Деяка фізіономічна схожість, дає підставу вважати, що художниця в якості прототипа зобразила себе.

В автентичних історичних джерелах християнської давнини немає згадки про святу великомученицю Варвару, а шанування святої було поширеним із VII ст. Приблизно в цей час вже існували легендарні Діяння про її мученицьку смерть. Згідно з цими оповіданнями, які по суті збігаються, Варвара була дочкою багатого язичника. Коли вона визнала себе християнкою, він піддав її жорстокому поводженню та потягнув до префекта провінції, який наказав її жорстоко катувати і, зрештою, засудив до смерті через обезголовлення. Батько сам привів у виконання смертний вирок, але в покарання за це в його влучила блискавка та знищила його тіло. Разом з Варварою мученицьку смерть зазнала ще одна християнка на ім'я Юліанія. Благочестивий чоловік на ім'я Валентин поховав тіла святих; на цій могилі зцілювалися хворі, а паломники, які приходили помолитися, отримували допомогу та розраду. Переказ про те, що в її батька влучила блискавка, ймовірно зумовив вважати її покровителькою під

час небезпеки від грози та пожежі. А пізніше, за аналогією, як захисницю та покровителькою артилеристів, зброярів, військових інженерів та всіх інших, хто працював із гарматами та вибуховими речовинами. Після широкого застосування пороху в гірничій справі в 1600-х роках її було визнано покровителькою шахтарів, прохідників та інших підземних робітників. Оскільки геологія та гірнича інженерія розвивалися разом із гірничою справою, вона стала покровителькою цих професій. Її також вважали святою заступницею, щоб забезпечити прийняття Таїнств Покаяння і Пресвятої Євхаристії в годину смерті, для всіх, хто вшанує її мученицьку смерть [Ferguson, 1959, 64].

Великомучениця Варвара належить до особливо шанованих святих дів, зображення яких були поширені у візантійському мистецтві. Один із перших збережених її образів представлений на фресці в церкві Санта-Марія Антиква в Римі, 705-707 рр.: свята зображена в зріст з хрестом у правій руці, голова вкрита мафорієм, під яким видно хустку. У візантійському мистецтві іконографія св. Варвари склалася до X ст. Традиційно свята зображується в багато прикрашених шатах, що відповідають її знатному походженню, у білій хустці та вінці (або діадемі) на голові, з хрестом у руці, зустрічаються зображення без плати, тільки з діадемою; або без вінця та плати, з покритою головою, а іноді з непокритою головою, як наприклад фреска X-XI ст. з церкви Санта-Марія делла Кроче в Касарано [Falla, 2004]. Також зустрічаються зображення у молитовній позі Оранти, як наприклад в Боянській церкві Святих Миколая і Пантелеймона в Софії [Грабар, 1924, 78].

Дещо по іншому зображували Св. Варвару в західному християнському мистецтві: з довгим розпущеним волоссям, у короні або без неї, зазвичай вона стоїть у вежі з трьома вікнами; тримає в руці пальмову гулку, як символ мучеництва, а іноді меч як символ знаряддя її вбивства, або смолоскип; часто вона також тримає чашу і хліб для причастя, що є посиланням на останнє бажання святої мучениці, – в момент смерті вона просила благодаті Святого

Таїнства для всіх, хто вшанує її мученицьку смерть, і вона є єдиною святою, яка носить цей атрибут; іноді біля неї виставляються гармати [Ferguson, 1959, 64].

Зображення святої великомучениці Варвари (іл. 148) зазнало ушкоджень, в наслідок вологи та за втручання з «розчистки» від бруду та кіпті. Воно має дуже занижену лінію горизонту, а фоном є комплексний краєвид з горами, лісом і водою виконаний широким мазками зеленим та бірюзовим кольором. Свята в малиновій столі накинутій на ліве плече, поверх довгої білої туніки з зеленим коміром та широкими рукавами; з темним довгим волоссям які спадають на плечі та невеликій короні, що є однією з прикмет мучениць-дів; в лівиці тримає сувій, а в правій руці чашу для причастя.

Отже можна зазначити, що зображення святої великомучениці Варвари в Феодосіївській церкві, за основу має іконографічні зразки західного християнства.

Преподобний Іов ігумен Почаївський, був першим справжнім організатором Почаївської лаври, що тільки-но виникала як монастир. Він ввів в ньому древній Студійський устав і влаштував монастирське життя за прикладом Києво-Печерської Лаври. В особі преподобного Іова ми бачимо ревного захисника інтересів Православ'я та монастирю, що спричинялося в процесі боротьби з латинством і протестантством на теренах Галичини та Волині під проводом князя Костянтина Острозького.

Іконографія святого почала складатися після здобуття у 1659 р. його нетлінних мощей. Найбільш раніше відоме іконописне зображення прп. Іова, датоване кін. XVII – поч. XVIII ст. (імовірно зберігається в ризниці Почаївської Успенської лаври). Вперше його описав в своїй роботі Жолтовський: «Ще не старий, сухорлявий, він твердо опирається на свій ігуменський жезл. Аскетичне обличчя із запалими щоками й короткою клиноподібною борідкою сповнене однак, живої енергії, вольового виразу. Скупі енергійні живописні прийоми *портрета* підкреслюють суть цього образу, в якому поєднані аскетичність з практичною діловитістю, що підтверджується біографічними відомостями...»

[Жолтовський , 1978, 203]. Зазначимо, що автор всіляко уникає поняття «ікона», а натомість використовує термін «портрет», що підтверджує секуляризований характер мистецтвознавства в советську добу.

Інший приклад, – над входом до печерної церкви в ім'я Іова в Почаївській Успенській лаврі зберігається іконописний образ преподобного, описаний протоієреєм Андрієм Хойнацьким. На його думку, саме це іконографічне зображення є найдавнішим [Хойнацький, 1895, 125]. За стилістичним виконанням це копія першої третини ХІХ ст. з більш раннього, можливо прижиттєвого портрета – прп. Іов представлений по пояс, наполовину вправо, у чорній чернечій мантиї з двома зірками та зі світлим сподом, на голові округлий темний куколь з зіркою, на парамані Голгофа, у лівій руці – палиця, у правій – розгорнутий сувій. У святого невеликі, глибоко посаджені очі, великий прямий ніс, запалі щоки зі зморшками, коротка сива борода.

В іконописних оригіналах описів зовнішнього вигляду прп. Іову не виявлено. Іконописні образи святого, що збереглися, відносяться головним чином до другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Здебільшого вони перебувають у монастирях і храмах Волині, Центральної та Лівобережної України. Найбільш поширений ізвод, що сформувався після 1831 р., становлять ростові або поясні фронтальні зображення святого з невеликою сивою бородою, в мантиї та схимі з куколем на голові; правою рукою він благословляє або тримає ігуменську палицю, в лівій – розгорнутий сувій. Порівняно раннім, 30-50-ті роки. ХІХ ст., є поясний образ святого наполовину вправо, з розгорнутим сувоем і палицею в руках, у лівій руці Іова – чотки. Зустрічається також той самий іконографічний варіант з опущеними руками на фоні монастирю.

В нашому випадку, з посохом в правиці та сувоем в лівій руці, одягнений в темно синій чернечий анлав і кукільⁱⁱⁱ, з під якого зі строгого обличчя літнього чоловіка, обрамленого невеликою клиноподібною сивою бородою на нас уважно дивляться суворі очі преподобного ігумену Іова Почаївського (іл. 151). Відомо, і про це свідчать приведені описи, що преподобний Іов досить суворо

дотримувався чернечого життя, та вимагав того ж від братії та навіть мирян. Тому не дивно, що художниця зобразила його саме таким чином.

Преподобний Серафим Саровський, один з великих подвижників православної церкви та один з найбільш шанованих ченців у її історії, канонізований в 1903 році, а шанування почалося ще наприкінці його земного життя. Автору відомо про особливе шанування Серафима Саровського серед православних в совєтську добу. За основу його іконології, як й інших святих, що було канонізовано в синодальну добу було взятий прижиттєвий портрет художника Семена Серебрякова – інок Саровського монастирю Йосип (іл. 167). Погляд Серафима проникливий і суворий, а правицю прикладено до грудей, цей жест свідчить про покаєння, смирення, безперервну віру в Бога і готовність до молитви та нової аскези. Спина святого злегка згорблена, вважається, що це результат життя в пустелі та боротьби з розбійниками. Що стосується німба, то він з'явився не відразу, а після канонізації, тому є різні варіанти зображення як з німбом, так і без нього.

Сама іконографія, цілком зрозуміло, склалася в першій половині ХХ століття та відображує стиль його життя, – найчастіше він зображений у вигляді старця-ченця, що тримає чотки та перебуває в молитовному стані. Вона налічує декілька типів, основні з яких: погрудне зображення в три-чверті; ростове зображення в епитрахилі; в колінопреклоненій молитовній позі в чернечому одязі (хітоні). Саме останньому типу відповідає зображення преподобного Серафима Саровського на стовпі в Феодосіївській церкві (іл. 157). На камені в лісі на колінах з піднятими до гори руками молиться чернець. Його суконні сиві волосся та борода обрамляють аскетичне обличчя, яке звернено до неба в щирій молитві. Світлий колір дуже простого, вицвілого полотняного чернечого вбрання, перехопленого мотузьяним поясом, контрастує з темно-вохригим лісовим краєвидом в якості фону. Смушки на одязі додають динамізму молитві преподобного Серафима. На його грудях литий мідний хрест, а в піднятій руці

він тримає чотки особливої форми – лестівку (які збереглися серед його особистих речей, обидві характерні для старовірів).

На думку автора, зображення св. Марії Єгипетської, прп. Серафіма Саровського, свт. Миколи, свт. Іоана Златоуста, свт. Феодосія відрізняються високою художньою майстерністю.

Отже серед зображень окремих святих, ми намагалися розглянути різні їх типи, для якомога ширшого узагальнення стилістичних особливостей манери Л. Спаської. Основна увага приділяється тонкому моделюванню облич, які художниця виконує уважно та ретельно; наділяє їх притаманними рисами, згідно їх життєвих описів і відомих іконографічних типів. Фізіономічно, на нашу думку, тільки зображення Марії Єгипетської має прототипом саму авторку. Одяг художниця виконує узагальнено єдиною кольоровою плямою, яка контрастує з фоном, а за допомогою смушок надає постатям деякого динамізму. Дещо складніше вирішено вбрання святих, – їхні поліставріони мають унікальні кольори хоча мають ідентичні візерунки, а смушки прописано більш ретельно. Особливо потрібно виокремити зображення Феодосія Чернігівського яке виконано з приділенням значної уваги не тільки обличчю та загальним зовнішнім рисам, але й шатам, – його сакос^{iv} відрізняється багатими зеленими кольорами та детально проробленими рослинними візерунками й контрастує з широкою білою смугою омофора. Стосовно втрачених зображень, можна припустити той же самий підхід, з дещо багатшим вбранням святих рівноапостольних Ольги та Володимира, що цілком природно підкреслює їхній княжий статут.

Серед багатофігурних композицій розглянемо наступні. По-перше, робота «Успіння Богородиці» в центрі нижнього регістру північної стіни (іл. 142). Тіло Божої Матері у блакитному мафорії з золотим німбом на смертному ложі оточують апостоли, – їх погляди прикуто до Марії. У центрі в жовтому вбранні, обличчям до глядача, на колінах з молитовно стислими руками та опущеними очима Св. Петро; ліворуч від нього в зеленому хітоні та червоному плащі

Св. Іоан Богослов притискає правицю до грудей; з іншого боку в зеленому плащі, з під якого можна бачити широкі червоні рукави стоїть Св. Павло зі сплетеними у відчаї пальцями; за ним Св. Яків Зеведеїв у блакитному, а між ними на колінах Св. Андрія в темно жовтому; позаду них Св. Матвій (митар) й інші з дванадцяти та від сорока. Центр всієї композиції – Христос в Світлі Божественної Слави приймає душу Своєї Матері у вигляді дитячої фігури; його супроводжують душі Праотців і Пророків, що в минулі часи пророкували про Пресвяту Діву Марію. Дві напів-фігури ангелів з золотими ціркульними німбами парять обабіч постаті Христа, розпростерті крила надають їх зображенням небесну легкість, а руки у молитовних позах або притиснуті до грудей виражають скорботу по Божої Матері. Всі вони зображені в білому, на відміну від Богородиці та апостолів, що носять кольорове вбрання, що підкреслює грань між небесним та земним світами. Німби Христа та Ангелів подано золотом на тлі Божественного саява. На передньому плані біля узголів'я гілка білої лілії – символ чистоти Діви Марії, що не суперечить традиції. Але відомо, що напередодні Божої Матері з'явився Архангел Гавриїл і сповістив про наближення Її відходу з цього життя до життя вічного, в запоруку чого він дав Їй пальмову гілку.

Успіння Богородиці не згадується в Новому Заповіті, немає жодних історичних даних чи біблійних посилянь, які б дозволяли реконструювати точні обставини смерті та поховання Діви Марії. За відсутності таких канонічних документів, серед християнських громад Близького Сходу дуже скоро з'явилися благочестиві, апокрифічні легенди нібито апостольської традиції відомі з III-го та IV-го століть, які намагалися написати «офіційну історію» смерті матері Месії, і до 1000 року вони вже було широко поширені.

Приснодіва йде попереду всього людства, яке слідує за Нею. Вона перша з людей проходить через смерть, яка втратила минулу силу після смерті Її Сина [Evdokimov, 1990, 262]. Тому смерть Богоматері оточує не смуток, а радість.

Смерть Її — лише короткий сон, за яким слідує воскресіння та вознесіння. Віру цю поділяють як Західна, так і Східна церкви.

Католики та православні вірять, що Діва Марія, після завершення свого земного життя була прийнята тілом і душею до небесної слави. Вона спочатку «засинає» (Успіння) й її душу забирає Христос, який згодом наказує апостолам перенести тіло до Гефсиманії (або до Йосафата, залежно від джерела), де вони покладають її в гробницю. Трохи пізніше її тіло та душа возз'єднуються, і вона береться на небо (Вознесіння Божої Матері).

Смерть Діви Марії утворює цикл сцен, які широко зображувалися у християнському мистецтві, особливо у церквах, присвячених Богоматері. Сама сцена смерті поєднувалася зі сценою Взяття на небо (Успіння) Діви Марії. В образотворчому мистецтві цей сюжет відтворюється в шести варіантах: ангел віщує Марії її смерть і вручає їй пальмову гілку; Марія прощається з апостолами; Успіння Діви Марії, взяття її душі на Небеса; процесія, що йде з тілом Діви Марії до місця поховання; покладання тіла Діви Марії у труну; душа Діви Марії поєднується з її тілом, і вона в тілі підноситься на Небеса. Деякі версії показують, як Богородиця коли піднімається скидає свій пояс, та передає його до апостола Фоми; це мало дати йому відчутний доказ того, що він бачив, враховуючи його попередній скептицизм. Найдавніше відоме зображення Успіння на саркофазі «Rescriptio Animaе» з крипти церкви Санта-Енграсія в Сарагосі, 330 р. [Zirpolo, 2018, 214].

Наше зображення цілком підходить до традиційної іконографії, і належить до одного з найбільш розповсюджених його варіантів – апостоли зібрались навколо ложа Богородиці, їх кількість та склад вільний, Христос приймає душу Матері. Спаська досить вдало розташувала фігури апостолів, – вони оточують тіло Божої Матері та надають композиції глибини, центр якої постать Ісуса. Його простягнута правиця не тільки пов'язує матір з сином і є символом життя вічного, але й художній засіб, що замикає уявний трикутник Павло – Петро та тіло Марії – її Душа в руках Христа. Обличчя та жести апостолів поєднують

емоційну напругу та скорботу. Центральні постаті зображено з переданням індивідуальних рис, тоді як другорядні змальовано дещо узагальнено. Спокійний лик Пресвятої Діви дано у профіль, з підкресленою каліграфічністю, – вона вже належить іншому світові.

Ретельні пошуки, дозволяють зробити припущення, що джерелами інспірації для деяких постатей могли бути апостольські типи, які розробляв Ель Греко. Насамперед це стосується апостолів Петра та Павла, і тут потрібно вказати такі роботи критянина як «Каяття Св. Петра» (іл. 164) – музей Ел Греко в Толедо та музей Соумайя в Мехіко, «Св. Петро та Св. Павло» (іл. 165) – Ермітаж Санкт-Петербург і Національний Музей Мистецтв Каталонії в Барселоні. На це вказують загальна схожість фізіономічних типів, аналогічні жести та пози, подібність кольорових гам і формування бганок одягу апостолів. З іншого боку, образ Ісуса близький до зображень Христа-Пантократора арабсько-візантійсько-нормандських пам'яток Сицилії (апсиди Палатинської капели, соборів Чефалу та Монреале), на це вказує як загальна фізіономічна подібність, так і деякі елементи зачіски – прядка волосся, що спадає на лоба (іл. 166). Але є і відмінність – на сицилійських мозаїках ми бачимо Христа анфас, тоді як у нашому випадку його зображено на три чверті, волосся локонами спускається на плечі та спину й звісно білий колір вбрання. Як ми зазначали раніше, другорядні фігури (апостоли на другому плані, праотці та праведники, ангели) зображені узагальнено. Подібність ангелів до жіночих постатей характерна для мисткині, що на нашу думку, є її особистим трактуванням образу ангелів; їх русяве волосся, стягнуте стрічками залишають відкритим лоба, а довгі локони спадають на плечі та спину.

Загальна тепла кольорова гама характеризується м'якими пастельними тонами; «реальні» кольори в яких зображено присутніх апостолів та покривало на ложі контрастують зі світлими тонами в образах небожителів та обличчя Марії, що на нашу думку є умовним та символічним поділом між світами, а мафорій привносить холодні елементи переходу в інший вимір існування.

Складки на одязі сприяють утворенню відчуття фактури тканини та справляють враження об'єму постатей. На нашу думку, утворення та характер бганок можна розділити на три типу: апостольські – досить експресивні які відрізняються об'ємом і різким контуром, що передають напругу та сходять до робіт Ель Греко, як ми зазначали вище; спокійні лінійні на одязі небожителів, які спускаються прямими рівними хвилями апелюють до традиційного іконопису; декоративні складки покривала та мафорію Богородиці носять символічний характер.

Дуже важливу роль відіграє світло, яке має дуалістичну природу: по-перше, його символічна сутність, яке має суб'єктивний та онтологічний сенс; по-друге, це об'єктивне застосування світла як інструменту для фізичного створення зображення при використанні техніки «світлотіні». Світло є сутністю самої постаті Ісуса. Порушення деяких фізичних законів розповсюдження світла в зображенні тільки підкреслює, що ми маємо справу не зі звичайним світлом. А з іншого боку хоч фізичні закони порушено, але все одне мисткиня використовує техніку світлотіні для створення зображення.

Занижена лінія горизонту, дещо сплющений – майже контурний силует Богородиці та складки на її вбранні, характерні елементи зачісок такі як вільне укладання локонів дають змогу констатувати, що художниця застосовує естетичні принципи характерні для модерну.

Інший приклад «Зіслання Святого Духа» – живопис у верхньому регістрі у напів-циркульному люнеті утвореним арковим склепінням і карнизом в Луцькій церкві Св. Феодосію (іл. 143). Цей твір зображує момент, коли Святий Дух у вигляді полум'яних язиків сходить на Богородицю та апостолів у 50-й день після Воскресіння Христового в Єрусалимі, як розповідається в книзі Діян Апостолів (2:1-5). Це є одкровенням третьої Особи Святої Трійці, яка зійшла у світ, а точніше до Церкви має назву Зіслання Святого Духа (Зішестя), або П'ятдесятниця, що стає першообразом життя Церкви та людини [Ouspensky, 1987]. У центрі Діва Марія в пурпурному мафорії поверх темно синього хітону

в позі Оранти в оточені дванадцяти апостолів. Серед них можна впізнати Св. Петра в жовтому плащі та сірій туніці зліва від Марії, лівіше Св. Якова Зеведеїва у блідо-зеленому, Св. Іоана Богослова у білій туніці, Св. Матвія (митаря) крайній ліворуч в блакитному з довгою сивою бородою та відкритою книгою в руках; з іншого боку Св. Якова Алфеєва, Св. Фому в блакитному з характерним жестом руки та Св. Пилипа крайній праворуч. Циркульний німб золотого кольору має тільки Богородиця, у всіх інших їх немає. З небесного саява на присутніх спускається Святий Дух у вигляді червоних язиків полум'я. Кожен з них реагує по різному: Діва Марія з властивою їй лагідністю приймає цей дар Владики Небесного; Св. Матвій, Св. Петро та деякі старші з усвідомленням всієї серйозності цієї миті, а молодші зі щирою радістю й емоційністю, яка читається на їх обличчях і рухах.

Православ'я і римо-католицизм бачить у Зішесті Святого Духа встановлення Церкви. У традиційній іконографії Зіслання Святого Духа завжди зображується дванадцять апостолів, що сидять або стоять у Сіонській світлиці. Угорі над апостолами символічне зображення неба у вигляді півкола, з якого на кожного з них спускаються промені, або язики полум'я [Evdokimov, 1990, 338]. Внизу, в арці може бути зображення всього світу – космосу, під виглядом чоловічої фігури в царському одязі, який тримає в руках плат із дванадцятьма сувоями [Ouspensky, 1982, 208]. Тим самим підкреслено зв'язок Церкви з її потрійним Прообразом, з одного боку, і співвідношення її зі світом – з іншого (космос внизу ікони), але потрібно зауважити, що зображення космосу не є обов'язковим. Апостоли розташовані на півколі не безперервним рядом, а з двох боків дуги.

Характерною рисою православної ікони є те, що місце на чолі апостольського кола залишається порожнім і безпосередньо композиційно пов'язане із символічним небом, тобто із гірським світом, що є характерною рисою православної ікони. Іншою властивістю сюжету Зіслання Святого Духа є те, що в ньому немає другорядних осіб [Ouspensky, 1987]. Потрібно зауважити, що в

пост-ренесансній іконографії цього сюжету персональний склад, кількість і розміщення апостолів довільне, а їх стан може бути значно експресивним і динамічним.

Іконографічні типи відрізняються присутністю Божої Матері у центрі між двома групами апостолів, що пояснюється тим, що Вона є образом Церкви. Хоч деякі автори, наприклад Л. Успенський вважають, що наявність Богородиці у зображеннях не відповідає теологічному змісту Зіслання Святого Духа, але не заперечують самої можливості її присутності, яка обумовлена самим контекстом подій описаних у Діяннях Апостолів (1:13-14) [Ouspensky, 1987]. На думку того ж Л. Успенського в православній іконографії П'ятдесятниці Богоматір не зображувалася аж до XVII-XVIII століття, а зміни настають внаслідок західних впливів, – на порожнє місце між групами апостолів поміщають постать Богоматері із молитовно піднесеними руками [Ouspensky, 1987], [Покровский, 1892, 454]. Але, найдавніше відоме зображення П'ятдесятниці, – ілюстрація сирійського Євангелія Раббулі VI століття (іл. 168), де серед апостолів зображена Богоматір, а зображення космосу на ньому відсутнє [Weitzmann, 1977, 104], [Ouspensky, 1982, 208]

Отже, живопис Л. Спаської цілком у рамках традиційної іконографії. Але композиційно, хоч апостоли не сидять у колі чи півколі, а стоять поруч із Богородицею, – не є суттєвим відходом від звичаїв, зокрема західних. Відносно невелика висота люнета, трохи менше півкола, сприяє іншим особливостям: по-перше фігури зображено від половини до трьох чвертей, а по-друге апостоли групуються більш компактно ніж в традиційних зразках – утворюють перший та другий плани, а поживавлення дійства більше відповідає текстовим першоджерелам. Розміщення зображення в люнеті, також впливає на створення відчуття близькості до першоджерела, адже дійсно подія відбувалася в сіонській світлиці.

Апостольські зображення тяжіють до стійкого уявлення про їх зовнішність і типової іконографії. Сивобородий Св. Матвій з книгою, Св. Петро з ключами;

безбороді Свв. Іоан, Фома та Пилип; традиційно зображені обидва Якова – темне довге волосся, локонами спадає на спину та плечі, а інші персонажі також цілком відповідають сталим уявленням.

Теплий, яскравий, насичений колорит привносить індивідуальність в образи, а кольоровий баланс сприяє утворенню стійкої композиції. Статичність композиції дещо поживляється жестами та позами апостолів та Божої Матері, чому також сприяють складки на одязі які імітують рух персонажів.

Дуже різноманітне орнаментальне оздоблення складається з наступних мотивів таких як: меандр, ланцюги з вписаних в коло хрестів, геометричні візерунки з переплетених у протифазі повторюваних елементів дуги, мозаїчні з символікою хреста, стилізовані рослинні, хвилеподібні з пелюстками та хрестами на гребені, медальйони з перехрещеним хрестом вписаним в трилистий хрест, спрощені гілки аканту з вписаними в коло хрестами. Цілком можливо припущення, що орнаменти належать різним авторам і часовим інтервалам.

На жаль в церкві є проблеми зі збереженням творів Л. Спаської. Так в березні 2001 року артільлю художників-аматорів розпочався ремонт. Так було зафарбовано близько третини храму, а ті місця, де сталися значні руйнування через грибок і вологу було збито до тиньку, або навіть до цегли, знищивши значну частину розписів Лідії Спаської [Квасюк, 2001].

Лише за активного втручання керівника Волинської організації Українського товариства охорони пам'яток історії та культури Галини Марчук, Волинського краєзнавчого музею, Управління у справах релігії ці процеси вдалося зупинити [Романюк, 2016].

Було виявлено, що живопис, в місцях які не було знищено або записано був дуже пошкоджений діями вірян, які в 1990-і роки за допомогою абразивних засобів й активних розчинників №646 і №647 вимили внутрішні поверхні храму від кіптяви та забруднень. Розписам в багатьох місцях було завдано

непоправних ушкоджень – змиті тонкі лесування, а в деяких місцях весь шар фарбу до основи. Після чого розписи було покрито оліфою, шар якої потемнішав з часом [Квасюк, 2001].

В липні 2001 року художники-реставратори Волинського краєзнавчого музею Анатолій Квасюк, Леся Обухович, Олена Романюк і запрошений на допомогу студент четвертого курсу кафедри реставрації НАОМА Олександр Ткач почали реставраційні роботи [Романюк, 2016]. За період з початку робіт до вересня 2002 року було повністю знято пізніші записи (окрім вітваря), аварійні ділянки укріплено, потемнілу оліфу знято та проведені тонування на пошкодженому живописі, зроблено реконструкцію знищених композицій на основі світлин зроблених до ушкоджень [Квасюк, 2001].

3.3. Окремі твори

Під час дослідження сакрального живопису Лідії Спаської, є сенс звернути увагу на різноманітні зображення ангелів: по-перше, їх досить багато як на окремих іконах, так і в композиціях; по-друге, вони відрізняються різноманіттям постатей та самих типів; по-третє, якісна специфіка самих ангелів дає художниці великий простір для творчості та інтерпретації.

Взагалі, різноманітні зображення ангелів можна умовно групувати наступним чином: «іконні» – зображає конкретного Ангела (Михаїл, Гавриїл, Рафаїл...); «сюжетні» – ангел є необхідним та обов'язковим учасником сюжету (Благовіщення, Старозавітна Трійця, Вигнання з Раю, Жертвоприношення Авраама, Боротьба Якова та інше); «оповідне» – зображення ангелів присутні, але не є обов'язковими учасниками сюжетних подій (Успіння, Вознесіння, оточують трони Христа та Божої Матері, супроводжують святих і донаторів...), або «декоративні» – зображення ангелів є компонентом декору. Для детального вивчення цього питання нам потрібно з'ясувати, саму специфіку поняття ангела та ангелів, їх функції та властивості, дослідити їх іконографію.

Слово ангел походить від ἄγγελος (буквально «посланець») пізньої давньогрецької, яке в свою чергу є перекладом біблійного єврейського терміну mal'ākh, що означає просто «посланник» без конотації його природи [Kosior, 2013]. Згідно зі Старим Заповітом, богослови розрізняють дев'ять ангельських чинів та поділяють їх на три потрібні ступені. В порядку старшинства: до верхньої відносяться Серафими, Херувими та Престоли; до середньої – Панування, Сили та Влади; до нижньої – Начала, Архангели й Ангели [Псевдо-Діонісій, 2004]. Хоч буквально Ангели – найменування наймолодшого чину, але повсякчас ангелами можуть позначати взагалі всіх представників небесних Сил.

Ангели – це чистий інтелект, який не має фізичних форм, Святе Письмо називає ангелів світлом (Коринфянам 11:14). Це світло було вперше створено за велінням Божим, ангели були освітлені та створені правдивим світлом; тим самим світлом яке потім створило все інше. Отже, коли Бог сказав: «Хай буде світло; і сталося світло», відбувся розвиток від святого світла вічної мудрості, яке вперше засяяло на ангелів, до енергетичного світла у всесвіті.

Суто духовна природа ангелів означає, що нам важко їх уявити, – нам потрібні образи, які відповідають світу, який ми бачимо й торкаємось. Мистецтво дає нам модель для того, щоб уявити ангелів, але ми повинні розуміти, що ангели це не яскраві, граціозні та прекрасні юнаки та жінки, які парять у повітрі. Ангели численні, нематеріальні та безсмертні, вони є суто духовними істотами яких Бог створив із нічого на світанку творіння, тому їм не потрібно розмножуватися, отже Бог не створив їх як чоловіків чи жінок. Ангели можуть мати стать у видіннях або на художніх роботах, але це лише символічне уявлення, яке полегшує нам думати про них. Строго буквально, їх не можна було б побачити у видіннях або зобразити на художніх роботах, тому що, відповідно до їх нематеріальної природи, вони взагалі не мають видимих або фізичних форм.

Конкретні уявлення про те, як зображати ангелів, почали розвиватися ще в ранній Церкві. Оскільки ангели визначаються як чисті духи, відсутність

визначеної форми надала художникам широку свободу для творчості. У книзі пророка Даниїлу описується Гавриїл як «подоба людини» (8:15), або як «чоловік Гавриїл» (9:21). Такі антропоморфні описи ангела узгоджуються з іншими, як наприклад з книги Буття (19:1-5). Зазвичай їх зображували у вигляді юнаків.

Найдавнішими християнським зображенням, на яких з'являється ангел, є фрески зі сценою Благовіщення в римських катакомбах: Св. Прісцилли (II ст.), Домітілли (II ст.) і Св. Петра та Марцелліна (III ст.); в усіх випадках Архангел Гавриїл зображений у людській подобі – без крил, одягнений у туніку та палліум¹⁶ [Taylor, 2013]. Безкрилого ангела бачимо й в сцені жертвопринесення Авраама на саркофазі Юнія Басса (IV ст.). Крилатий ангел, про якого можна було б навести численні біблійні згадки, не з'являється в християнському мистецтві до Костянтина з тієї причини, що такі фігури могли надто легко нагадувати широко поширені сюжети античного мистецтва [Buranelli, 2007, 17]. Іншим фактом, який варто відзначити, є те, що ангели в цей перший період християнського мистецтва ніколи не зображуються, якщо це не є сюжетною необхідністю, як у згаданих сценах Благовіщення, або жертвопринесення Авраама [Hassett, 1907, 485-486].

З часів імператора Костянтина в християнському мистецтві з'являється новий тип – ангели з крилами, перші зразки яких можна побачити на так званому Саркофазі Принца з Сарігюзель (IV ст.); або чотири ангели зі списками що оточують Христа на троні з ківорію Латеранської базиліки (IV ст.) у Римі, який відомо за описом [Lib.Pont., 1916, 47], цей самий сюжет можна побачити на мозаїці в церкві Сант-Аполлінаре-Нуово (VI ст.), в Равенні. Зображення крилатих ангелів, що летять, дуже часто в парах, які фланкують центральну постать, є похідними від пар крилатих «Вікторій» доби античного мистецтва

¹⁶ Палліум – давньоримська назва для верхнього одягу (різних видів плащів) грецького походження, таких як гіматій, фарос, хлена, пеплос, ксистида, хламиду, трибон і так далі, які могли носитися поверх туніки або хітона.

[Brandon, 1969, 368]. Вочевидь, ця новація разом з впровадженням багатьох інших сюжетів античного мистецтва, була пов'язана з тим, що в зв'язку з перемогою християнства небезпеку ідолопоклонства було подолано, а сюжетне мистецтво, яке поступово замінило символічне, вимагало ангелів з крилами [Hassett, 1907, 485-486].

Інший розвиток художнього уявлення про ангелів відзначається на мозаїці в сцені Благовіщення на тріумфальній арці базиліці Санта-Марія-Маджоре (V ст.) Рим. На відміну від того самого сюжету в катакомбах, Архангел Гавриїл парить у повітрі до Марії, яка сидить оточена крилатими ангелами [Buranell, 2007, 16]. З п'ятого століття ангели стали улюбленою темою християнського мистецтва, вже не просто як фігури, що вимагали завершити оповідну сцену, але дуже часто як супроводжувачі нашого Господа Ісуса Христа та Пресвятої Богородиці. Згадані вище мозаїки базиліки Санта-Марія-Маджоре та церкви Сант-Аполлінаре-Нуово, а також мозаїки Сан-Вітале (VI ст.) в Равенні є представниками цього типу.

Небесна ієрархія (*Hierarchia coelestis*) Псевдо-Діонісія Ареопажіту справила глибокий вплив на художню концепцію ангелів починаючи з шостого століття. Щоправда, до того часу проводилась різниця між різними категоріями ангельського воїнства, але тепер стосунки ангелів із Богом були представлені так як різні ранги придворних чинів віддають шану імператору. Так Архангели Михаїл і Гавриїл, одягнені у військову хламиду тримають військові штандарти (лабарум) зі словом *Аґіос* (святий), на мозаїках тріумфальної арки у церкві Сант-Аполлінаре-ін-Класе у Равенні (VI ст.), або тримають скіпетри й стоять біля трону Богородиці, одягнені як візантійські придворні [Weitzmann, 1982, 45, 47 і 51].

Ми вже зустрілися з постатями Архангелів Гавриїла та Михаїла, приділімо їм більше уваги. Гавриїл з'являється спочатку Захарії, щоб оголосити про майбутнє народження Іоанна Хрестителя (Лука 1:11), а потім Марії, щоб сповістити, що вона народить «Сина Всевишнього» (Лука 1:32). Таким чином,

він є практично на кожному зображенні Благовіщення, а також на зображеннях сповіщення Захарії. Символи чистоти – лілії в лівці Гавриїла з'являються в багатьох взірцях Благовіщення, починаючи з тринадцятого століття, тому деякі з його зображень використовуватимуть ці квіти як його атрибут. Щоб відобразити важливість Гавриїла в небесному дворі, православні зображення, показують його як візантійського придворного найвищого статусу, у червоних туфлях і довгому шарфі лоросі. Лабарум, який він тримає правою рукою, також є символом влади у візантійському дворі.

На ранніх зображеннях, Гавриїл зазвичай одягнений як імператорський чиновник і виступає в парі з Михаїлом. Обидва триматимуть військові штандарти обабіч постаті на троні чи священного престолу. З пізнього середньовіччя дяконський одяг ангелів, зокрема Гавриїла у сценах Благовіщення, вказує, що незважаючи на всі їх повноваження, вони не можуть здійснювати Євхаристію, і в цьому відношенні не випереджають всіх священників, зміцнюючи престиж духовенства [Hassett, 1907, 485-486].

Пізніші зображення більш оповідні, так Архангела Михаїла впізнають за військовим одягом й одним чи обома з двох атрибутів: списом або мечем, що вказує на ураження та падіння Сатани, та терезами для його ролі в Страшному суді. Зображення Михаїла, у костюмі воїна зі списом або мечем, щоб перемогти Сатану, що у вигляді дракона або демона розміщується у його ніг, іноді приймають за Святого Георгія, який вбиває дракона, особливо коли він несе щит із хрестом, але, звичайно, Михайло завжди має крила, а Георгій ніколи. Іконографічний тип «Падіння сатани» пов'язаний з першим епізодом в історії спасіння: ангел Люцифер повстає проти Бога й разом зі своїми товаришами загнаний до пекла. Люцифер стає Сатаною, а його колишні ангели-супутники тепер стають демонами. Падіння Сатани з небес було здійснено сонмом ангелів на чолі з Михаїлом (Одкровення 12:7-9).

Інший іконографічний тип, коли Святого Михаїла включають у сцени «Страшного суду», де його роль полягає не стільки в захисті вірних, скільки у

зважуванні душ (психостаз). Для цього художники зображають терези з душею, що сидить на одній чаші важелів, і дияволом, що тягне цю чашу вниз, як нагадування про те, що Бог судитиме нас безпристрасно [Molanus, 1771, 347], – метафора терезів виражає Божий справедливий суд. Можна зауважити про комбінований тип, – на деяких зображеннях святого Михаїла будуть як терези, так і переможений сатана. Це свідчить про те, що архангел Михаїл є перемогою справедливості. Зображення цього типу показують Сатану в людській подобі, а не як дракона та йдуть далі, роблячи переможеного Сатану тим самим демоном, який тягне чашу терезів.

Взагалі кількість іконографічних сюжетів з ангелами досить велика, тут можна згадати Ангельський Хор, Собор Ангелів, Ангела Охоронця, вигнання з Раю, Трійцю Старого Заповіту, боротьбу Якова з Ангелом, жертвоприношення Авраама, Успіння й Вознесіння Божої Матері, різні іконографічні сюжети Воскресіння, та багатьох інших. Треба також зауважити, що іконографія допускає присутність ангелів на будь якому сюжетному або портретному зображенні.

Розглянемо деякі композиції Л. Спаської з ангелами. Насамперед це парні зображення Архангелів Михаїла та Гавриїла з північних і південних дверей іконостасу Києво-Подільської Покровської церкви 1958-1959 роки (іл. Ха). Обидві фігури в легкому контрапості повернуто на три чверті вліво та вправо відповідно, що акцентує увагу глядачу на Царські врата. В руках кожного характерні атрибути їхнього служіння, що притаманні іконографії, про які ми говорили вище. Крила обох напівзгорнуто, що зумовлено півциркульною формою дошки. Голови оточує круглий німб.

Одяг характерний для цих постатей. Михаїл одягнений як воїн – у римській кольчuzі (*lorica hamata*), що повторює форму його тіла із зображенням хреста на грудях; з-під неї видно довгу темну туніку на яку надіто темний скарамангій, з короткими широкими рукавами; плечі захищено перугами, а широкий пояс

підкреслює талію (іл. 130). У правій руці він тримає вогненний меч, у лівій щит. На плечі Архангела накинутий світліший плащ, застебнутий на грудях вузькою фібулою, на ногах сандалії. Волосся, стягнуті стрічкою залишають відкритим лоба, а довгі локони спадають на плечі. Гавриїл у світлих шатах дияконського вбрання з широкими рукавами, довгому орарі одягненому хрестоподібно та туфлях (іл. 131). Нижній край та рукави його далматики прикрашено широкою орнаментальною смугою, орар має парчеве оздоблення. У лівій руці він тримає гілку лілії, а праву притискає до грудей. Довге русяве волосся зачесане на прямий проділ спускається на спину та залишає відкритим лоба.

Інші парні зображення Архангелів Михаїла та Гавриїла з правого та лівого других стовпів Луцької церкви Феодосія Чернігівського (іл. 144, іл. 145). Обидві фігури в легкому контрапості анфас, а голови повернуто на чверть вправо та вліво відповідно, що акцентує увагу глядачу до Амвону та Царських врат. В руках кожного, також характерні атрибути їхнього служіння, що притаманні іконографії. Крила обох напівзгорнуто, що зумовлено півциркульною формою віртуальної підковоподібної арки, що обрамляє зображення. Голови оточує круглий німб. Тобто фігури архангелів розташовано навпроти, в іншому порядку та дещо інших позах – розворот тіла відносно фронтальної площини менший.

Одяг, також характерний для цих постатей, але дещо відмінний. Михаїл одягнений як воїн – у римському металевому обладунку (*lorica musculata*) світлого кольору скріплені чотирма полосами-смугами мідного кольору, що відображає формою структуру його тіла; з-під нього видно довгу світло-блакитну туніку, рукава якої зібрано неширокими мініками блідо жовтого кольору; на плечі бронзова маніка (*manica*), (іл. 144). У правій руці він тримає вогненний меч, у лівій овальний щит світлого кольору із зображенням кельтського хреста зі всевидячим оком у його центральному диску. Через ліве плече Архангела перекинута червона тога, на ногах сандалії. Темне волосся, зачесане на прямий проділ залишають відкритим лоба, а довгі локони спадають

на плечі. Гавриїл у білій туніці з широкими рукавами та небесно-блакитній тозі, що спускається з лівого плеча та сандаліях (іл. 145). Тільки верхній виріз його туніки прикрашений стрічкою. У правиці він тримає гілку лілії. Довге русяве волосся зачесане назад спускається на плечі та спину, але залишає відкритим лоба.

У південній консі на зображенні Воскресіння (іл. 127), ми бачимо двох колінопреклонених ангелів, обабіч постаті Христа, їх руки схрещено на грудях, крила напівскладені, а голови схиляються перед чудом, яке тільки ангели мабуть і бачили. Довгі білі гіматії складками спадають на землю та ховають їхні фігури. Довге волосся спускається на спину та залишає відкритим лоба. Світло, яке випромінює фігура воскреслого Христа не дозволяє побачити німби чи саяво навколо ангелів, що доводить про обізнаність художниці як з принципами Божественного Світла, так і небесної ієрархії.

На стіні північного рамену на зображенні «Явлення Божої Матері на горі Почаївській» дві напів-фігури ангелів з напівскладеними крилами в білих гіматіях здійснюють благодіяння від імені Богоматері (іл. 137). Фігури подано в три чверті анфас і профіль, ми бачимо циркульні німби, завите волосся яке локонами спускається на плечі та спину залишає відкритим високого лоба.

Головки ангелів в медальйонах підпружних арок серед рослинних орнаментів, обабіч зображень Божої Матері, Христа, Іоана Хрестителя та Животворного Хреста фланкують розгорнуту Деїсусну композицію (іл. 133). На кожній арці по два зображення – анфас і профіль (для них художниця використала різні моделі), вони повторюються й на решті арок.

Модель, яку використано для переважної більшості зображень ангелів характеризується правильним овалом обличчя з високим лобом і вузьким підборіддям, великими очима з ледь опущеними куточками під світлими трохи вигнутими бровами, прямим носом і маленьким ротом. Русяве волосся залишає відкритим лоба, локонами спадає або на плечі чи на спину.

Профіль у медальйоні, на відміну від решти зображень, являє собою інший фізіономічний тип – лінія лоба досить рівно переходить у лінію прямого носа, та має більш виражені надбрівні дуги з чорними бровами. Значно темніше волосся, на відміну від русявого кольору всіх інших зображень, начесане та покладене вінцем навколо чола, довгим хвилеподібним локоном спадає на спину.

Можна побачити, що розташування та форма напівскладених крил ангелів на всіх зображеннях виконано майже однаково. Вочевидь, вона традиційна й сходиться до візантійських зразків, як приклад мозаїка Христос на престолі оточений чотирма ангелами з церкви Сант-Аполлінаре-Нуово в Равені (VI ст.). Структура самих крил пір'яна, але показано не чітко. Круглі німби присутні тільки на зображеннях в іконостасі та у сюжеті «Явлення», решта фігур має тільки сяйво.

Набагато цікавіше портретність зображень, всі ангели мають схожість до жіночих постатей, про таке трактування ангельської зовнішності зазначав ще Вельфлін, – починаючи з кватроченто з'являється тип ангелу як в образі дитини, так і в образі прекрасної дівчини [Вельфлін, 1999, 225]. Але витoki цих образів у Спаської потрібно шукати скоріше в мистецтві модерна та символізму, а не класичному чи візантійському прообразі, – до цього апелюють пози, нахили голів, зачіски, стрічки у волоссі.

На нашу думку, практично всі зображення, крім медальйона з профілем, сходять до однієї моделі, якою могла бути сама художниця. Деяка портретна подібність профільного зображення в медальйоні, вказує що це могла бути Марія Глаголева – молодша дочка настоятеля церкви о. Олексія. Хоч образи ангелів в сюжетних композиціях носять деякі узагальнюючі риси, всі вони наслідують цим моделям.

3.4. Стилiстичнi особливостi

Сам термін «стилістика» з'явився на початку XIX століття у творах німецьких романтиків у зв'язку з появою нових для тієї доби понять індивідуальності творчої особистості автора, які проявляються в типових для нього темах, ідеях, світогляді, а також у своєрідності образотворчих засобів і художніх прийомів¹⁷.

Для розуміння стилістичних особливостей в релігійному живопису Л. Спаської потрібно дослідити деякі його сутнісні в контексті розписів художниці: іконографію зображень, композиційні рішення, підпорядкованість архітектурі, простору, часу, колір та світло, манеру письма, стилізацію.

Як було показано вище при дослідженні окремих композицій ми виявили, що в якості іконографічної основи творів, Л. Спаська використовує різні за своїм походженням іконографічні сюжети та їх варіації. Так в композиції «Успіння Божої Матері» в Феодосіївській церкві Луцька, ми маємо дуже близький до традиційного православ'я іконографічний сюжет, хоча окремі його елементи запозичено із західного живопису.

Композиція «Зішестя Святого Духу», навпаки відрізняється від православних канонів: по-перше присутністю Божої Матері, а по-друге відсутністю символічного образу космосу [Ouspensky, 1982, 208]. Але його можна ототожнювати з найдавніше відомим зображенням П'ятдесятниці, – ілюстрацією сирійського Євангелія Раббулі VI століття (іл. 168) де апостолів оточують Богоматір, але зображення космосу відсутнє [Weitzmann, 1977, 104].

Іконографія композиції «Покладення до гробу» в північній консі Києво-Подільської Покровської церкви, складається з поєднання двох окремих іконографічних сюжетів, таких як Оплакування та Покладання до гробу, отже ми бачимо своєрідний іконографічний синтез. Це не було чимось унікальним, – саме в сюжетах пов'язаних зі Смертю, Зняттям з хреста, Несінням, Оплакуванням та Похованням ми знаходимо дуже широкі варіації в мистецтві

¹⁷ Слід відрізнити «стиль», «стилістику» та «стилізацію».

на протязі довгого часу. Отже ми можемо констатувати, що художниця намагається вкласти в єдине зображення якнайбільше оповідального смислу й емоційного сенсу таким поєднанням.

Інший приклад «Воскресіння» в північній консі тієї ж церкви, яке найкоротше наближено до поширеного з XIII століття в західному мистцеві сюжету – Христос тріумфально виходить із саркофага [Male, 2013, 194], який вже в XVIII столітті також розповсюдився й в православному живописі [Ouspensky, 1992, 420]. В цьому випадку потрібно підкреслити, психологічну та емоційну складову яка найкраще відповідає бароковому ансамблю церкви.

Проаналізувавши ці приклади, ми бачимо, що в своїй творчості Л. Спаська по-перше, не використовує сталі іконографічні сюжети, характерні для окремих груп пам'яток та напрямків; в доктринальних рамках досить вільно поєднує окремі іконографічні сюжети; по-третє, використовує іконографічні рішення для духовного піднесення.

Сюжетні зображення в конхах Києво-Подільської Покровської церкви відрізняються за побудовою композиції. Горизонтальне зображення «Положення до гробу» має статичне замкнене компонування: композиційний центр – обличчя стоячої на колінах Божої Матері, що тримає руку свого сина, її нахилена голова ледь не торкається Йосипа Ариматейського, який підтримує за плечі мертвого Ісуса – далі погляд впродовж тіла мертвого Спасителя їде вліво, де до ніг Христа припала у відчайдушному плачі Марія Магдаліна – потім підіймається та рухається у зворотному напрямку через коліно уклінного Никодиму, за яким стоїть напівзігнутий Іоан – та вертається до Божої Матері, чим завершує свій круговий рух. Горизонт зображення занижений, він асоціативно пов'язаний з тілом Ісуса, але у верхній лівій частині ми бачимо реальний горизонт уявного краєвиду.

Зовсім по іншому побудована композиція вертикального зображення «Воскресіння», яке має відкрите компонування: так фігури Христа, що

здіймається по центру, та обабіч двох Ангелів утворюють піраміду, вершина якої збігається з рухом Спасителя до гори, який підкреслено піднятою правицею, та заниженою лінією горизонту.

Живопис «Успіння Божої Матері» в Луцькій Свято-Феодосіївській церкві інший приклад статичного замкненого компонування: Погляд центральної постаті Христа та апостолів, що оточують смертне ложе Божої Матері прикуто до її обличчя. Розміщення апостолів двома групами двома групами навпроти один одного примушує наш погляд весь час повертатися до обличчя Діви Марії.

Отже Л. Спаська використовує різні композиційні рішення, які відповідають іконографічним сюжетам, та служать для збільшення їх виразності.

При розгляд простору потрібно зауважити про два рівня просторових рішень: на нижчому рівні абстракції підпорядкування зображень архітектурним рішенням, та на вищому сакралізація простору.

В архітектурному сенсі для монументального живопису, Луцький Свято-Феодосіївський стовповий храм з його поділеним простором має велику кількість поверхонь: грані стовпів та напівстовпів, арки, вітрила, хрестові склепіння, люнети, стіни. Зрозуміло, що для ростових зображень окремих святих, апостолів, архангелів найкраще місце це поверхні стовпів та напівстовпів; для великих сюжетних композицій – стіни та люнети; для погрудних зображень – паруса; медальйони на арках; херувими на хрестових склепіннях.

В відкритому архітектурному просторі барокового Києво-Подільського Покровського храму, для монументального розпису відведено не так багато внутрішніх поверхонь: це бані, хори, підбанний простір, паруса, конхи та бокові скруглені рамени поміж витягнутими вікнами. В банях традиційно розташовані зображення «Святого духу», «Новозавітної Трійці», «Божої Матері Знамення», а на хорах композиція «Притча про добре та зле сім'я» в них Л. Спаська виступила художником-реставратором. На парусах розташовані

ікони чотирьох Євангелістів – станкові твори І. Їжакевича (іл. 132, іл. 134), виконані на початку 1950-х років [Глаголева-Пальян, 2002б, 273] за його ж ескізами, примірники яких олівцем 1910-х років зберігаються в ЦДАМЛМ України [ЦДАМЛМ, 1912], [Назаренко, 2018, 105]. Отже для вертикальних ростових зображень найбільше підходять бокові скруглені плечі раменів де й розташовані «Явлення Божої матері на горі в Почаєві» (іл. 137) та «Вознесіння Божої матері» (не збереглися) які органічно вписані між витягнутими півциркульними вікнами, які теж мають півциркульну форму горішніх частин зображень (іл. 137, іл. 138). Сюжетні композиції в конхах відрізняються за побудовою: так горизонтальна «Положення до гробу» та вертикальна «Воскресіння», але обидві органічно сприймаються в бароковому просторі храму. А розташування зображень в конхах надає їм додатковий просторовий ефект.

Зображення Христа Емануїла та Ангелів серед рослинного орнаменту в підбанному просторі, Деїсус й ангели в медальйони серед рослинних орнаментів на підпружних арках (іл. 132, іл. 133, іл. 134) органічно вписуються в архітектоніку бароко.

Сакралізація простору. Для ікон притаманна одночасність зображення: усі події відбуваються відразу і в одному місці. Сакральний час, як і сакральний простір, протистоять буденності. Простір, який раніше був звичайним, буденним, отримує значно вищий, сакральний статус. Увесь сакральний простір є «центром світу», саме він формує та втілює наш реальний простір і надає йому змісту. Таким чином, центр простору зливається з місцем споконвічних одкровень [Еліаде, 2001, 33-36]. Простір може перебувати як в суперпозиції – тобто рознесені в просторі дії відображаються в одному місці, так і розподілення простору – тобто ідейно єдине зображення рознесене в просторі.

Потрібно зауважити, що будь які просторові рішення внутрішнього оздоблення корелюють з архітектурними особливостями, притаманними

будівлі. Так в бароковій Києво-Подільській церкві де реалізований принцип досить відкритого простору, тому композиції в конхах Києво-Подільської Покровської церкви його об'єднують: «Покладення до гробу» (іл. 125) глядач, який перебуває всередині, бачить композицію таким чином, що тіло Христа заносять ззовні та кладуть у печері, а навпроти «Воскресіння» (іл. 127) Христос підноситься зі свого гробу до неба, – храм є центром всього, як образ Космосу він уособлює і водночас освячує Світ [Еліаде, 2001, 35-36].

Інший приклад, просторового розподілення, – «Стрітення Господа» в церкві Феодосія Чернігівського (іл. 156) розподілене між двома першими стовпами: зліва – зображені Марія та Йосиф, які з трепетом поглядають на старця Симеона, зображеного справа, який прийняв на руки немовля Христа. Тобто таке рішення робить глядачів співучасниками дійства, – подія яка відбулася дві тисячі років тому в Єрусалимському Храмі відбувається тут і зараз – адже церква це імітація небесного Єрусалима [Еліаде, 2001, 36]. А крім того, розташування композиції саме на перших стовпах на вході в основний простір будівлі символізує Принесення малюка Христа до храму.

Аналогічним до попереднього, але дещо іншим прикладом побудови просторової композиції є парні зображення Архангелів Гавриїла та Михаїла навпроти один одного на стовпах церкви Феодосія Чернігівського (іл. 144, іл. 145), чиї постаті та погляди зосереджені на Царських вратах, які також називалися «Брамою Раю» [Еліаде, 2001, 36], що зосереджує увагу присутніх на центральному просторі храм де відбувається богослужіння.

Тобто різні архітектурні типи храмів дають різні приклади того, як по різному вирішує просторову композицію Л. Спаська: відкритий архітектурний простір барокового храму дозволяє об'єднувати різні композиції в спільний смисловий контекст; а розподілений простір стовпового храму дозволяє навпаки розірвати єдину сюжетну композицію для виявлення ефекту присутності.

Освячений час, максимально реальний він набуває позачасового характеру як дійсний. Тобто події Священної історії мають різні образи в духовному просторі та нашому реальному просторі-часі, в якому вони відбувалися. Композиції в конхах Києво-Подільській Покровській церкві: «Покладення до гробу» та «Воскресіння», як було показано вище пов'язані у сакральному просторі, а також і в часі. Окрім того тут є два рівня такого поєднання: по-перше, їх розділяє час між днем поховання та Воскресіння Христа; а по-друге, Воскресіння, що відбулося дві тисячі років тому, продовжується і тепер, ця подія поза просторово-часовими рамками, вона втілює головну мету Боговтілення, – порятунок усіх людських душ від вічної смерті [Еліаде, 2001, 37-39].

Колір не є засобом колористичної побудови ікони, він несе символічну функцію і має відповідати канонічному вченню Церкви. Привнесення в ікону яскрих, життєрадісних кольорів, їх символіка й естетика, глибоке богословське розуміння світла в іконі як певної даності; як «фотодосії» (світлодавання – за висловом Діонісія Ареопігита Нового), яскраві кольори підносять настрій і спонукають до молитви [Степовик, 1996, 8] – «світло походить від блага і є образом благості» [Florensky, 2002b, 210].

Модерним течіям було властиво вживання яскрих й одночасно пастельних відтінків. Тому в композиціях Л. Спаської разом з пастельними тонами вживаються яскраві та контрастні шати персонажів й елементи орнаментів. Чорний, майже повністю виключений з палітри модерну, а його кольоровий сенс передають темно-синіми, темно-зеленими чи темно-коричневими барвами.

У цілому для стінопису Л. Спаської притаманно зіставлення локальних кольорових плям, для більшості композицій. Застосування яскрих теплих кольорів: жовтих, світло-зелених, червоних, вохристих, які доповнені невеликою кількістю небесно-блакитних, світло-синіх, оливкових та рожевих на

загальному сіро-синьому, світло-вохристу фоні. Контрастом до них використано ультрамаринову насичену фарбу, або темно-вохристу.

Дещо завеликі постаті святих з виразними силуетами, а спадаючі складки одягу створюють відчуття монументальності та простору в порівняно невеликому храмі. Художниця, завдяки своїй живописній манері досягає відчуття матеріальності, фактурності, глибини та простору.

Головну увагу мисткиня звертає на зображення обличчя та тонко його моделює. Одяг, за виключенням архієрейських шат святих, і тло виконує більш узагальнено швидким й енергійним рухом пензля. Широким мазком мисткиня створює форму, а світлотіньові нюанси моделює прозорими лесуванням і тонким опрацюванням дрібних деталей. Архієрейські вбрання відрізняються вишуканістю, різноманітними візерунками, яскравими кольорами та мальовничими смужками, які додають поживлення в традиційно статичні ростові зображення.

Як і світло в об'єктивній реальності, що має дуалістичну природу, так і парадокс світла в релігійному живописі Л. Спаської, а ширше і всього сакрального живопису нового часу теж дуалістичний. Задля детального вивчення цього феномену нам потрібно з'ясувати, яку роль відіграє світло в традиційному (візантійському) іконопису та в пост-ренесансному живописі.

На початку, розглянемо традиції західного живопису нового часу. Вся художня творчість та її цінності впливають із світла, тіні та оптичних явищ. Немає можливості для уявлення, якщо світло не падає на певні об'єкти та не відбивається від них, створюючи світлотіні та кольори (які об'єктивно не існують без світла, але є результатом диференціації довжини хвилі того самого світла, що викликає суб'єктивне відчуття кольору в мозку). Це об'єктивне застосування світла як інструменту для фізичного створення зображення при використанні техніки світлотіні.

Більш конкретно можна навести такі характеристики для випадку традиційного живопису.

По-перше, світло є виключно фізичним і підпорядковується основному закону прямолінійного поширення світла та причинно-наслідкових законів оптики та фізіології зору. Психологічні й естетичні наслідки, які воно створює, є похідними неминучих фізичних законів. Це означає, що світло, яке б значення воно не мало, залишається невільним, вимушеним.

По-друге, на основі цих оптичних законів об'єкти існують, але не обов'язково потрібне їх фотографічне відображення, – тобто їх контури, лінії та світлотіні, що відокремлюють об'єкт від навколишнього простору, не завжди чіткі [Вельфлін, 2009, 52]. У деяких випадках освітлення буває, що контури настільки розмиті, що один об'єкт змішується з іншим, що знаходиться поруч або позаду нього. Отже, за природного світла істоти не ідентифіковано повністю, або, принаймні, ідентичність, яку вони отримують, не є стабільною та тривалою.

По-третє, художник стає режисером, розташовуючи об'єкти за своєю волею. Згідно з тим, що він хоче підкреслити, він розміщує їх у центрі, або на периферії, ближче чи далі від джерела світла. Це означає, що істоти з'являються на сцені через простір який уже існує.

По-четверте, окремі сутності існують, незалежно від освітлення чи затінення, або іншими словами, об'єкти існують і будуть існувати незалежно від того, потрапляє на них світло чи ні.

По-п'яте, світло не є первопочатком всього буття (онтологічним), оскільки воно не чітко визначає існування предметів, – не надає їм постійних властивостей, не забезпечує їм твердий простір або не забезпечує їх існування. В цьому випадку світло крім психологічної та естетичної не має онтологічної функції (утворення буття). Через світло в живописі виявляються лише естетично-психологічні, але не онтологічні категорії. Саме через світло й ефекти світлотіні формуються такі освітлювальні умови, які роблять об'єкти

більш привабливими або відразливими [Вельфлін, 1999, 271]. Тобто, художник створює оптичні явища, які викликають оманливе відчуття краси чи потворності намальованого.

Розглянемо тепер естетичну й онтологічну роль світла з точки зору східного іконопису.

Це суб'єктність світла, що існує в християнському релігійному живописі з візантійських часів. Символічні категорії світла та кольору вважаються найбільш важливими й характерними сутнісними підставами для будь-якого іконописного образу, тому що ікона сама по собі у деякому розумінні є символом, але не в сенсі заміни прямого людського образу символічним зображенням [Ouspensky, 1992, 166], і саме через нього виявляє «горній» світ для людини. А такий елемент, як колір у традиційному православному іконописанні за своєю символічною суттю, дуже близький до світла, тому що через колірні характеристики виражається категорія світла [Florensky, 2002a, 115]. Накладання світлотіньових ефектів послаблюються, ніби зображені персонажі пройняті таємним світлом. У композиції ікони немає певного освітлення; натомість його «світлом» є золотий фон, що відповідає небесному Світлу перетвореного світу [Бурхардт, 2014].

Світло є однією з основних категорій християнського вчення. Так, вже на перших сторінках Біблії є згадка про світло. Світло є символом Божественного, Бог є світло, та втілення Його є явище світла у світі [Ouspensky, 1992, 495]. Світло як таке не тільки не висвітлює постфактум, але з самого початку є тим, що розвиває та визначає ідентичність. Отже, світло є Божественна енергія, і тому можна сказати, що воно – окремий суб'єкт (істота). Творча енергія й є головним змістом ікони, саме це світло лежить в основі її символічної мови. Це найважливіша онтологічна особливість візантійського (іконописного) світла, оскільки вона не є доповненням до намальованих істот, а є припущенням їх виходу з небуття в буття [Склирис, 1998].

Світло персоналізує існування об'єкту, надає йому ідентичність, що відрізняє його від інших істот і надає йому особливий простір, в якому не працюють неминучі фізичні закони тяжіння, прямолінійне поширення світла тощо. Цей простір є виключно особистим, екзистенційним, вільним й онтологічним [Склирис, 1998]. Тому що особисте існування також створює простір, а без існування простору немає. Саме існування формує простір, а саме воно виникає з участі світла.

Світло пост-ренесансного мистецтва є естетичним доповненням до буття, тобто воно прикрашає предмети, істот та об'єкти, що вже існують; тоді як світло на візантійській іконі є передумовою їх існування, презумпцією ідентичності та знання.

Але при застосуванні в релігійному живописі світлотіньових технік західного зразка, дуже гостро постає питання дуалізму ролі світла, яке в канонічному візантійському іконопису з його концепцією умовності не могло виникнути. Так зовсім по-іншому розглядається цей феномен у новому пост-ренесансному релігійному живописі, який ґрунтується на застосуванні світлотіні. З одного боку, розглядає світло та колір як реальні характеристики створюваного зображення, а з іншого як символічні категорії притаманні іконопису.

Таким чином при створенні сучасних сакральних зображень в парадигмі пост-ренесансних технік митець намагається враховувати в своїй роботі цей дуалізм. Прослідкуємо як тлумачили цю дилему на протязі розвитку живопису в новому часі.

Не дивно, що одним з перших художників, який намагався вирішити це питання, та поєднати східний суб'єктивізм світла з його західним об'єктивним застосуванням був Ель Греко, якому в силу його походження проблема дуалізму світла в релігійному живописі була відома. Це знайшло відображення у спробах надати світлу містичного змісту в його релігійних творах.

Дещо по іншому до проблеми підходив Караваджо, – як театральний режисер він створював за допомогою світла емоційне напруження, все ж таки надавав йому деякі ознаки персоніфікації.

Цей шлях був одним з витоків творчого методу Рембрандта, який вважається серед західних художників надзвичайним майстром застосування світла та світлових ефектів. Але його світло суто об'єктивне [Вельфлін, 2009, 60], воно не має онтологічного значення для буття, а тільки психологічно-естетичне та емоційне [Склирис, 1998].

Ще далі у своїх пошуках пішли художники бароко, наприклад, Джованні Гаулі або Андреа Поццо, що займалися релігійним живописом для єзуїтських церков Риму. Завдяки світлу вони створюють ілюзорний простір, який підкоряється не законам земного тяжіння, а фантазії та силі релігійного почуття, набуває екзальтації, – тобто світло є суто онтологічним [Вельфлін, 2004, 220].

Свій вклад в розробку проблеми дуалізму привнесли також романтики, як наприклад Каспар Фрідріх та особливо прерафаеліти такі як Данте Габріель Россетті чи Вільям Голман Гант. Хоч вони багато уваги приділяли релігійним сюжетам, але не займалися релігійним живописом як таким. Світло, в їх роботах не тільки виступає об'єктивним фактором, з деякими порушеннями законів оптики, хоч і не несе онтологічного значення, але відіграє символічну роль. До речі, вплив романтиків та прерафаелітів, згодом позначиться на художниках символізму та модернізму.

Саме цей дуалізм світла дуже цікаво виявлений у сакральних зображеннях Лідії Спаської. Вона використовує світло як у символічному так і в сенсі утворення простору, що спонукають сильні релігійні почуття. Тобто, світло у неї несе не тільки об'єктивне, але й набуває суб'єктності та символічного значення.

Як приклади розглянемо декілька її творів. Три композиції – «Покладання до Гробу» та «Воскресіння» з Києво-Подільського Покровського храму, й «Успіння Божої Матері» з Луцької церкви Св. Феодосія. Хоч художниця працює у техніці

світлотіньового моделювання, вона багато уваги приділяє й онтологічним властивостям світла про які ми говорили вище.

У першій з них – «Покладання до Гробу» (іл. 125), сам Христос є джерелом світла в середині замкненого об'єму (отвір на зовні знаходиться на задньому плані). За допомогою світла формується простір, а в емоційному та психологічному сенсі, мова йде не тільки про захід сонця, але екзальтує глядача та створює враження загальної скорботи, що охоплює Землю зі смертю Спасителя.

В іншій – «Воскресіння» (іл. 127), фігура Христа не тільки оповита світлом, але випромінює його, – він сам є Світло. Таким чином, світло відіграє не тільки символічне значення та надає містичного змісту всій композиції, а у психологічному сенсі створює твердження загальної радості від Воскресіння. Саме в цьому проявляється онтологічна сутність світла – воно є тим, що розвиває та визначає ідентичність та є екзистенційним. А з іншого боку радість – суто емоційний та психологічний ефект, що характерний для пост-ренесансного застосування світла у живопису.

У третьому випадку – «Успіння Божої Матері» (іл. 142), світло є сутністю самої постаті Ісуса, та є безумовно тою самою силою, що утворює буття (має онтологічне значення). Порушення деяких фізичних законів розповсюдження світла в зображенні тільки підкреслює, що ми маємо справу не зі звичайним світлом. А з іншого боку хоч фізичні закони порушено, але все одне мисткиня використовує техніку світлотіні для створення зображення.

Під стилізацію ми розуміємо, що хоча художниця безумовно працює в манері реалістичного живопису, але вносить в зображення деякі елементи деформації. Так в більшості випадків можна спостерігати, занижену лінію горизонту та дещо витягнуті фігури, чим на нашу думку, досягаються в різних випадках різні ефекти. У відкритому бароковому інтер'єрі це сприяє відчуттю ефекту руху та розширення простору, як в композиціях в Києво-Подільській Покровській

церкві «Воскресіння» (іл. 127) або «Покладання до Гробу» (іл. 125) відповідно. В замкнутому просторі додає монументальності як у випадку з настовпними зображеннями святих та ангелів церкви Феодосія Чернігівського в Луцьку. Іншим елементом стилізації є зменшення уявної глибини зображення – його сплюсненість, як приклад «Успіння Божої Матері» (іл. 142) с тієї ж церкви. На нашу думку це не випадковість та не наслідування візантійській іконописній манері, але прояв естетичних впливів модерних течій.

Висновки до розділу 3.

1. Маючи академічну художню освіту художниця працює в реалістичному напрямку. Адаптує зображення в залежності від наступних чинників: зовнішнього мистецького контексту; побажань замовника; найпоширенішого для конкретного об'єкту кольорового та стильового вирішення; застосовує стилізацію бароко, академічну або модерн в якому є вплив розписів Володимирського собору в Києві.
2. Іконографія зображень дає підстави вважати, що Л. Спаська не використовувала сталі сюжети, а на основі своїх знань та досвіду намагалася їх інтерпретувати, чи адаптувати на бажання замовника, про що доводить наведений вище їх іконографічний аналіз.
3. Композиції всіх робіт підпорядковані архітектурному простору, й органічно сприймаються у загальному інтер'єрі храму, що доводить синтез монументального живопису та архітектури в роботах Л. Спаської.
4. Розуміння сакрального значення світла в традиційному східному іконопису й особливості застосування світлотіньового моделювання в сучасному живописі, дозволило з'ясувати та визначити властивості феномену дуалізму світла у побудованому на цих принципах релігійному живопису сьогодення в цілому та Л. Спаської зокрема. Світло в її релігійного живопису є онтологічним і символічним, йому притаманний психологічний та емоційний сенс, а з іншого боку за допомогою світла будується простір і формується зображення.

5. Найширше художниця застосовує яскраві теплі кольори, контрастом до яких виступають: жовті, світло-зелені, червоні, вохристі які доповнено небесно-блакитними, світло-синіми, оливковими та рожевими з контрастами ультрамарину, або темно-вохристого кольору на сіро-синьому або світло-вохристому тлі.
6. У живопису Л. Спаська зосереджує увагу на тонкому моделюванні обличчя, приділяючи йому підвищеної уваги, в той час як одяг та тло виконує більш узагальнено; одяг вирішується цільною площинною плямою, у поєднанні з декоративним оздобленням; постаті характеризуються виразними силуетом та рухом.
7. Фізіономічні типи можна розділити на такі які слідує сталим іконографічним образам; такі, що за основу мають історичні та реальні моделі; та узагальнені для другорядних персонажів.
8. В орнаментальному оздобленні застосовує геометричні лінійні та мозаїчні візерунки з християнськими символами; рослинні мотиви аканту та виноградної лози.
9. Зображення ангелів у формі прекрасних жінок робить її авторське трактування досить специфічним, яке наслідує естетиці модерну. Портретні образи можна розділити на узагальнені, та такі, що за основу мають реальні моделі, скоріш за все дітей та саму художницю.

Висновки.

Проведення мистецтвознавчого дослідження, систематизація джерел і аналіз комплексу церковних монументальних творів Лідії Спаської дозволяє висунути наступні узагальнення та теоретичні положення:

1. Аналіз мистецтвознавчих джерел присвячених українському релігійному живопису дозволяє стверджувати, що його відносно глибокі дослідження обмежені діапазоном часу до початку ХХ ст. Невелика кількість фахових розробок, присвячених розв'язанню цих питань в часовому діапазоні другої половини ХХ століття або антологічна, як наприклад роботи Д. Степовика, І. Дундяк; або висвітлює творчість окремих митців, таких як І. Їжакевич, Ю. Буцманюк та деякі інші. До теперішнього часу невідомі ґрунтовні фахові розробки присвячені творчості Л. Спаської, що дозволяє спираючись на ці факти стверджувати про наукову новизну представленої роботи.

Вивчення документальних та наративних джерел, які присвячено дослідженням творчості Л. Спаської, показав, що вони мало опрацьовані, не систематизовані та носять фрагментарний характер. Окрім узагальнених наукових розробок, що містять основні біографічні відомості про художницю, опису деяких її робіт у музейних збірках, про монументальну творчість мисткині наведено тільки загальну інформацію. В нашій роботі досліджено саме деякі монументальні праці художниці, які збереглись в Україні. Їх аналіз дав змогу визначити значення творчості Л. Спаської та їх творчі засади.

2. Аналіз історичного, соціального, політичного, церковного та мистецького контексту дозволив констатувати наступне: фактично, майже відразу, після приходу до влади більшовиків, було розпочато політику войовничого атеїзму, яку спрямовано на викреслення релігії з історії людства. Церква відокремлена від держави, церковне майно націоналізовано, церковні діячі зізнають переслідувань та знищення. В цей період і до закінчення Другої світової війни церковне мистецтво не відмічене активністю. Натомість на протязі 1945-1960 та 1965-1985 воно зазнало пожвавлення завдяки послабленню тиску на Церков та

відновленню деяких храмів з раніше зачинених, що проявилось також в монументальному живописі.

Вплив вищих церковних та офіційних мистецьких інституцій на локальні процеси мистецького оздоблення храмів був майже відсутній; художники спираючись на власні знання, вміння та майстерність були в змозі реалізовувати в той чи інший спосіб свої задуми; настоятель храму, як правило, був не тільки моральним і духовним, але й естетичним авторитетом, – *arbiter elegantiarum* у сюжетних, іконографічних і часто стильових питаннях створення художніх творів, головним замовником яких була церковна громада.

3. Аналіз зібраної інформації дозволили дослідити та визначити соціальні, політичні, церковні та мистецькі фактори на фоні яких сформувалася та реалізувалася творчість художниці. Описати та визначити фактори які вплинули на формування світогляду та мистецького таланту Л. Спаської; прослідити її творчій шлях. Встановити факти художньої освіти художниці, яку вона здобула на протязі 1927-1929 рр. в художній школі Крижанівського у Варшаві та 1931-1935 рр. в Академії Жуліана в Парижі. З'ясувати, що її після воєнне життя та творчість пов'язана з Острогом, де вона мешкала та працювала. Не маючи офіційного статусу художника, Л. Спаська виконує замовлення краєвих музеїв на історичні теми. З початку 1950-х років на регулярній основі займається церковним живописом в Україні, і по всьому Радянському Союзу. Окрім релігійного живопису багато працює в інших жанрах краєвид, портрет, натюрморт.

Вивчення зразків світської творчості Л. Спаської та досвід аналізу музейних зібрань Волинського краєзнавчого музею в Луцьку, Рівненського краєзнавчого музею, Острозького музею-заповіднику та музею Острозької Академії дозволив дослідити їх формування та структуру, виявити та простежити кореляції між створенням деяких робіт з одного боку та фактами як біографічного так і загальносоціального характеру з іншого.

Художні роботи Лідії Спаської представлена в різних жанрах, а саме: станковому та монументальному іконописі; історичному; портретному, зокрема окремо потрібно виділити такий його різновид як історичний портрет; пейзаж, натюрморт, побутовий жанр.

Встановлено, що Лідія Спаська успішно працювала в різноманітних художніх техніках серед яких: роботи монументального та станкового живопису; чисельні графічні твори виконані в акварелі, гуаші, пастелі, туші, олівці.

4. Систематизація та аналіз матеріалів з приватного архіву дозволив ввести в науковий обіг раніше невідомі дані про роботу Л. Спаською по відновленню та створенню монументальних розписів в Києво-Подільській Покровській церкві. Ввести до наукового обігу раніше не публіковані зображення цих монументальних робіт і провести їх ґрунтовні дослідження.

З'ясовано, подробиці запрошення Л. Спаської до участі в живописному оздобленні Києво-Подільській Покровській церкві в 1959 році; факти стосовно оплати за деякі роботи та період їх виконання.

Встановлено, що художниця поновлювала пошкоджені живописні композиції: «Знамення», «Святий Дух» і «Свята Трійця» в банях і «Притча про добре та зле сім'я» на хорах. На станковому живописі запрестольного образу Покрови, який було замовлено І. Їжакевичу виправила спадаючі смушки одягу Богоматері.

Встановлено, досліджено та введено до наукового обігу наступні монументальні сюжетні композиції, створені Л. Спаською: «Покладення до гробу» та «Воскресіння» в північній та південній конхах; композиції в бокових раменах: «Явлення Божої Матері на горі Почаївській» та «Вознесіння Божої Матері»; орнаментальні розписи та оздоблення підбанного простору та підпружних арок центральної бані: Христос Емануїл, Деїсусний чин та Ангели в медальйонах серед рослинних орнаментів.

Проведено комплексний іконографічний та іконологічний аналіз цих композицій. Встановлено, що іконографічна програма розписів зосереджує

увагу на протиставлені та поєднанні сюжетів парних композицій які присвячені Христу та Діві Марії. Кульмінація людського шляху Ісуса, яке завершилося його смертю та похованням – приводить Христа до божественної слави Воскресіння та порятунку всіх людських душ від вічної смерті. Явлення Божої Матері через яку почалося спасіння світу з її Внебовзяттям. Тобто вони об'єднують простір і час як в реальному так і сакральному їх визначенні. Хоча самі зображення та їх сюжети не суперечать догматам церкви, але в них є явні ознаки західного християн, вочевидь автором програми розписів була Тетяна Глаголева учениця відомого київського богослову В.І. Екземплярського.

Встановлено, що під час нецільового використання Києво-Подільської Покровської церкви в 1960-1990 роках, розписи Л. Спаської було втрачено. Деякі з них було поновлено на той же самий сюжет: «Покладення до гробу» та «Воскресіння» на початку 1990-х років.

5. Встановлено, що авторству Л. Спаської належать розписи в церкві Феодосія Чернігівського в Луцьку, виконані в першій половині 1970-х років, загальний обсяг яких складається з більше 150 м², створила 8 багатофігурних композиції та 56 образів святих та ангелів.

Іконографічна програма складається зі сцен Життя Богородиці в північному нефі «Різдво Богородиці», «Введення до храму», «Благовіщення» в люнетах, великої композиції «Успіння Богородиці» та сцен Життя Христа в люнетах південного нефу «Різдво Христове», «Преображення Господнє», «Зішестя Святого Духу»; окремих зображень у вівтарі «Христос вседержитель», «Моління про чашу», «Покладання до гробу»; зображення постатей окремих святих відповідають сталим іконографічним типам.

Виявлено, що багато з цих творів зазнало пошкоджень та втрат, деякі з них було реставровано: «Різдво Христове», св. Феодосій Чернігівський, «Явлення Божої Матері на горі Почаївській», а деякі втрачено та поновлено: св. кн. Ольга, св. кн. Володимир, св. Феодосій та св. Антоній Печерські.

6. Досліджено та встановлено, що на формування творчих засад релігійного живопису Л. Спаської мали вплив декілька груп факторів. По-перше, художні – навчання в Академії Жуліана сприяло становленню реалістичного напрямку в манері художниці; знайомство зі світовими шедеврами Лувру спонукало до розвитку естетичного відчуття прекрасного. По друге, духовні – релігійне виховання заклало основу віри; дотичність до кола Паризького Богословського інституту, знайомство з його діячами та їх творами розвинуло духовні знання. По третє, релігійний живопис – уроки Марії Рейтлінгер познайомили з іконописом і його особливостями; обізнаність із східною та західною християнською іконографією надали можливість як строгого так і вільного трактування, адоптації сюжетів; знайомство з широким спектром монументальних пам'яток збагатило та розвинуло власні творчі можливості.

7. Досліджено та проаналізовано стилістичні особливості наступних сюжетних композицій: «Покладення до гробу» та «Воскресіння», «Успіння Богородиці» та «Зішестя Святого Духу»; зображення окремих святих: архангели Михаїл та Гавриїл, св. Феодосій Чернігівський, св. Миколай, св. Іоан Златоуст, св. Іов Почаївський, св. Серафим Саровський.

Встановлено, що творчості художниці притаманні наступні стилістичні особливості: авторське трактування відомих іконографічних сюжетів; зображення композиційно підпорядковуються архітектурному простору; світлу властива дуальність, – сакральне значення світла в зображеннях є онтологічним і символічним, йому притаманний психологічний та емоційний сенс, а з іншого боку застосування світлотіні для формування зображення; колористичні схема базується на яскравих теплих кольорах які контрастують з жовтим, світло-зеленим, червоним і вохристих які доповнено небесно-блакитними, світло-синіми, оливковими та рожевими й ультрамарином; постаті характеризуються виразними силуетом та рухом; одяг та тло виконано узагальнено, а увага зосереджується на тонкому моделюванні обличчя. Разом з тим, перебуваючи в парадигмі реалістичного живопису художниця використовує деякі стилізації,

характерні для модерну: видовжені постаті, занижену лінію горизонту, сплющення зображення. На схильність до естетики модерну вказують також хвилеподібні елементи в зачісках та форми смушок на одязі.

Список використаних джерел

1. Абрамович С. Церковне мистецтво: навч. Посібник. – К. : Кондор, 2005. – 206 с.
2. Айналов Д. Византийская живопись XIV столетия. Записки классического отделения русского археологического общества. т.9 – Петроград : Башмаков, 1917. – С. 62-230.
3. Айналов Д. История древнерусского искусства: Вып. 1. – Петроград : Студ. изд. ком. при Ист.-филол. фак-те Петрогр. ун-та, 1915. – 277 с.
4. Айналов Д. Эллинистические основы византийского искусства: Исслед. в обл. истории ранневизант. искусства. СПб., 1900. – 230 с.
5. Алпатов М. Этюды по истории русского искусства. У 2-х т. - Москва: Искусство, 1967 — т.1 с.216, т. 2 с.328
6. Бадяк В. Колізії українського сакрального мистецтва. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи: матеріали міжнародної наукової конференції, Львів, 4–5 травня 1993 р. Львів, 1994. С. 143–150.
7. Белічко Л. Мистецтво другої половини 1930-х — першої половини 1950-х років. Живопис / Л. Белічко // Історія українського мистецтва. У 5-ти т.– К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. – Т. 5.: Мистецтво ХХ ст. – С. 286–307.
8. Белічко Ю. Монументальний живопис / Ю. Белічко // Історія українського мистецтва: у 6-х т. К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, - 1968. - Т. 6.: - С. 185-203.
9. Бендик М. Особливості сприймання сакрального мистецтва / М. Бендик // Історія релігій в Україні. Матеріали VIII міжнародного круглого столу (Львів, 11-13 травня 1998 р.). – Львів: Логос, 1998. – С.13-16.

10. Бендюк М. Спаська Лідія Іванівна. URL: http://www.volart.com.ua/art/spaska_lidiya/ (дата звернення: 22.12.2020).
11. Бендюк М. Маловідомі сторінки з життя художниці О. Д. Яновської / М. Бендюк // Наукові записки. – Рівне, 2010. – С.
12. Бендюк М. Теофіл Копистинський – маляр портретів князів Острозьких // Бендюк М. // Острозький краєзнавчий збірник / Державний історико-культурний заповідник м. Острога; Острозьке науково-краєзнавче товариство «Спадщина» імені князів Острозьких. – Випуск 7. – Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2014. С. 33-36
13. Беттаньо А., Браун К., Серральер Ф.К., Хэскел Ф., Санчес А.Э. Прадо. Прадо; Москва, 2013. 684 с.
14. Білецький П. Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. Київ, 1981. 159 с.
15. Білокінь С. Спаська Євгенія Юріївна // Мистецтво України : Біографічний довідник / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького. — К. : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. — 700 с.
16. Бондарук О. Особливості творчості Лідії Спаської / О. Бондарук // Волинь у дослідженнях юних науковців: постаті, традиції, обряди. – Луцьк, 2012. – С. 11–20.
17. Боднарчук П. Особливості мотивації релігійності та здійснення релігійних дій віруючими в УРСР (середина 1940-х – середина 1980-х рр.). Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика. Київ, 2007. №12. С. 387–414.

18. Боднарчук П. Особливості релігійної ситуації в Україні (друга половина 1960-х – середина 1980-х років). Український історичний збірник. Київ, 2008. Вип. 11. С. 294–316.
19. Боднарчук Я. Острозька художниця Лідія іванівна Спаська/Я. Боднарчук // Острозький краєзнавчий збірник . -Острог :Свинарчук Р. В., 2015, Вип. 8 . С.198-206.
20. Боднарчук Я., Боднарчук О. Художня збірка Острозького історико-культурного заповідника. (Формування та реставрація) /Я. Боднарчук, О. Боднарчук // Острозький краєзнавчий збірник . -Острог :Свинарчук Р. В., 2016, Ювілейний Випуск . С.34-48.
21. Боднарчук Я. Збірка іконопису Острозького історико-культурного заповідника (історія формування та дослідження) /Я. Боднарчук, // // Історія музейництва, пам'яткоохоронної справи, краєзнавства і туризму в Острозі та на Волині. -Острог. 2006. Вип. 1. – С.51-69.
22. Боднарчук Я. Життєвий та творчий шлях художниці Л.І. Спаської. Актуальні питання культурології. – Рівне: РДГУ, 2015, № Вип. 15. – С. 134-139.
23. Боднарчук Я. Лідія Спаська // Острозькі просвітники XVI – XX ст. – Острог: вид-во Національного університету «Острозька академія», 2000 р. – С. 296-301. Боднарчук Я. Уродженка Острога художниця Ольга Яновська // Я. Боднарчук // Острозький краєзнавчий збірник . -Острог :Свинарчук Р. В., 2015, Вип. 8 . С.192-197.
24. Булгаков С. Икона и иконопочитание / Сергей Булгаков. – М., 1996. 345 с.
25. Бурхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. М.: Новый Акрополь, 2014. – 216 с.
26. Буслаев Ф. Общие понятия о русской иконописи. - М. 1866. 106 с.

- 27.Бычков В. Малая история византийской эстетики. Киев, "Путь к истине", 1991.-408 с.
- 28.Бычков В. По поводу двухтысячелетия христианской культуры. Эстетический ракурс. Москва : Полигнозис № 3, 1999. С. 38–48.
- 29.Бычков В. Эстетические аспекты иконографического канона в восточнохристианском искусстве / В. В. Бычков // Вопросы теории и истории эстетики. – Вып. 7 – М. : Изд. МГУ, 1972. – С. 148–168.
- 30.Васнецов В. Божественный смысл икон / В. Васнецов // Православная икона. Канон и стиль. – М., 1998. – 133 с.
- 31.Вейцман. К, Хадзидакис М., Миятев К., Радойчич С. Иконы на Балканах. Синай. Греция. Болгария. Югославия. Болгарский художник – София; Югославия и Нолит – Белград. 1967. CV, 220 с.
- 32.Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб.: Алтейя, 1999. – 318 с.
- 33.Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с.
- 34.Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Санкт-Петербург: Азбука-классика. 2004. – 287 с.
- 35.Вербич В. Поміняла Париж на Гавчиці й Остріг. Режим доступу до ресурсу: https://www.volart.com.ua/art/spaska_lidiya/ (Дата звернення: 22.12.2020).
- 36.Вільховецька К. Вплив народного мистецтва на пошук нових рішень у сучасному іконописі лаврських художніх майстерень ім. І. Їжакевича. // Народознавчі зошити. 2019. № 1 (145). С. 130-141 DOI <https://doi.org/10.15407/nz2019.01.130>

37. Вільховецька К. Оновлення традиції в новітньому проектуванні декору Свято-Успенського монастиря в Бахчисараї. // Knowledge, Education, Law, Management. Lublin. 2021. № 5 (41). vol. 1. С. 37-47 DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.5.1.6>
38. Вільховецька К. Сакральні образи в сучасному мистецтві: популяризація не без профанації. // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 44, том 1, 2021. – С. 42-50 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-1-6>
39. Водотика О. Архітектура православних храмів України: історія і сучасність. Київ. 2006.
40. Вячеславова О. Міфопоетика сакрального в сучасному українському образотворчому мистецтві / О. А. Вячеславова // Культура і сучасність: Альм. / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К., 2009. – No 1. – С. 5–10.
41. Глаголев А. За други своя. // Священик Александр Глаголев. Купина неопалимая. // Киев: Дух и Литера, 2002. С. 207–226.
42. Глаголева-Пальян М. Воспоминания об о. Александре и о. Алексее Глаголевых и их окружении // Священик Александр Глаголев. Купина неопалимая. // Киев: Дух и Литера, 2002. С. 227–261.
43. Глаголева-Пальян М., Яскевич Л. Святильники веры. // Священик Александр Глаголев. Купина неопалимая. // Киев: Дух и Литера, 2002. С. 262–276.
44. Головей В. Сакральне мистецтво: філософсько-естетичний аспект / В. Головей // Історія релігій в Україні. Матеріали VIII міжнародного круглого столу (Львів, 11-13 травня 1998 року). – Львів : Логос, 1998. – С. 65-66.
45. Горбачов Д. О., Найденов О. С. Течії, види, жанри в історичному контексті // Історія української культури. Т. 5 : Українська культура ХХ– початку ХХІ століть. Кн. 1 / гол. редактор тому М. Г. Жулинський. Київ, 2011. С. 356–508.

46. Горбенко Є. В. Монументальний живопис // Історія українського мистецтва в 6 т. Т.4. Кн. 2 : Мистецтво другої половини ХІХ–ХХ століття / відп. ред. В. І. Касіян. Київ: Жовтень, 1970. С. 230–241.
47. Грабар А. Боянската Църква. Държавна печатница. София. 1924. 130 с.
48. Гукова С. Знаки приснодевства Богоматери. // *Byzantinoslavica*. — Vol. LXIII. — Prague, 2005. — с. 225-258.
49. Гулько Г. До історії Свято-Феодосіївського храму у місті Луцьку (1945–1990 рр.). Волинська ікона: дослідження та реставрація : науковий збірник. Матеріали ХХ міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня. Луцьк, 2013. Вип. 20. С. 285–295.
50. Гусакова В. Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца ХІХ – начала ХХ века. Санкт-Петербург, 2008. 192 с.
51. Дедлов В. Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. М.: Изд-е книжного магазина Гроссман и Кнебель, 1901. 86 с., 7 л. ил.
52. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / Пер. с англ. Э.С. Смирновой. ред. и сост. А.С. Преображенский. М., 2001.
53. Державний історико-культурний заповідник м. Острога: [каталог]. (90-річчю Лідії Іванівни Спаської присвячується). – Острог, 2000.
54. Димитрій, Патріарх (Ярема). Іконопис Західної України ХІІ–ХV століть. Львів: Друкарські куншти, 2005. 508 с.
55. Димитрій, Патріарх (Ярема). Іконопис Західної України ХVІ - поч. ХVІІ ст. Львів: Друкарські куншти, 2017. 596 с.
56. Дмитриева Н.А. Михаил Врубель. Жизнь и творчество. Москва, 1988. 143 с.
57. Дорофієнко І., Тоцька І. Концепція відтворення стінопису Михайлівського золотоверхого собору в Києві. Ант. 1999. № 23. С. 23– 25.

58. Дундяк І. Іван Їжакевич і церковне мистецтво України другої половини ХХ ст. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2017. Вип. 31. С. 188–200.
59. Дундяк І. Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження): монографія. Івано-Франківськ, 2019. 408 с.
60. До 105 річчя Л. І. Спаської. Режим доступу до ресурсу: <https://museum.oa.edu.ua/museum/news/6-квітня-виповнилося-105-років-з-дня-народження-художниці-лідії-іванівни-спаської.html> (Дата звернення: 22.12.2020).
61. Дьомін М. Монументальне і станкове малярство Лідії Спаської. до 100-річчя від дня народження мисткині // Образотворче мистецтво. - 2011. № 2. - С. 94-95.
62. Дьомін М. Національна складова творчості Лідії Спаської. Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 27–32.
63. Дьомін М. Національне надбання монументального станкового малярства Лідії Спаської/М. Дьомін // Світогляд, 2016. т.№ 2.-С.52-59.
64. Дьомін М. Сильові ознаки національного мистецтва. // Образотворче мистецтво. - 2007. № 3. - С. 28-29.
65. Екко У. Як написати дипломну роботу: гуманітарні науки. Тернопіль, 2007. 224 с.
66. Еліаде М. Священне і мирське. // Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. – К.: Основи, 2001. – С. 10–116.
67. Життя святих на русском языке, изложенные по руководству Четых-Миней свт. Димитрия Ростовского : 12 кн., 2 кн. Доп. – М : Моск. Синод. тип., 1903-1916. - Т. VI: Февраль, День 5. (репринт – Киев : Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 2004. – Т. VI. Месяц февраль. – С. 82-97).

68. Жолтовський П. Монументальний живопис на Україні XVII — XVIII ст. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, Львів. відділення. — К.: Наук. думка, 1988. — 159 с.,
69. Жолтовський П. Український живопис XVII-XVIII ст. Наукова Думка. Київ. 1978. 327 с.
70. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка. 1983. – 179 с.
71. Жулинський М. Християнство і національна культура / М. Жулинський // Біблія і культура. – Вип. 1. – Чернівці : Рута, 2000. – С. 6–8.
72. Журик С. Конфесії в селі Оженині в XVIII-XX ст. / Острозький краєзнавчий збірник / Державний історико-культурний заповідник м. Острога; Острозьке науково-краєзнавче товариство «Спадщина» імені князів Острозьких – Випуск 5. – Острог: Видво Національного університету «Острозька академія», 2012. С.82-93
73. Заславський В. Національне відродження на стінах храму. URL : <http://www.xic.com.ua/z-istoriji-duhu/14-molytva/196-nacionalne-vidrodzhennja-na-stinah-hramu> (дата звернення : 19.09.2020).
74. Івасейко С. Ідея національної святості в українському церковному мистецтві. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи: матеріали міжнародної наукової конференції, Львів, 4–5 травня 1993 р. Львів, 1994. С. 126-132.
75. Ісіченко І. Загальна церковна історія : курс лекцій для вищих духовних шкіл. Харків: Акта, 2001. 601 с.
76. История европейского искусствознания II пол. XIX в. / отв. ред. Б.Р. Виппер, Т.Н. Ливанова. Москва: Наука, 1966. 436 с.
77. Калакура Я. С. Українська історіографія: Курс лекцій / Калакура Я. С. – К. : Генеза, 2004. – 496 с.
78. Каргородский Р. Покровская церковь. Историческая справка. Институт Укрпроектреставрация. Киев. 1971. 16 с.

79. Карєва М. Світ краси людської. Нотатки з персональної виставки Л.І. Спаської // Червоний прапор (Рівне). – 1981. – 4 жовтня.
80. Катехизм Католицької Церкви: Компендіум. Львів : Свічадо, 2008. 200 с.
81. Квасюк А., Романюк О., Обухович Л. Розписи Свято-Феодосіївської церкви в м. Луцьку. Проблеми збереження та реставрації // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині : матеріали VIII Міжнар. наук. конф. – Луцьк, 2001. – С. 143–144.
82. Киркевич В. Володимирський собор у Києві. – К. : Техніка, 2004. – 206 с.
83. Киркевич В. Собор Святого князя Володимира. – Киев, 2002. – 139 с.
84. Клименко О. До проблеми вивчення канону в іконописі. АНТ. Вісник археології, мистецтва, культурної антропології. 2002. №7–9. С. 59–64.
85. Князева В. Н. Рерих. Москва: Искусство, 1968. 46 с.
86. Ковальчук Є. І. Проект Адріана Прахова 1886–1890 рр. з реконструкції Успенського собору XII ст. у Володимирі-Волинському (за матеріалами фондів Волинського краєзнавчого музею) // Могилянські читання 2014 р.: зб. наук. праць: Давньоруські храми: дослідження та збереження. До 925-ліття від часу освячення Великої Печерської церкви / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник. Ред. Колегія: Л. П. Михайлина (голова) та ін. Київ: НКПІКЗ, Видавець Олег Філюк, 2015. С. 169–176.
87. Козловська Л. Лідія Спаська – митець від Бога / Л. Козловська // Замкова гора. – 2005. – №5. – С. 2-3.
88. Козловська Л. Оживає душа у картинах. Про виставку робіт талановитої острозької художниці Л. І. Спаської в Державному історико-культурному заповіднику м. Острога, як пам'ять про життєвий і творчий шлях / Л. Козловська // Замкова гора. – 2002. – 10 серп. № 1. – С. 3-4.
89. Колосок Б. Православні святині Луцька. Київ. Техніка. 2005. С. 181-202, 222-225.
90. Кондаков Н. Иконография Богоматери: В 2 т.- М.: Издательство академии наук, 1914-1915.

91. Кондаков Н. Иконография Богоматери: Связи греч. и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. - СПб. : Изд-во комит. попечительства о русск. Иконописи, 1910.
92. Кондаков Н. Лицевой иконописный подлинник. - т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. - СПб.: Изд-во комит. попечительства о русск. иконописи, 1906.
93. Крвавич Д. Українське сакральне мистецтво в період авангардних течій у культурі ХХ століття / Д. Крвавич // Київська церква : альманах християн. думки. – К., 1999. – № 5. – С. 82–84.
94. Крощенко Л. Покровская церковь в г. Киеве на Подоле. Историческая справка. Институт Укрпроектреставрация. Киев. 1974. 15 с.
95. Лабзін В. Приклади дуалізму світла у церковному живописі Лідії Спаської // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 53, том 1, 2022. – С. 118-123 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-16>
96. Лабзін В. Образи ангелів у церковному живописі Лідії Спаської // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 54, том 1, 2022. – С. 135-144 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-1-19>
97. Лабзін В. Відновлення Києво-Подільської Покровської церкви в 1950-х роках: монументальний живопис Лідії Спаської // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 3'2022. С. 141-148 DOI <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266094>
98. Лабзін В. Деякі результати дослідження окремих монументальних композицій Лідії Спаської // Народознавчі зошити. 2022. № 5 (167). С. 1203-1210 DOI <https://doi.org/10.15407/nz2022.05.1203>
99. Лабзін В. Києво-Подільська Покровська церква та її відновлення у 1949–1960-х роках. Деякі нові факти // Шості Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ: Видавництво Людмила, 2019. – С. 30-31

100. Лабзін В. Живопис Лідії Спаської 1950-х років у Києво-Подільській Покровській церкві // Сьомі Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ: Видавництво Людмила, 2020. – С. 37
101. Лабзін В. Темпоральна, релятивна та функціональна точки зору на поняття “Sacrum” і “Profanum” // Восьмі Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ: СПД Чалчинська Н.В., 2021. – С. 91-92
102. Лабзін В. Дуалізм світла у сакральному живописі Л. Спаської // Дев’яті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ: ФОП О. Лопатіна, 2021. – С. 88-89
103. Лабзін В. Свобода від державної та церковної регламентації в релігійному живописі 1950-1980-х років на прикладі творчості Лідії Спаської. // Десяті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції.– Київ. 19 листопада 2022.
104. Лазарев В. Византийская живопись. М.: Наука, 1971. 419 с.
105. Лазарев В. Византийское и древнерусское искусство. - М.: Наука, 1978. - 336 с.
106. Лазарев В. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. - М.: Искусство, 2000. - 304 с.
107. Лазарев В. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. 329 с.
108. Ларіонова В. Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини / В. Ларіонова, Л. Борисевич // Мистецтвознавство. – 2008. – No 8. – С. 37 - 48.
109. Левицька Т. 5 КВІТНЯ 100 років від дня народження Л. І. Спаської (1910–2000) – української художниці // Календар знаменних і пам’ятних дат Волині на 2010 рік / упр-ня культури і туризму Волин. ОДА ; Волин.

- краєзн. музей ; Волин. ДОУНБ ім. Олени Пчілки ; ред.-упоряд. Є. І. Ковальчук, Е. С. Ксендзук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2009. С. 47-49.
110. Левицька Т. Дорога до храму Лідії Спаської. До 100-річчя мисткині // Вітчизна. – 2010. – № – 4. – С. 172–176.
111. Левицька Т. Твори Лідії Спаської в зібранні Волинського краєзнавчого музею. Каталог. // Волинський музейний вісник: Наук. зб.: Вип. 3. // Упр-ня культури і туризму Волин. ОДА; – Луцьк: 2012. – С. 105-106.
112. Лідія Спаська в пошуках добра, краси, гармонії: Живопис. Графіка : кат. персон. вист. – Луцьк, 1999. – 4 с.
113. Лифшиц Л. София Премудрость Божия в русской иконописи // София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России: [Каталог] / Мин. культуры РФ, ГТГ. — М.: Радуница, 2000. С. 9 — 18.
114. Лихачева В. Искусство Византии IV-XV веков. - Л.: Искусство, 1986. - 310 с.
115. Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини XIX - початку XX ст. / Б. Б. – Київ: Мистецтво, 1989. – 204 с.
116. Логвин Г. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст. Історія українського мистецтва в 5 т. Т. 2. Київ, 1967. С. 157–207.
117. Логвин Г. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ, 1968. 463 с.
118. Логвин Г. София Киевская. Государственный архитектурно-исторический заповедник. Київ, 1971. 325 с.
119. Логвин Г. Н. Украинское искусство X–XVIII ст. Москва, 1963. 283 с.
120. Лопухіна О. Джерело і розвиток іконографії преподобних Антонія і Феодосія Печерських в іконописі XIII–XIX ст. / О. Лопухіна // Хроніка-2000. – 2002. – № 53/54. – С. 764–771.
121. Лопушинская Е. Покровская церковь. Историческая справка. Институт Укрпроектреставрация. Киев. 1955. 13 с.

122. Мазур В. Анатолій Криволап і Єжи Новосельський: мистецтво, що єднає. Збірник наукових праць Українська Академія Мистецтва. Київ. № 33 (2023). С. 187-192. DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-21>
123. Мазур В. Опорядження Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі: мистецькі пошуки та їхня реалізація (на прикладі творчості Олени Кулик). Збірник наукових праць Українська Академія Мистецтва. Київ. № 32 (2022). С. 81-86. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-11>
124. Мазур В. П. Специфіка художньої мови Сергія Герасименка. *«Art and Design»*, 2021. № 4(16). С. 88–94. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.4.8>
125. Маковецька О. Портрет у творчості Лідії Іванівни Спаської. // Історія музейництва, пам'яткоохоронної справи, краєзнавства і туризму в Острозі та на Волині. -Острог. 2011. Вип. 3. С.321-326.
126. Маковский С. В. Васнецов и Владимирский собор // Мир Божий. 1898. №3, март. С. 201–219.
127. Малаков Д. Художнє життя Києва у 1942-1943 роках. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та методичні праці*: зб. наук. пр. Київ, 2001. Вип. 8. С. 158–169.
128. Малаков Д. Про київську художню виставку 1943 року та її учасників. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2014*: зб. наук. пр. Київ: Фенікс, 2014. Вип. 6(17). С. 34–37.
129. Манько М., Данилюк М. 105 років музею в Острозькому замку, 40 років Державному історико-культурному заповіднику м. Острога. Спроба літопису //Острозький краєзнавчий збірник / Державний історикокультурний заповідник м. Острога; Острозьке науково-краєзнавче товариство «Спадщина» імені князів Острозьких. – Випуск 13. – Острог, 2021. С. 3-13

130. Манько М., Данилюк М. НЕЗАБУТНІ (Постаті острозького музейництва і краєзнавства) // Історія музейництва, пам'яткоохоронної справи, краєзнавства і туризму в Острозі та на Волині. -Острог. 2006. Вип. 1.С. 8-18
131. Манько М., Данилюк М., Бондарчук Я. Незабутні постаті працівників музею й історико-культурного заповідника в Острозі та їх попередників // Острозький краєзнавчий збірник . -Острог :Свинарчук Р. В., 2016, Ювілейний Випуск . С.13-25.
132. Марголіна І. Ангели Врубеля. Київ: Либідь. 2012. 144 с.
133. Марголіна І. Композиція Михайла Врубеля "Зішестя Святого Духа на апостолів". Пам'ятки України: історія та культура.- 2013. - № 2. С.36-45.
134. Марголіна І. Модерн, символічне та історичне в композиції Михайла Врубеля «Зішестя Святого Духа на апостолів» у Києво-Кирилівській церкві / І. Марголіна // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 115–119.
135. Маслов К. Росписи В. М. Васнецова во Владимирском соборе в художественной критике конца XIX века // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2017. Вып. 28. С. 83-108.
136. Мень А., прот. Православное богослужение: Таинство, Слово и Образ. - М.: Слово, 1991.
137. Міляєва Л., Логвин Г. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. Київ, 1963. 65 с.
138. Міляєва Л. Стінопис Потелича: визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. Київ, 1969. 248 с.

139. Мокляк Л. Естетичний потенціал сакрального мистецтва в умовах трансформації сучасного українського суспільства. Вісник Національного авіаційного університету. Київ, 2013. № 2. С. 125–129.
140. Моррис У. Вести ниоткуда / перев. Н. Соколовой. Москва, 1962. 312 с.
141. Музичка І. Українське сакральне мистецтво і богослів'я. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи: матеріали міжнародної наукової конференції, Львів, 4–5 травня 1993 р. Львів, 1994. С. 11-34.
142. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств: очерки теории. Москва: Искусство, 1982. 192 с.
143. Назаренко Д. Митець божою милістю. Іван Сидорович Їжакевич. // Церковний календар 2018. Видання Перемисько-Горлицької єпархії. – 2017. – С. 81–116.
Йдеться про перетин творчих шляхів І. Їжакевича та Л. Спаської під час роботи у Києво-Подільській Покровській церкві.
144. Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України. Київ, 2013. 328 с.
145. Овсійчук В. Майстри українського бароко. Київ, 1991. 400 с.
146. Овсійчук В. Оповідь про Ікону. Львів, 2000. 397 с.
147. Овсійчук В. Українське мистецтво XIV - першої половини XVII ст. Київ, Мистецтво. 1985. 168 с.
148. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI - першої половини XVII століття. Наукова думка. Київ, 1985. 182 с.
149. Осадча О. Принципи іконічності в іконографічному образі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. збірник*. Рівне, 2020. № 36. С. 145–151.
150. Осадча О. Ремінісценція як інструмент художньої репрезентації біблійних образів та сюжетів у творчості українських митців: кінець XX –

- початок ХХІ ст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. - 2018. - № 1. - С. 249-253.
151. Осадча О. Темпоральність у композиційній системі ікони. Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / ПСМ АМУ. – К.: Фенікс, 2018. – Вип. 18. – С. 113–121.
152. Осадча О. Християнська тематика в українському станковому живописі 1980-2000-х років крізь призму національної традиції. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. - 2016. - Вип. 22. - С. 227-234.
153. Отто Р. Священное. Об иррациональном и идее божественного и его соотношении с рациональным / Р. Отто. – СПб.: АНО «Издательство Санкт-Петербургского Университета», 2008. – 272 с.
154. Павлик П. Українське сакральне мистецтво - традиції, сучасність, перспективи. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи: матеріали міжнародної наукової конференції, Львів, 4–5 травня 1993 р. Львів, 1994. С. 95-101.
155. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР / гл. ред. Н. Жариков. Київ, 1983. Т. 1. 160 с.
156. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. / отв. ред. И. Игнаткин. Київ, 1985. Т. 2. 337 с.
157. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. / отв. ред. Г. Логвин. Київ, 1985. Т. 3. 337 с.
158. Панофский Е. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. Санкт-Петербург, 2009. 432 с.
159. Паолуччи А. Сикстинская капелла. Ватикан, 2010. 127 с.
160. Пастон Э. «Соборный идеал» В. М. Васнецова. Работа художника во Владимирском соборе в Киеве (1885-1896). Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 36. С. 151–162.

161. Периодизация и эволюция искусства Византии. // URL: <https://iskusstvoed.ru/2018/08/21/periodizacija-i-jevoljucija-iskusstva-vi/> (дата звернення: 12.01.2021)
162. Петрова О. Живопис. / О. Петрова // Історія українського мистецтва. У 5-ти т.– К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. – Т. 5.: Мистецтво ХХ ст. – С. 450-510.
163. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст. Київ, 2004. 400 с.
164. Пилипчук М. З великою любов'ю до Волині: до 107-річчя художниці Лідії Спаської. URL: <https://www.volynnews.com/news/culture/z-velykoiu-liuboviu-do-volyni-do-107-richchia-khudozhnytsi-lidiyi-spaskoyi/> (Дата звернення: 22.12.2020).
165. Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. С.Петербург. Типография Департамента Уделов. 1892. – 496 с.
166. Покровский Н. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб.: Типография А. П. Лопухина. – СПб., 1900. – 681 с.
167. Покровский Н. Стѣнные росписи въ древнихъ храмахъ греческихъ и русскихъ. — М.: Типография Э. Лиснера и Ю. Романа. 1890. — 172 с.
168. Покровська церква. // Звід пам'яток історії та культури України / – Київ, 2004. – (Київ Книга І частина II М-С.). – С. 924–927.
Наведено матеріали про дослідження та стан монументального живопису під час реставрації у 1990-і роки.
169. Попова Е., Стеллецкий С. Комаровский и иконописцы первой половины ХХ века в России и эмиграции. Вестник МГУП №2, 2015. С. 428-439.
170. Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович. – Київ : АртЕк, 1998. – 728 с.

171. Поспеловский Д. Тоталитаризм и вероисповедание. URL: http://www.odinblago.ru/totalitarizm_i_veroispoved (дата звернення: 20.09.2020).
172. Псевдо-Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии М.: Глаголь, 1994. – 70 с.
173. Пушкаш Л. Перспективи церковного мистецтва в церкві східного обряду. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи: матеріали міжнародної наукової конференції, Львів, 4–5 травня 1993 р. Львів, 1994. С. 118-123.
174. Рёскин Дж. Лекции об искусстве / пер. Когана П. Санкт-Петербург: Азбука, 2015. 448 с.
175. Рёскин Дж. Современные художники // История эстетики : в 5 т. Т. 3: Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871) / ред.-сост. Л. Я. Рейнгардт. Москва: Искусство, 1967. 1006 с.
176. Рішняк О., Садова О. Стан збереження малярства І. Їжакевича на фасаді церкви Св. Георгія НІМЗ «Поле Берестецької битви» // Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. Матеріали XVI міжнародної наукової конференції. 4–5 листопада 2009 року. Луцьк, 2009. Вип. 16. С. 120–123.
177. Ричков П. Історіографія архітектурної спадщини князів Острозьких: дослідницькі підсумки та актуальна проблематика / П. Ричков // Острозька давнина. – Острог : Вид-во Національного університету – Острозька академія, 2014. – Вип. 3. – С. 227 – 242.
178. Ричков П., Луц В. Сакральне мистецтво Володимир-Волинського. Київ: Техніка, 2004. 192 с.
179. Рожко В. Древні святині Полісся. Луцьк: Медіа, 1998. 152 с.
180. Рожко В. Нарис історії української православної церкви на Волині: історико-краєзнавчий нарис. Луцьк: Медіа, 2001. 672 с.

181. Рожко В. Українське православне церковне мистецтво Волині (ІХ–ХХ ст.): історико-краєзнавчий нарис. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. 400 с.
182. Романюк Н. Спасіння ікон Спаської [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://www.volart.com.ua/art/spaska_lidiya/(Дата звернення: 18.02.2020).
183. Романюк Н. Храм, розписаний вірою, надією і любов'ю Лідії Спаської / Н. Романюк // Досвітня зоря. – 2003. – 1 трав. – С. 9.
184. Романюк О. Проблема збереження розписів Лідії Спаської у луцькому Свято-Феодосіївському храмі / О. Романюк. Старожитна Волинь [Текст] : краєзнав.-інформ. вісник / упоряд. Г. С. Марчук. - Луцьк : Твердиня, 2016. – С .50–55.
185. Руцький М. Кілька годин наодинці з художницею. URL: <https://perspekt.org.ua/news/1215> (дата звернення: 22.12.2020).
186. Руцький М. Мені є про що розповісти // Червоний прапор (Рівне). – 1990. – 6 листопада.
187. Рыжов Ю. Философия иконы в традиции Востока и Запада& URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/bogoslov/Article/ryjov_filikon.php (дата звернення: 24.12.2020).
188. Садова-Мандюк О. Монументальний церковний живопис Юліана Буцманюка першої половини ХХ століття. Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Київ, 2020. 195 с.
189. Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. Москва: Галарт, 2001. 343 с.
190. Сарабьянов Д. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли. // Русская живопись. Пробуждение памяти. — М.: Искусствознание, 1998. — 432 с.
191. Сарабьянов Д. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. Москва, 1989. 294 с.

192. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ, 1966. 153 с.
193. Свенціцька В. Живопис XIV-XVI ст. Історія українського мистецтва. Т. II. Київ, 1967. С. 208-274.
194. Свенціцька В., Сидор О. Ф. Спадщина віків: українське малярство XIV-XVIII ст. у музейних колекціях Львова. Львів, 1990. 72 с.
195. Свенціцький І. Іконопись Галицької України XV–XVI віків. Печатня ОО. Василян у Жовкві. Львів, 1928.
196. Селівачов М. Зміст і межі поняття «сакральне мистецтво». / Ант. 2007–2008. № 19–21. С. 66–79.
197. Селівачов М., Сагайдак М. Церковна та світська культури: проблеми сумісності // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. - 2008. - Вип. 1. - С. 244-248.
198. Сімонова А. В. Візантійські традиції в сучасних розписах православних храмів України (кінець XX – початок XXI ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2015. 469 с.
199. Склирис С. Од портрета до иконе – о. Стаматис Склирис “БЕСЕДА” књ. 2, Нови Сад, 1992. с. 209-235.
200. Склирис С. Ликовни простор у Византијској иконографији - о. Стаматис Склирис. Београд. Хришћанска мисао. 1998. – 94 с.
201. Складенко Г. Мистецтво другої половини 1950-х — 1980-х років. Монументально-декоративне мистецтво / Г. Складенко // Історія українського мистецтва. У 5-ти т.– К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. – Т. 5.: Мистецтво XX ст. – С. 626-664.
202. Скруха С. Художниця Л. І. Спаська та її творча спадщина в музеях України. Острозький краєзнавчий збірник / Державний історико-культурний заповідник м. Острога; Острозьке науково-краєзнавче

- товариство «Спадщина» імені князів Острозьких. – Випуск 9. – Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2017. — С. 251-255
203. Словник українського сакрального мистецтва / за ред. М. Станкевича. Львів, 2006. 287 с.
204. Соловей О. Творчий універсалізм Миколи Стороженка в мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Київ, 2021. 196 с
205. Спаська Лідія Іванівна. Історія рідного краю ХХ ст. Документи. Матеріали. Спогади. Острог, 2013. С. 33–35.
206. Спаська Лідія Іванівна [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://ostlibrary.com.ua/index.php/2014-02-20-12-36-58/2014-05-28-09-49-02/spaska-lidiia-ivanivna> (Дата звернення: 22.12.2020).
207. Спасский, К. Спасская Лидия Ивановна, художница / К. Спасский. - Старожитна Волинь [Текст] : краєзнав.-інформ. вісник / упоряд. Г. С. Марчук. - Луцьк : Твердиня, 2016. – С .135–140.
208. Спасский, К. Биография Лидии Ивановны Спасской / К. Спасский. - Старожитна Волинь [Текст] : краєзнав.-інформ. вісник / упоряд. Г. С. Марчук. - Луцьк : Твердиня, 2016. – С .140–159
209. Спаський К. Клим Спаський : "Для мами матеріального не існувало"/К. Спаський // Замкова гора. -Острог, 2011, No 22/4 черв./.-С.3
210. Стародубцев О. Русская православная церковь и церковное искусство 1917–1988 гг. URL: <http://www.pravoslavie.ru/sretmon/uchil/iskusstvo.htm> (дата звернення: 20.09. 2020).
211. Степанова С. Виктор Васнецов. Москва: Арт-Родник, 2008. 95 с.

212. Степанова С. Художественная программа росписей Владимирского собора в Киеве. Вестник славянских культур. - 2016. - № 1 (39). С. 150-161.
213. Степовик Д.В. Володимирський собор: Історія, архітектура, малярство собору у Києві / Д.В. Степовик. – К.: Дніпро, 2015. – 376 с.
214. Степовик Д. Духовні та мистецькі виміри українських ікон. Київська православна богословська академія. URL: <https://krba.edu.ua/statti/915-dukhovni-vumiry-ukrainckukh-ikon.html?start=3> (дата звернення 24.12.2020).
215. Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. 374 с.
216. Степовик Д. Іконотворчість та українське ікономалярство. Енциклопедія історії України. Т. 3 / НАН України. Інститут історії України. Київ: Вид-во «Наукова думка», 2005. 672 с.: іл.
217. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ ст. Київ: Либідь, 1996. 436 с.
218. Степовик Д. Мистецтво ікони: Рим, Візантія, Україна / Д. Степовик – К. : Наук. думка, 2008. – 466 с.
219. Степовик Д. Нова українська ікона ХХ і початку ХХІ століть: традиційна іконографія та нова стилістика. Жовква : Місіонер, 2012. 288 с.
220. Степовик Д. План внутрішнього мистецького оформлення Володимирського собору: іконостаси і настінне малярство. // Науковий вісник Національного музею історії України. Зб. наук. пр.: у двох частинах. Випуск 1. Частина друга / Відп. ред. Б.К. Патриляк. – К.: Національний музей історії України, 2016. С. 97-104

221. Степовик Д. Сучасна українська ікона : З іконотворчості Христини Дохват / Д. Степовик // Мистецтво. – 2005. – С. 34-42.
222. Столярчук Б.Й. Спаська Лідія Іванівна // Митці Рівненщини. Енциклопедичний довідник. – Рівне: «Ліста», 1997
223. Толочко Л., Дегтярьов М. Подільські храми Києва // Київ: Техніка, 2003. – С. 121-139.
224. Троневи́ч П., Хілько М., Зайчук Б. Церковні розписи Лідії Спаської. URL: http://www.volart.com.ua/art/spaska_lidiya/article1.html (дата звернення: 20.09.2020).
225. Трубецкой Е., кн. Три очерка о русской иконе / Кн. Евгений Трубецкой. – Париж, – 1965. – 165 с.
226. Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. Київ: Либідь, 2002. 326 с.
227. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. - Париж: Изд. Западноевропейского экзархата Московской Патриархии, 1989.
228. Фартусов В. Руководство к писанию икон святых угодников Божиих в порядке дней года. Опыт пособия для иконописцев. М. 1910. (Репринт. – М. «Русский Хронографъ», 2002.
229. Фар-Беккер Г. Искусство модерна. Köln, 2000. 425 с.
230. Федорів Ю. Стінопис, або іконопис / Ю. Федорів // Пояснення церковних богослужінь і святих тайн. – Львів, 1999. – 200 с.
231. Филимонов Г. Сводный иконописный подлинник XVIII века. Москва : Унив. Тип. Катков и К. 1874. - 435 с.
232. Флоренский П. Православные иконы / П. Флоренский // Всесвітня л-ра та культура в навч. закладах України. – 2005. – № 1. – С. 42–43.
233. Харди У. Путеводитель по стилю ар нуво./ Пер. с англ. Москва, 1999.

234. Хойнацкий А. Путеводитель по горе Почаевской. Типография Почаево-Успенской Лавры. Почаев. 1895. 212 с.
235. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Е. Майкапара. Москва: КРОН-ПРЕСС, 1996. 656 с.
236. Церква Покрови Пресвятої Богородиці, 1766–72. Звід пам'яток історії та культури України. URL: <http://pamyatky.kiev.ua/streets/pokrovska/pokrovska-tserkva-1819-st/tserkva-pokrovi-presvyatoyi-bogoroditsi-176672> (дата звернення : 20.09.2020).
237. Церковне мистецтво України. Т.І. Архітектура. Монументальне мистецтво. Фоліо. Харків. 2018. С. 663-745.
238. Церковне мистецтво України. Т.ІІ. Образотворче мистецтво. Фоліо. Харків. 2019. - 771 с.
239. Цугорка О. Естетичні традиції українського барокового іконопису в сучасному сакральному мистецтві. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2019.– № 2.– С. 475-479.
240. Цугорка О. Реалістичні тенденції українського барокового іконопису. // Культура України. Випуск 66. 2019 - С. 259-266.
241. Цугорка О. Сакральне мистецтво живопису: вітчизняна наукова рефлексія // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2016.– № 4.– С. 115-119.
242. Цугорка О. Тенденції сучасного українського іконопису. // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 40. - С. 228-233.
243. Чепелик В. Український архітектурний модерн. Київ: КНУБА, 2000. 377 с.
244. Чепелик В. Формування українського архітектурного модерну початку ХХ ст. у контексті інтернаціональних творчих зв'язків // Українське мистецтво та архітектура кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Київ: Наукова думка, 2000. С. 164–183.

245. Черенюк М. Вільна в невільні часи / М. Черенюк // Літ. Україна. – 2001. – 11 січ. – С. 3.
246. Черенюк М. Обереги мистецтва Лідії Спаської / М. Черенюк // Вітчизна. – 2001. – № 3/4. – С. 158–160.
247. Черенюк М. Сад душі Лідії Спаської // Образотв. мистец. – 2001. – No 2. – С 61.
Йдеться про портретний живопис та набуток художниці у сакральному малярстві, зокрема про ікони для новозбудованої церкви с. Гавчиць.
248. Черенюк М. Церковні розписи Лідії Спаської // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації: Матеріали VI Міжнар. наук. конф. по волин. іконопису. – Луцьк, 1999. – С. 124–125.
249. Чикановская Л. 85-летию со дня рождения Лидии Ивановны Спасской посвящается: Каталог выставки. – Острог.
250. Чиксентмихайи М. Поток. // Москва. Смысл; Альпина нон-фикшн. 2013. — 424 с.
251. Чміль В. До проблеми реставрації розписів Лідії Спаської у Свято-Феодосієвському храмі міста Луцька / В. Чміль // Волинь очима молодих науковців : минуле, сучасне, майбутнє. – Луцьк, 2007. – С. 196 –199.
252. Шашкова А. Іконопис І. Їжакевича 1940-1950-х років: особливості атрибуції та реставрації. Дис. доктора філософії. 02.023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Київ, 2021. 188 с.
253. Шестаков В. Прерафаэлиты: мечты о красоте. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 224 с.
254. Шикірява Л. Особливості та мистецька цінність збірки художніх полотен із колекції Музею Національного університету «Острозька академія»/Шикірява Л.// Острозький краєзнавчий збірник / Державний історико-культурний заповідник м. Острога; Острозьке науково-

- краєзнавче товариство «Спадщина» імені князів Острозьких – Випуск 5. – Острог: Видво Національного університету «Острозька академія», 2012. С.365-369
255. Шпакович Н. До історії міської художньої школи Нетішина //Острозький краєзнавчий збірник / Державний історикокультурний заповідник м. Острога; Острозьке науково-краєзнавче товариство «Спадщина» імені князів Острозьких. – Випуск 13. – Острог, 2021. С. 192-200.
256. Штинько В. Церква, яку розписала жінка : Свято-Феодосіївська церква у Луцьку/ В. Штинько // Волинь: храми і люди : краєзн. нарис / В. Штинько, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2010. – С. 108 – 113.
257. Шулика В. Иконографические программы храмовых стенописей Слободской Украины второй половины XIX – начала XX в. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2007. No 3. С. 143–150.
258. Элиаде М. Заметки о религиозных символах / М. Элиаде // Элиаде М. Мефистофель и андрогин. – Спб. : Алетейя, 1998. – С. 354.
259. Языкова И. Богословие иконы / И.Языкова. – изд-во Общедоступного Православного Университета, М., 1995. – 126 с.
260. Якель Р. Лідія Спаська, Дорога До Бога. URL: https://dt.ua/CULTURE/lidiya_spaska,_doroga_do_boga.html (Дата звернення: 18.02.2020).
261. Янин В. К шестидесятилетию И. Г. Спасского. Нумизматика и Эпиграфика. 1964. Том V. Москва: Наука. С. 3–9.
262. Янкевич Т. Икона как образец духовного творчества / Т. Янкевич // Вестник МГУ: Философия. – 2002. – No 1. – С. 96-104.
263. Яремич С. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество. Москва, 1911. 188 с.

264. Яремчук В. Минуте України в історичній науці УРСР післясталінської доби / Яремчук В. – Острог : Вид-во: Національного університету – Острозька академія, 2009. – 526 с.
265. Bacci M. Il corpo e l'immagine di Nicola. / San Nicola: Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente / a Cura Di Michele Bacci. Milano: Skira, 2006. pp. 15-31.
266. Brandon S. Religion in ancient history : studies in ideas, men, and events. New York : Scribner. 1969. – P. 440.
267. Braun J. «Mitre». The Catholic Encyclopedia. Vol. 10. New York: Robert Appleton Company, 1911. 19 Jul. 2023. <http://www.newadvent.org/cathen/10404a.htm>.
268. Buranelli F. Between God and man : angels in Italian art. Jackson: Mississippi Museum of Art in association with Crisalide, Rome, Italy, 2007. – P. 192.
269. Cartlidge D., Elliott J. Art and the Christian Apocrypha. New York: Routledge, 2001. – P. 277.
270. Evangelionario Siriaco Codice di Rabbula. Biblioteca Medicea Laurenziana. Manoscritto: Pluteo 1.56.
271. Evans H. Christian Neighbors. // The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843 — 1261. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997. P. 272 — 280.
272. Evans H. Byzantium: Faith and Power (1261 — 1557). // Byzantium Faith and Power (1261 — 1557). The Metropolitan Museum of Art, New York, 2004. P. 5 — 17.
273. Evdokimov P. The art of the icon : a theology of beauty. Redondo Beach, Calif. : Oakwood Publications. 1990. 354 p.

274. Falla Castelfranchi M. La Chiesa di santa Maria della Croce a Casaranello, in G. Bertelli (a cura di), *Puglia preromanica*, Milano, Jaca Book, 2004, pp. 161-175.
275. Ferguson G. *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford, England: Oxford University Press, 1959. pp. 81
276. Florensky P. *Celestial Signs. Beyond vision: essays on the perception of art*. REAKTION BOOKS. London. 2002. P. 113-123
277. Florensky P. *Iconostasis*. Crestwood, NY : St. Vladimir's Seminary Press. 1996. 170 p.
278. Florensky P. *Reverse Perspective. Beyond vision: essays on the perception of art*. REAKTION BOOKS. London. 2002. P. 197-273
279. Grabar A. *Christian Iconography: A Study of Its Origins*. Princeton University Press. Princeton, N.J. 1968. 432 p.
280. Hassett M. *Early Christian Representations of Angels*. *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 1. New York: Robert Appleton Company, 1907: – pp. 485-486.
281. Kordis G. *Icon as Communion: The Ideals and Compositional Principles of Icon Painting*. Holy Cross Orthodox Press. 2011. 102 p.
282. Kosior W. *The Angel in the Hebrew Bible from the Statistic and Hermeneutic Perspectives. Some Remarks on the Interpolation Theory*. *The Polish Journal of Biblical Research*. Vol. 12, No 1 (23), 2013: – pp. 55–70.
283. Lagutenko O. *Socialist Realism An Instrument of Class Struggle in Ukrainian Fine Arts and Architecture// Postmodern Openings*, 13 (3), 323-345. <https://doi.org/10.18662/po/13.3/492>
284. *Liber pontificalis (The book of the popes)*. New York, Columbia University Press, 1916. – P. 169.

285. Lossky V. The Doctrine of Grace in the Orthodox Church. St. Vladimir's theological quarterly. 2014, 58.1. Crestwood, N.Y. : St. Vladimir's Seminary Press. p. 69-86.
286. Male E. Religious Art in France of the Thirteenth Century. Tr.Dora Nussey. Mineola, New York: Dover Publications, 2013. 444 p.
287. Mango, C., & Ernest J. W. Hawkins. (1972). The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. The Church Fathers in the North Tympanum. *Dumbarton Oaks Papers*, 26, 1–41. <https://doi.org/10.2307/1291315>
288. Mathews T. Religion Organization and Church Architecture. // The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843 — 1261. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997. P. 20 — 82.
289. Molanus I. De Historia SS. Imaginum et Picturarum. Louvain: Typis Academicis, 1771. – P. 724.
290. Ouspensky L. Iconography of the descent of the Holy Spirit. St. Vladimir's theological quarterly. 1987, 31.4. Crestwood, N.Y. : St. Vladimir's Seminary Press. p. 308-347.
291. Ouspensky L. Peut-on représenter la Resurrection du Christ? *Messenger de l'exarchat du patriarche russe en Europe occidentale*. Paris. 1955. N. 21. p. 7-8.
292. Ouspensky L. Theology of the icon. 2 vols. Crestwood, NY : St. Vladimir's Seminary Press. 1992. 528 p.
293. Ouspensky L., Lossky V. The meaning of icons. Crestwood, N.Y. : St. Vladimir's Seminary Press. 1982. 222 p.
294. Pearson P. A Brush with God: An Icon Workbook. Morehouse Publishing. 2005. 82 p.
295. Pevny O. Kievan Rus'. // The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843 — 1261. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997. P. 280 — 320.

296. Ruskin J. Lectures on Architecture and Painting (1853, 1854). The Works of John Ruskin. Cambridge University Press 2010. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511696152>
297. Ruskin J. Lectures on Art. The Works of John Ruskin. Cambridge University Press 2010. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511696237>
298. Ruskin J. Letters to the Times on the Pre-Raphaelite Artists (1851, 1854). The Works of John Ruskin. Cambridge University Press 2010, pp. 317-336. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511696152.009>
299. Ruskin J. Modern Painters (1843–60). The Works of John Ruskin. Cambridge University Press 2010. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511696084.003>
300. Ruskin J. Pre-Raphaelitism (Pamphlet, 1851). The Works of John Ruskin. Cambridge University Press 2010, pp. 337-394. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511696152.010>
301. Russell J. ART VIEW; An Art School That Also Taught Life. The New York Times. 19 March 1989.
302. Schiller G. Iconography of Christian Art. 2 vols. Vol. II. London : Lund Humphries, 1971. 692 p.
303. Ševčenko I. Perceptions of Byzantium. // Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843 — 1261). The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000. P. 2 — 22.
304. Ševčenko Patterson, N. (1983). The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art. Torino : Bottega di Erasmo.
305. Taylor G.C. Painted Veneration: The Priscilla Catacomb Annunciation and the Protoevangelion of James as Precedents for Late Antique Annunciation Iconography. Studia Patristica Vol. 7, 2013. – pp. 21-38.
306. Tradigo A. Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church. J. Paul Getty Museum. 2006. 384 p.
307. Twining L. Symbols And Emblems Of Early And Mediaeval Christian Art. London : J. Murray. 1885. 420 p.

308. Vryonis S., Jr. *Byzantine Society and Civilization. // The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843 — 1261.* The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997. P. 4 — 20.
309. Weisberg G.P., Becker J.R. *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian.* The Dahesh Museum and Rutgers University Press. 1999. 170 p.
310. Weitzmann K. (Eds.). *Age of Spirituality.* Metropolitan Museum of Art, 1979. 735 p. (crop 495-496).
311. Weitzmann K. *Late Antique and Early Christian Book Illumination.* New York : G. Braziller. 1977. 128 p. (crop. 104-105)
312. Weitzmann K. «Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine». *Dumbarton Oaks Papers.* 28 (1974) : 31–55. (crop. 49)
313. Weitzmann K., Kessler H. *The frescoes of the Dura synagogue and Christian art.* Washington (D.C.) : Dumbarton Oaks research library and collection, 1990. – P. 202.
314. Weitzmann K. *The Icon.* London : Evans Bros., 1982. – P. 432.
315. Weitzmann, K. (1978). *The Icon. Holy Images – Sixth to Fourteenth Century.* New York : G. Braziller.
316. Weitzmann, K. (1976). *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai The Icons Vol. I : From the Sixth to the Tenth Century.* New Jersey : Princeton University Press.
317. Werner M. *Pre-Raphaelite Painting and Nineteenth-Century Realism.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 286 p.
318. Weyl Carr A. *Popular Imagery. // The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843 — 1261.* The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997. P. 112 — 182.

319. Zirpolo L. Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture. Lanham, Md. : Rowman & Littlefield. 2018. 583 p. (стор 213-214)
320. Акт обстеження розписів Свято-Федосіївської церкви в Луцьку, виконаних видатною українською художницею Лідією Спаською. 2 червня 2021. фотокопія.
321. Музейний фонд Державного історико-культурного заповідника міста Острог
322. Науково-технічний архів Українського НДІ Проектреставрація. НТА. № Зберігання 151.
323. Фонди Волинського Краєзнавчого музею.
324. Фонди Музею історії Національного університету «Острозька академія».
325. Фонди Національного Історичного Музею Заповідника «Поле Берестецької битви».
326. Фонди Рівненського обласного краєзнавчого музею.
327. ЦДАМЛМ. Ф. 58. Оп. 1. Од. зб. 20. 1912.
328. ЦДІАК України. Ф. 127. Оп. 160. Од. зб. 17, 1765.
329. ЦДІАК України. Ф. 127. Оп. 188. Од. зб. 13а. 1794.
330. ЦДІАК України. Ф. 127. Оп. 206. Од. зб. 92. 1812.
331. ЦДІАК України. Ф. 127. Оп. 247. Од. зб. 51. 1813.
332. ЦДІАК України. Ф. 127. Оп. 863. Од. зб. 318. 1891
333. Архів родини Глаголевих.
334. Глаголева Т. Фрагмент щоденника. 1959. Архів родини Глаголевих.
335. Глаголева М. Спогади. 2023.
336. Archives Nationales France. Fonds de l'Académie JULIAN (1867-1946). 63AS/10 Nationalités des femmes. 1868-1907.
337. Archives Nationales France. Fonds de l'Académie JULIAN (1867-1946). 63AS/11 Patronymes des femmes. 1868-1928.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Лабзін Вячеслав Володимирович

Прим. № _____
УДК 75.046.3(477)''19''Спаська

ДИСЕРТАЦІЯ

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИКИ Л.І. СПАСЬКОЇ У ЦЕРКОВНОМУ
МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

ДОДАТКИ

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Науковий керівник:
Селівачов Михайло Романович,
доктор мистецтвознавства, професор

КИЇВ – 2023

Додаток А

Перелік ілюстрацій

1. Спаська Л. Автопортрет. Полотно, олія. 50x35. 1980-*i*¹⁸. Острозький музей. №1193. КН15707.
2. Рудольф Жуліан (1839-1907). Фото. 1890-і.
3. Марія Башкірцева. В студії. Академія Жуліана. 1881. Полотно, олія. 188x154. Дніпровський художній музей.
4. На прогулянці в Луцьку з друзями та чоловіком. 1935. Фото з архіву родини Спаських.
5. На прогулянці в Луцьку з друзями та чоловіком. 1935. Фото з архіву родини Спаських.
6. З чоловіком. Друга половина 1930-х. Фото з архіву родини Спаських.
7. Разом з отцем Іоанном Дубровським в с. Глухівці. Початок 1950-х. Фото з архіву родини Спаських.
8. Лідія Спаська за роботою. Поч. 1950-х. Фото з фондів Острозького музею.
9. Лідія Спаська за роботою. 1960-і. Фото з фондів РОКМ.
10. Лідія Спаська за роботою. 1960-і. Фото з фондів РОКМ.
11. Лідія Спаська на зустрічі в Острозькому музеї. 1990-і. Фото з фондів Острозького музею.
12. Лідія Спаська 1910-2000. Конверт. Укрпошта.
13. Паспорт Лідії Спаської. Фото з фондів Острозького музею.
14. Спаська Л. Портрет о. Іоанна Дубровського. Початок 1950-х. Приватне зібрання.
15. Спаська Л. Портрет Марії Глаголевої. Папір, акварель. 85,5x65,5. 1959. Приватне зібрання В. Лабзіна.
16. Спаська Л. Портрет О.І. Казимірчак-Полонської. Папір, пастель. 49,5x39,5. 1982. ВКМ, Луцьк. Г-738.
17. Спаська Л. Мальви. Папір, акварель. 41,5x29,7. 1980-і. ВКМ, Луцьк. Г-740.

18 Тут і далі курсивом відмічено датування проставлене автором на основі його оцінки.

18. Спаська Л. Портрет Робітника. Папір, акварель. 42x30. 1980-і. ВКМ, Луцьк. Г-741.
19. Спаська Л. Дівчина з Карпат. Папір, пастель. 49,5x35. 1980-і. ВКМ, Луцьк. Г-742.
20. Спаська Л. Дівчина з собакою. Папір, пастель. 39,5x29. 1983. ВКМ, Луцьк. Г-743.
21. Спаська Л. Дівчина в червоній хустині. Картон, гуаш. 74,5x51,5. 1980-і. ВКМ, Луцьк. Г-744.
22. Спаська Л. На прогулянці. Картон, змішана техніка – акварель, гуаш. 41,2x31. 1980-і. ВКМ, Луцьк. Г-745.
23. Спаська Л. Дівчинка у червоному платті. Папір, пастель. 40,7x29,5. 1980-і. ВКМ, Луцьк. Г-746.
24. Спаська Л. Квіти. Картон, гуаш. 42x50. 1982. ВКМ, Луцьк. Г-747.
25. Спаська Л. Дівчинка з кленовими листками. Картон, олія. 49x33,5. 1952. ВКМ, Луцьк. Ж-824.
26. Спаська Л. Ікона Св. Кирило та Мефодій. Фанера, олія. 205x171,7. 1980-1990-і. Музей Острозької Академії. КН-1654, V-х-327.
27. Спаська Л. Квіти на килимі. ДВП, олія. 34,5x48,5. 1960-і. Музей Острозької Академії. КН-895, V-х-62.
28. Спаська Л. Острог взимку. Папір, пастель, акварель. 38,5x49. 1960-і. Музей Острозької Академії. КН-21=1217, V-х-21=149.
29. Спаська Л. Портрет Галшки Гулевичівни. Полотно, олія. 1997. Острозька Академія.
30. Спаська Л. Автопортрет. Полотно, олія. 50x37. 1986. РОКМ. Ж-1814.
31. Спаська Л. Портрет Івана Федорова. Полотно, олія. 60x50. 1950-і. РОКМ. Ж-1318.
32. Спаська Л. Портрет Северина Наливайка. Полотно, олія. 50x40. 1950-і. РОКМ. Ж-1199.

33. Спаська Л. Повстання селян в Новомалині в 1905 році. Полотно, олія. 53x75. 1952. РОКМ. Ж-1277.
34. Спаська Л. Біженці. Полотно, олія. 35x66. 1950-і. РОКМ. Ж-1367.
35. Спаська Л. Роман Мстиславович відмовляється від католицизму. Полотно, олія. 1950-і. РОКМ. Ж-1319.
36. Спаська Л. Татари женуть полонених в рабство. Літографія. 1960-і. РОКМ. Ж-1316.
37. Спаська Л. Портрет Леонтовича Володимира Георгійовича (архітектора, керівника реставраційними роботами в Острозькому замку в 1913-1914 рр.). Картон, пастель. 40x49,5. 1962 (18. 07). Острозький музей. №88. КН1343.
38. Спаська Л. Наливайко в Острозі. Полотно, олія. 96,5x66,5. 1950-і. Острозький музей. №271. КН1401.
39. Спаська Л. Острозька трагедія (Повстання острозьких міщан проти Анни-Алоїзи Ходкевич 1636 р.). Полотно, олія. 99x77. 1950-і. Острозький музей. №272. КН1402.
40. Спаська Л. Демонстрація в Острозі в жовтні 1905 року. Полотно, олія. 115x80. 1950-і. Острозький музей. №273. КН1403.
41. Спаська Л. Сільська дівчина. Папір, акварель. 32x50. 1950-і. Острозький музей №274. КН1404.
42. Спаська Л. Демонстрація в місті Острозі на 44-ті роковини Великої Жовтневої революції. Полотно, олія. 71x52. 1951. Острозький музей. №275. КН1405.
43. Спаська Л. Переселенці з Холмщини. Полотно, олія. 77,5x89. 1950-і. Острозький музей. №143. КН1407.
44. Спаська Л. Зустріч Радянської Армії 17 вересня 1939 року. Полотно, олія. 109x85. 1950-і. Острозький музей. №277. КН1408.
45. Спаська Л. Портрет сільської дівчини. Папір, акварель. 36x44. 1950-і. Острозький музей. №278. КН1410.

46. Спаська Л. Селянська дівчина у світі. Папір, туш. 42x59. 1950-і. Острозький музей. №134. КН1411.
47. Спаська Л. Молотьба в колгоспі ім. Сталіна. Полотно, олія. 94x65. 1952. Острозький музей. №279. КН1412.
48. Спаська Л. Вступ Таращанського полку в м. Острог. Полотно, олія. 100x70. 1960-і. Острозький музей. №281. КН1420.
49. Спаська Л. Тарас Шевченко оглядає Руїни Острозького собору. Полотно, олія. 120x82. 1960-і. Острозький музей. №119. КН1431.
50. Спаська Л. Думи Т. Шевченка. Полотно, олія. 94x67. 1960-і. Острозький музей. №133. КН1432.
51. Спаська Л. Острозькі гончарі. Полотно, олія. 85x64. 1950-і. Острозький музей. №135. КН1433.
52. Спаська Л. В'їзд Богдана Хмельницького в Острог у грудні 1648 р. Полотно, олія. 1950-і. Острозький музей. КН1434.
53. Спаська Л. Втеча селян з під Острога на Лівобережжя в 1651 році. Полотно, олія. 97x64. 1950-і. Острозький музей. №138. КН1435.
54. Спаська Л. Портрет Марфи Степанюк – оповідачки давніх народних переказів, співачки історичних та соціально-побутових пісень з с. Солов'є Хмельницької області. Папір, пастель. 47x36. 1950-і. Острозький музей. №132. КН1441.
55. Спаська Л. На виборчій дільниці в м. Острозі (виборча дільниця в СШ №1 м. Острога, Вибори проходять в ювілейний рік 300-річчя возз'єднання України з Росією – 1954). Полотно, олія. 1954. Острозький музей. №307. КН1886.
56. Спаська Л. Ремонт шосейної дороги в Проваллі біля села Розваж. Полотно, олія. 1950-і. Острозький музей. №308. КН1887.
57. Спаська Л. Визволення Острога Радянською армією. Полотно, олія. 82,5x112. 1960-і. Острозький музей. №291. КН2215.
58. Спаська Л. Богоявленський собор в Острозі. Полотно, олія. 48x68. 1960-і. Острозький музей. №137. КН4891.

59. Спаська Л. У кузні. Полотно, олія. 61,5x81. 1950-і. Острозький музей. №141. КН4961.
60. Спаська Л. Чумаки. Полотно, олія. 62x104. 1958. Острозький музей. №140. КН4965.
61. Спаська Л. Троїцький монастир в с. Межиріч Острозького району. Полотно, олія. 68x159. 1960-і. Острозький музей. №160. КН4984.
62. Спаська Л. І. Портрет піонерки. Папір, олівець. 33,5x32,5. 1950-і. Острозький музей. №684. КН9935.
63. Спаська Л. І. Портрет Ворошилова. Полотно, олія. 80x58. 1950-і. Острозький музей. №693. КН9948.
64. Спаська Л. І. Портрет Косинського. Полотно, олія. 46,5x38. 1950-і. Острозький музей. №694. КН9949.
65. Спаська Л. Вид Замкової гори в Острозі. Полотно, олія. 23x35,3. 1960-і. Острозький музей. №761. КН10523.
66. Спаська Л. Повінь Вілії. Полотно, олія. 23x35. 1960-і. Острозький музей. №762. КН10524.
67. Спаська Л. Оборона Острога 1941 року. Полотно, олія. 48,5x66,5. 1960-і. Острозький музей. №763. КН10525.
68. Спаська Л. Засідання Острозького Ревкому. 1950-і. Полотно, олія. 78x120. Острозький музей. №1154. КН15458.
69. Спаська Л. Бій козаків з татарами під Острогом в 1578 р. Полотно, олія. 127x223. 1950-і. Острозький музей. №1663. КН18751.
70. Спаська Л. Поранення генерала Ватутіна. Полотно, олія. 58x88,5. 1960-і. Острозький музей. №1664. КН18752.
71. Спаська Л. Дівчинка біля портрета Леніна. ДВП, олія. 80x49,5. 1950-і. Острозький музей. №2490. КН21477.
72. Спаська Л. Портрет Данила Івановича Лисяного (брат художниці). Полотно, олія. 28,5x38. 1960-і. Острозький музей. №3004. КН24908.

73. Спаська Л. Портрет Неллі Степанівни Лисяної з дочкою Ірою. Полотно, олія. 63,7x45,7. 1960-і. Острозький музей. №3005. КН24909.
74. Спаська Л. Портрет Ірини Данилівни Володіної з чоловіком. 1960-і. Папір, акварель, гуаш. 62x72,5. Острозький музей. №3006. КН24910.
75. Спаська Л. Портрет Ольги Миколаївни Петренко (уродженої Яновської). Картон, акварель, гуаш. 42x33. 1970-і. Острозький музей. №3007. КН24911.
76. Спаська Л. Портрет Лялечки Володіної. Папір, акварель, пастель. 49x39. 1968. Острозький музей. №3008. КН24912.
77. Спаська Л. Портрет піаніста Вана Клайберна. Картон, гуаш. 49x35. 1958. Острозький музей. №3009. КН24913.
78. Спаська Л. Портрет Лялі Володіної. Папір, вугілля. 37,5x29. 1977. Острозький музей. №3010. КН24914.
79. Спаська Л. Портрет Лялі Володіної. Папір, сангіна, пастель. 41x29. *Друга половина 1980-х*. Острозький музей. №3012. КН24916.
80. Спаська Л. Різдво Христове. Папір, акварель. 19x12,7. 1970-і. Острозький музей. №3181. КН29420.
81. Спаська Л. Студенти-інтернаціоналісти зі Львова (четвертий ліворуч Клим – син художниці). *Початок 1970-х*. Полотно, олія. 38x81. Острозький музей. №3398. КН31946.
82. Спаська Л. Портрет дівчинки з квітами. Полотно, олія. 64x54. 1960-і. Острозький музей. №3399. КН31947.
83. Спаська Л. Сергійко Юлій. Папір, пастель. 23x22. 1960-і. Острозький музей. №3400. КН31948.
84. Спаська Л. Студентка з Кавказу. Папір, пастель. 51x37. 1970-і. Острозький музей. №3401. КН31949.
85. Спаська Л. Жіночий портрет. Папір, пастель. 42x30. 1970-і. Острозький музей. №3402. КН31950.
86. Спаська Л. Букет хризантем. Папір, акварель. 1960-і. Острозький музей. №3403. КН31951.

87. Спаська Л. Весняний букет. Папір, акварель. *1960-і*. Острозький музей. №3404. КНЗ1952.
88. Спаська Л. Повстання селян. Папір, сепія. *1950-і*. Острозький музей. НДФ229.
89. Спаська Л. Портрет лицаря. Полотно, олія. *1950-і*. Острозький музей. НДФ361.
90. Спаська Л. Портрет письменника Миколи Островського. Полотно, олія. *1950-і*. Острозький музей. НДФ503.
91. Спаська Л. Портрет Григорія Котовського. Полотно, олія. *1950-і*. Острозький музей. НДФ504.
92. Спаська Л. Зустріч Радянської Армії в 1944 році. *1950-і*. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ505.
93. Спаська Л. Штурм Зимового палацу в 1917 р. Полотно, олія. *1950-і*. Острозький музей. НДФ506.
94. Спаська Л. Трійка. Полотно, олія. *1950-і*. Острозький музей. НДФ508.
95. Спаська Л. З селянського життя. Папір, туш. *1950-і*. Острозький музей. НДФ509.
96. Спаська Л. Кияни не пускають до Києва литовця Гаштовта. Реконструкція. Полотно, олія. *1950-і*. Острозький музей. НДФ522.
97. Спаська Л. Ходоки у Леніна (копія картини В. Серова 1950 р.). Полотно, олія. *1950-і*. Острозький музей. НДФ545.
98. Спаська Л. Портрет генерала Ватутіна. Полотно, олія. *1950-і*. Острозький музей. НДФ1194.
99. Спаська Л. Батьківська хата (копія малюнка Т. Шевченка, 1843). Папір, олівець, гуаш. *1960-і*. Острозький музей. НДФ1615.
100. Спаська Л. Тарас Шевченко – пастух (копія картини І. Їжакевича 1935 р.). Полотно, олія. *1960-і*. Острозький музей. НДФ1616.
101. Спаська Л. Портрет Богдана Хмельницького. Полотно, олія. *1950-і*. Над. 1976. Острозький музей. НДФ1619.

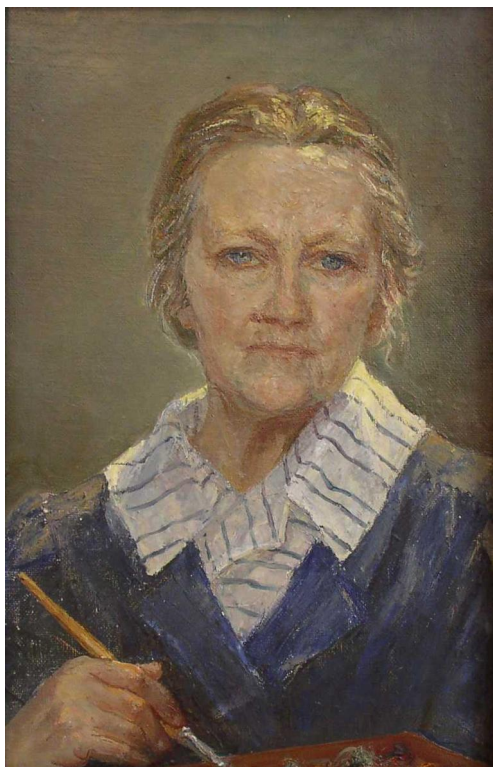
102. Спаська Л. Переяславська рада (копія картини М. Хмелька, 1951 р.). Полотно, олія. 1954. Острозький музей. НДФ1620.
103. Спаська Л. Портрет гетьмана Запорізької січі П. Конашевича Сагайдачного, з малюнка. Полотно, олія. 1950-і. Острозький музей. НДФ1622.
104. Спаська Л. Кобзарі. Полотно, олія. 1960-і. Над. 1976. Острозький музей. НДФ1624.
105. Спаська Л. Портрет Яна Жижки (копія з картини А. Лібшера). Полотно, олія. 1950-і. Острозький музей. НДФ1633.
106. Спаська Л. Портрет Федора Острозького. Полотно, олія. 1950-і. Острозький музей. НДФ1659.
107. Спаська Л. Кріпаків міняють на собак (копія картини І. Їжакевича). Полотно, олія. 1960-і. Острозький музей. НДФ1660.
108. Спаська Л. Ідуть на панщину (копія з гравюри В. Касіяна). Папір, олівець. 1960-і. Острозький музей. НДФ1690.
109. Спаська Л. Сільська хата. Папір, акварель. 1960-і. Острозький музей. НДФ1691.
110. Спаська Л. Чумак. Копія з малюнка (зарисовка худ. К.О. Трутовського під час зустрічі в степу – друга полов. ХІХ ст.). Папір, олівець. 1960-і. Острозький музей. НДФ1693.
111. Спаська Л. Портрет Данило Романовича Галицького. Полотно, олія. 1960-і. Острозький музей. НДФ1715.
112. Спаська Л. Збирання данини. Полотно, олія. 1960-і. Острозький музей. НДФ1716.
113. Спаська Л. Первісні люди полюють мамонта. Полотно, олія. 1960-і. Острозький музей. НДФ1719.
114. Спаська Л. Портрет Яна Гуса. Полотно, олія. 1960-і. Острозький музей. НДФ2214.
115. Спаська Л. Портрет В.І. Леніна. Полотно, олія. 1950-і. Острозький музей. НДФ2215.

116. Спаська Л. Портрет. Д.З. Мануїльського. Полотно, олія. 1951. Острозький музей. НДФ2216.
117. Спаська Л. Портрет Тараса Шевченко. Полотно, олія. 1960-і. Острозький музей. НДФ2217.
118. Спаська Л. Портрет Галшки Гулевичівни. 1980-і. Острозький музей. НДФ5397.
119. Спаська Л. Портрет молодої жінки. 1960-і. Острозький музей. НДФ5508.
120. Києво-Подільська Покровська церква. Зовнішній вигляд.
121. Новозавітна Трійця. 1959. Центральна баня. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.
122. Новозавітна Трійця. 2022. Центральна баня. Києво-Подільська Покровська церква.
123. Божа Матір Знамення. 1959. Південна баня. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.
124. Божа Матір Знамення. 2022. Південна баня. Києво-Подільська Покровська церква.
125. Покладення до гробу (Оплакування). 1959. Північна конха. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.
126. Покладення до гробу (Оплакування). 2022. Північна конха. Києво-Подільська Покровська церква.
127. Воскресіння. 1959. Південна конха. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.
128. Воскресіння. 2022. Південна конха. Києво-Подільська Покровська церква.
129. Іконостас. Загальний вигляд. 1959. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.
130. Архангел Михаїл. Іконостас. 1959. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.
131. Архангел Гавриїл. Іконостас. 1959. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.

132. Центральний купол. Підпружні арки та підбанний простір. 1959. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.
133. Підпружні арки. 1959. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.
134. Центральний купол. Підпружні арки та підбанний простір. 2022. Києво-Подільська Покровська церква.
135. Центральна баня та іконостас. Києво-Подільська Покровська церква.
136. Притча про добре та зле сім'я. 2022. Хори. Києво-Подільська Покровська церква.
137. Явлення Божої Матері на горі в Почаєву. 1959. Північний рамен. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.
138. Північний рамен. 1959. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.
139. В'їзд Господній в Єрусалим. Луцький Свято-Троїцький кафедральний собор.
140. Нагорна проповідь Ісуса Христа. Луцький Свято-Троїцький кафедральний собор.
141. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
142. Успіння Божої Матері. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
143. Зіслання Святого Духа (П'ятдесятниця). Люнет. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
144. Архангел Михаїл. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
145. Архангел Гавриїл. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
146. Св. Феодосій Чернігівський. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
147. Св. Іоан Златоуст. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
148. Св. Варвара. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
149. Св. Марія Єгипетська. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
150. Св. Феодосій Печерський. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
151. Св. Іов Почаївський. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.

152. Св. Миколай. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
153. Св. Антоній Печерський. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
154. Невідомий святий. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
155. Явлення Божої Матері на горі в Почаєву. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
156. Стрітення Господнє (Симеон Богоприємець з Ісусом). Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
157. Св. Серафим Саровський. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
158. Архангел Гавриїл (Благовіщення). Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
159. Архангел Гавриїл (Благовіщення). Люнет. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
160. Ангел. Склепіння. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
161. Св. Кіпріан. Медальйон, підпружня арка. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
162. Іоан Хреститель та Херувим. Стовп та підпружня арка. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
163. Херувим. Підпружня арка. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
164. Ель Греко. Каяття Св. Петра. 109x88. Полотно, олія. 1587-1596. Музей Ель Греко, Толедо.
165. Ель Греко. Св. Петро та Св. Павло. Полотно, олія. 121,5x105. 1587-1592. Ермітаж, Санкт-Петербург.
166. Хрисос Пантократор. Мозаїка. XII ст. Апсида собору в Монреале, Сіцилія.
167. Серебряков С. (інок Йосиф). Прижиттєвий портрет Серафіма Саровського. Полотно, олія. 1828.
168. Зіслання Святого Духа (П'ятдесятниця). Євангеліє Раббули. VI ст. Лист 14v.
169. Щукін. Розп'яття. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.
170. Щукін. З'явлення Христа. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.

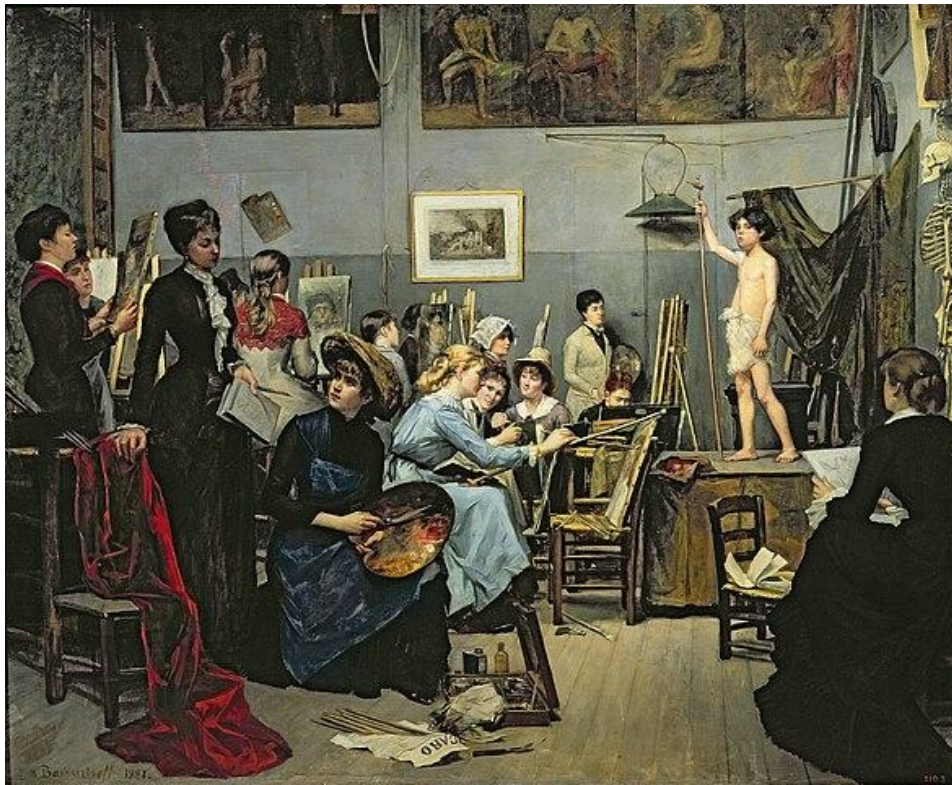
Ілюстрації



1. Спаська Л. Автопортрет. Полотно, олія. 50х35. Острозький музей. №1193. КН15707.



2. Рудольф Жуліан (1839-1907). Фото. 1890-і.



3. Башкірцева М. В студії. Академія Жуліана. 1881. Полотно, олія. 188x154. Дніпровський художній музей.



4. На прогулянці в Луцьку з друзями та чоловіком. 1935. Фото з архіву родини Спаських.

5. На прогулянці в Луцьку з друзями та чоловіком. 1935. Фото з архіву родини Спаських.



6. З чоловіком. Друга половина 1930-х. Фото з архіву родини Спаських.

7. Разом з отцем Іоанном Дубровським в с. Глухівці. Початок 1950-х. Фото з архіву родини Спаських.



8. Лідія Спаська за роботою. Фото з фондів Острозького музею.



9. Лідія Спаська за роботою. Фото з фондів РОКМ.



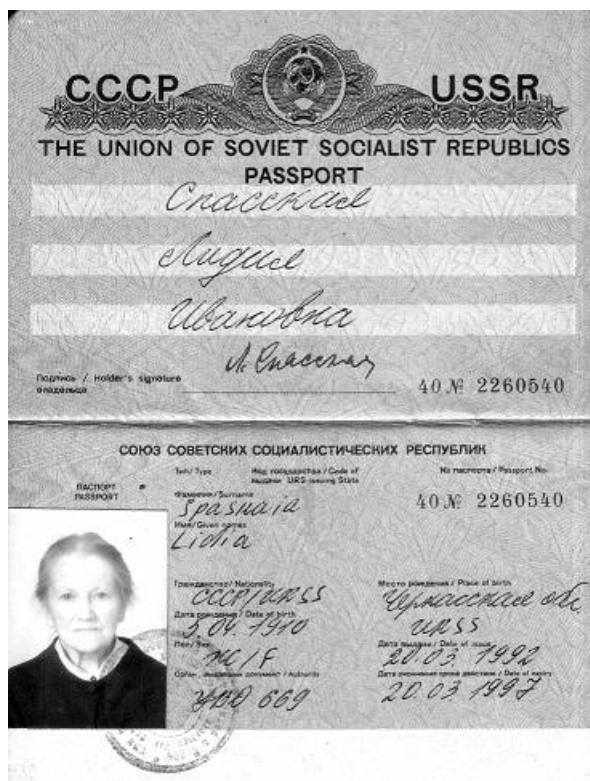
10. Лідія Спаська за роботою. Фото з фондів РОКМ.



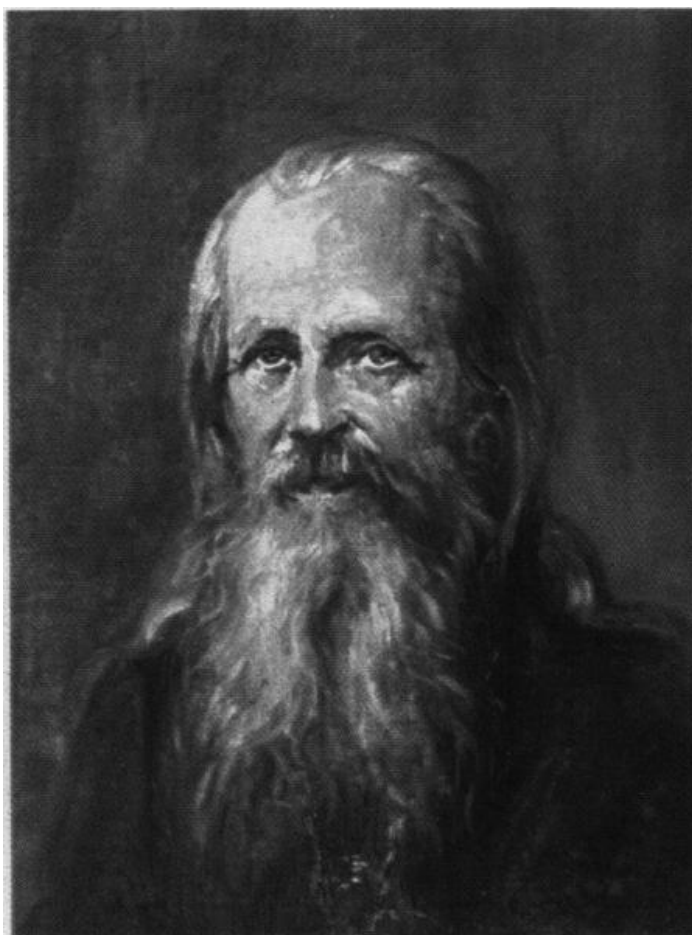
11. Лідія Спаська на зустрічі в Острозькому музеї. Фото з фондів Острозького музею.



12. Лідія Спаська 1910-2000. Конверт. Укрпошта.



13. Паспорт Лідії Спаської. Фото з фондів Острозького музею.



14. Спаська Л. Портрет о. Іоанна Дубровського. 1950-і. Приватне зібрання.



15. Спаська Л. Портрет Марії Глаголевої. Папір, акварель. 85,5x65,5. 1959. Приватне зібрання В. Лабзіна.



16. Спаська Л. Портрет О.І. Казимірчак-Полонської. Папір, пастель. 49,5x39,5. 1982. ВКМ, Луцьк. Г-738.

17. Спаська Л. Мальви. Папір, акварель. 41,5x29,7. 1980-і. ВКМ, Луцьк. Г-740.

18. Спаська Л. Портрет Робітника. Папір, акварель. 42x30. 1980-і. ВКМ, Луцьк. Г-741.



19. Спаська Л. Дівчина з Карпат. Папір, пастель. 49,5x35. 1980-і. ВКМ, Луцьк. Г-742.

20. Спаська Л. Дівчина з собакою. Папір, пастель. 39,5x29. 1983. ВКМ, Луцьк. Г-743.

21. Спаська Л. Дівчина в червоній хустині. Картон, гуаш. 74,5x51,5. 1980-і. ВКМ, Луцьк. Г-744.



22. Спаська Л. На прогулянці. Картон, змішана техніка – акварель, гуаш. 41,2х31. 1980-і. ВКМ, Луцьк. Г-745.



23. Спаська Л. Дівчинка у червоному платті. Папір, пастель. 40,7х29,5. 1980-і. ВКМ, Луцьк. Г-746.



24. Спаська Л. Квіти. Картон, гуаш. 42x50. 1982. ВКМ, Луцьк. Г-747.



25. Спаська Л. Дівчинка з кленовими листками. Картон, олія. 49x33,5. 1952. ВКМ, Луцьк. Ж-824.



26. Спаська Л. Ікона Св. Кирило та Мефодій. Фанера, олія. 205x171,7. Музей Острозької Академії. КН-1654, V-х-327.



27. Спаська Л. Квіти на килимі. ДВП, олія. 34,5x48,5. Музей Острозької Академії. КН-895, V-х-62.



28. Спаська Л. Острог взимку. Папір, пастель, акварель. 38,5x49. 1960-і. Музей Острозької Академії. КН-21=1217, V-х-21=149.



29. Спаська Л. Портрет Галшки Гулевичівни. Полотно, олія. 1997. Острозька Академія.



30. Спаська Л. Автопортрет.
Полотно, олія. 50x37. РОКМ. Ж-
1814.

31. Спаська Л. Портрет Івана
Федорова. Полотно, олія. 60x50.
РОКМ. Ж-1318.

32. Спаська Л. Портрет
Северина Наливайка. Полотно,
олія. 50x40. РОКМ. Ж-1199.





33. Спаська Л. Повстання селян в Новомалині в 1905 році. Полотно, олія. 53x75. РОКМ. Ж-1277.



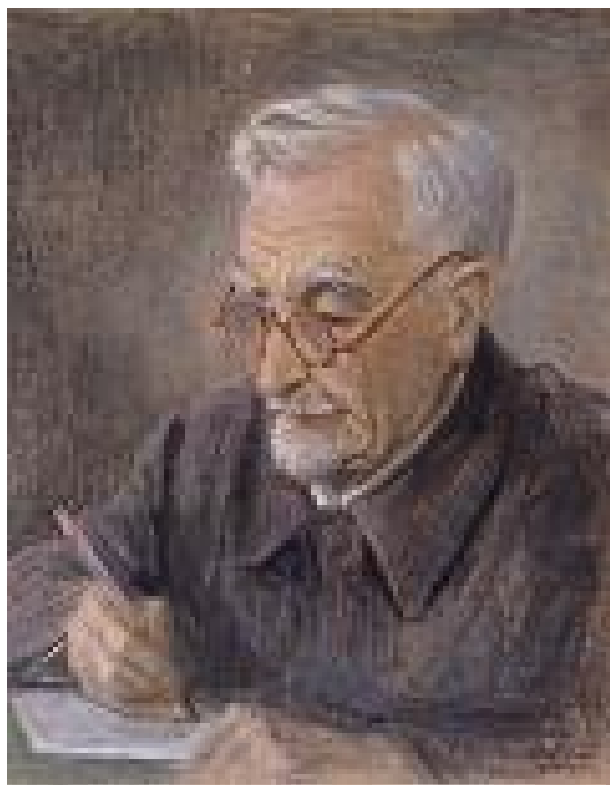
34. Спаська Л. Біженці. Полотно, олія. 35x66. РОКМ. Ж-1367.



35. Спаська Л. Роман Мстиславович відмовляється від католицтва. Полотно, олія. РОКМ. Ж-1319.



36. Спаська Л. Женуть в рабство. Літографія. РОКМ. Ж-1316.



37. Спаська Л. Портрет В.Г. Леонтовича. Картон, пастель. 40x49,5. 1962.
Острозький музей. №88. КН1343.



38. Спаська Л. Наливайко в Острозі. Полотно, олія. 96,5x66,5. Острозький музей. №271. КН1401.



39. Спаська Л. Острозька трагедія (Повстання проти Анни-Алоїзи Ходкевич 1636 р.). Полотно, олія. 99x77. Острозький музей. №272. КН1402.



40. Спаська Л. Демонстрація в Острозі в жовтні 1905 року. Полотно, олія. 115x80. Острозький музей. №273. КН1403.



41. Спаська Л. Сільська дівчина. Папір, акварель. 32x50. Острозький музей №274. КН1404.



42. Спаська Л. Демонстрація в Острозі, 1961 р. Полотно, олія. 71x52. Острозький музей. №275. КН1405.



43. Спаська Л. Переселенці з Холмщини. Полотно, олія. 77,5x89. Острозький музей. №143. КН1407.



44. Спаська Л. Зустріч Радянської Армії 17.09.1939 року. Полотно, олія. 109X85. Острозький музей. №277. КН1408.



45. Спаська Л. Портрет сільської дівчини. Папір, акварель. 36x44. Острозький музей. №278. КН1410.



46. Спаська Л. Селянська дівчина у свиті. Папір, туш. 42x59. Острозький музей. №134. КН1411.



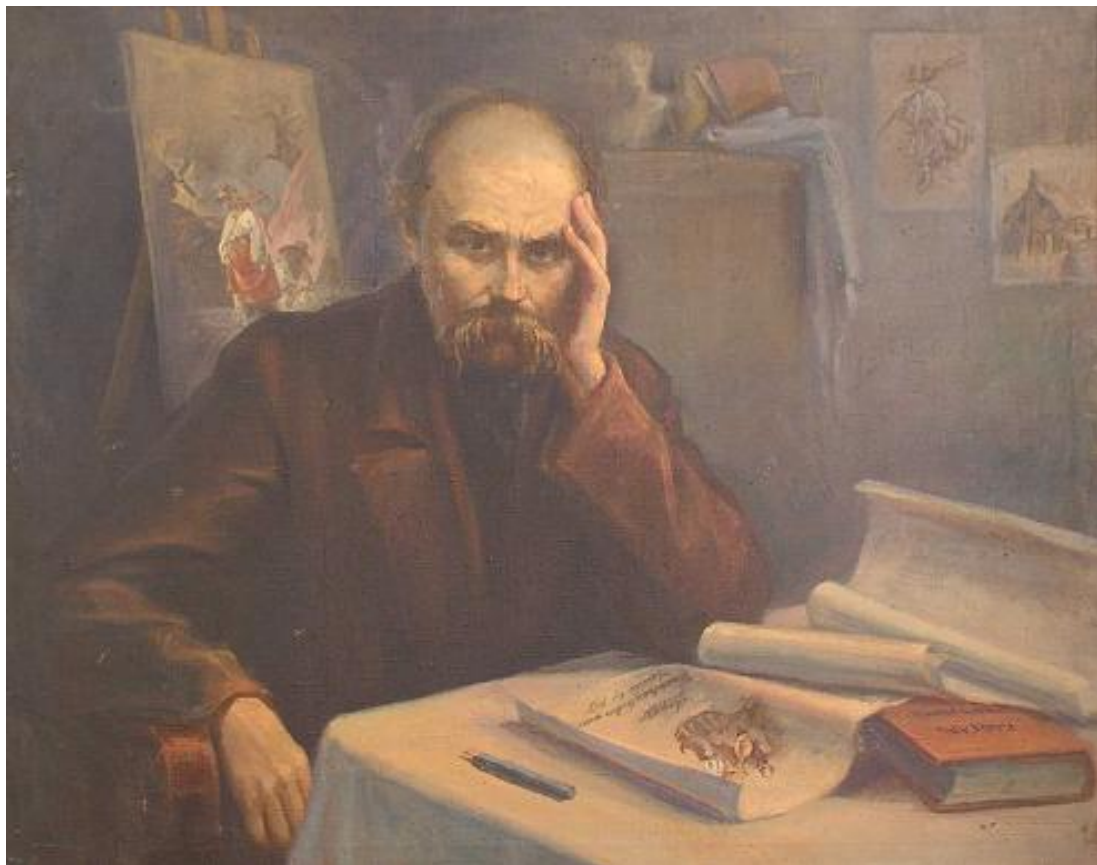
47. Спаська Л. Молотба в колгоспі ім. Сталіна. Полотно, олія. 94x65. Острозький музей. №279. КН1412.



48. Спаська Л. Вступ Таращанського полку в м. Острог. Полотно, олія. 100x70. Острозький музей. №281. КН1420.



49. Спаська Л. Тарас Шевченко оглядає Руїни Острозького собору. Полотно, олія. 120x82. Острозький музей. №119. КН1431.



50. Спаська Л. Думи Т. Шевченка. Полотно, олія. 94x67. Острозький музей. №133. КН1432.



51. Спаська Л. Острозькі гончарі. Полотно, олія. 85х64. Острозький музей. №135. КН1433.



52. Спаська Л. В'їзд Богдана Хмельницького в Острог у грудні 1648 р. Полотно, олія. Острозький музей. КН1434.



53. Спаська Л. Втеча селян з під Острога на Лівобережжя в 1651 році. Полотно, олія. 97х64. Острозький музей. №138. КН1435.



54. Спаська Л.
Портрет Марфи
Степанюк. Папір,
пастель. 47х36.
Острозький музей.
№132.КН1441.



55. Спаська Л. На виборчій дільниці в м. Острозі. Полотно, олія. Острозький музей. №307. КН1886.



56. Спаська Л. Ремонт шосейної дороги в Проваллі біля села Розваж. Полотно, олія. Острозький музей. №308. КН1887.



57. Спаська Л. Визволення Острога Радянською армією. Полотно, олія. 82,5x112. Острозький музей. №291. КН2215.



58. Спаська Л. Богоявленський собор в Острозі. Полотно, олія. 48x68. Острозький музей. №137. КН4891.



59. Спаська Л. У кузні. Полотно, олія. 61,5x81. Острозький музей. №141. КН4961.



60. Спаська Л. Чумаки. Полотно, олія. 62x104. 1958. Острозький музей. №140. КН4965.



61. Спаська Л. Троїцький монастир в с. Межиріч Острозького району. Полотно, олія. 68x159. Острозький музей. №160. КН4984.



62. Спаська Л. І. Портрет піонерки. Папір, олівець. 33,5x32,5. Острозький музей. №684. КН9935.



63. Спаська Л. І. Портрет Ворошилова. Полотно, олія. 80x58. Острозький музей. №693. КН9948.

64. Спаська Л. І. Портрет Косинського. Полотно, олія. 46,5x38. Острозький музей. №694. КН9949.



65. Спаська Л. Вид Замкової гори в Острозі. Полотно, олія. 23x35,3. Острозький музей. №761. КН10523.



66. Спаська Л. Повінь Вілії. Полотно, олія. 23x35. Острозький музей. №762. КН10524.



67. Спаська Л. Оборона Острога 1941 року. Полотно, олія. 48,5x66,5. Острозький музей. №763. КН10525.



68. Спаська Л. Засідання Острозького Ревкому. Полотно, олія. 78x120. Острозький музей. №1154. КН15458.



69. Спаська Л. Бій козаків з татарами під Острогом в 1578 р. Полотно, олія. 127x223. Острозький музей. №1663. КН18751.



70. Спаська Л. Поранення генерала Ватутіна. Полотно, олія. 58x88,5.
Острозький музей. №1664. КН18752.



71. Спаська Л. Дівчинка біля портрета Леніна. ДВП, олія. 80x49,5.
Острозький музей.
№2490. КН21477.



72. Спаська Л. Портрет Данила Івановича Лисяного (брат художниці). Полотно, олія. 28,5x38. Острозький музей. №3004. КН24908.



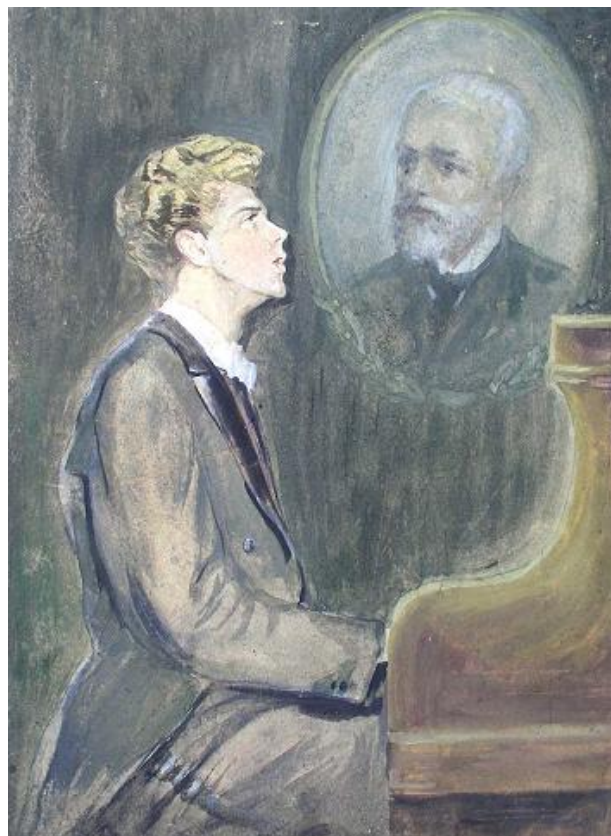
73. Спаська Л. Портрет Неллі Степанівни Лисяної з дочкою Ірою. Полотно, олія. 63,7x45,7. Острозький музей. №3005. КН24909.



74. Спаська Л. Портрет Ірини Данилівни Володіної з чоловіком. Папір, акварель, гуаш. 62x72,5. Острозький музей. №3006. КН24910.



75. Спаська Л. Портрет О.М. Петренко (Яновської). Картон, акварель, гуаш. 42x33. Острозький музей №3007. КН24911.



76. Спаська Л. Портрет Лялечки Володіної. Папір, акварель, пастель. 49x39. Острозький музей. №3008. КН24912.

77. Спаська Л. Портрет піаніста Вана Клайберна. Картон, гуаш. 49x35. Острозький музей. №3009. КН24913.

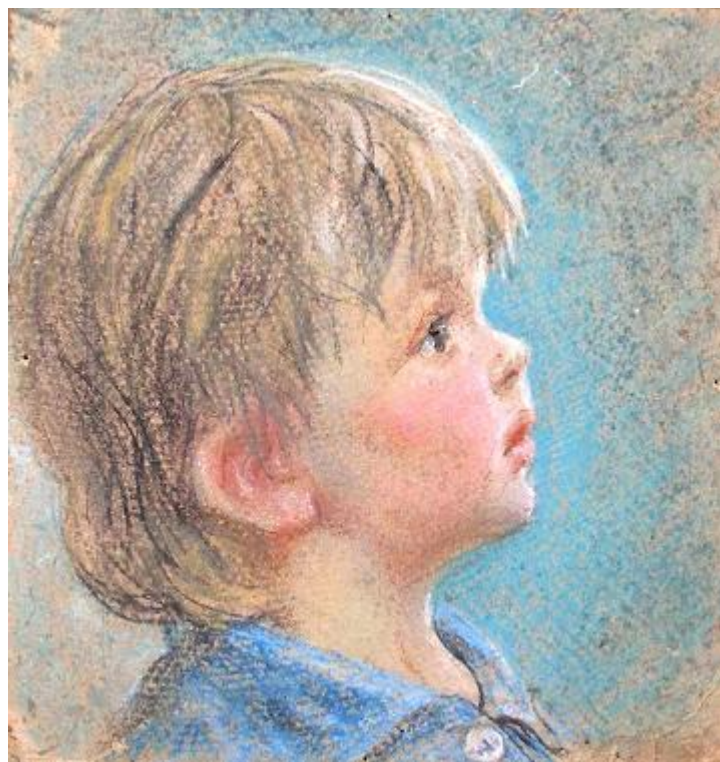
78. Спаська Л. Портрет Лялі Володіної. Папір, вугілля. 37,5x29. 1977. Острозький музей. №3010. КН24914.



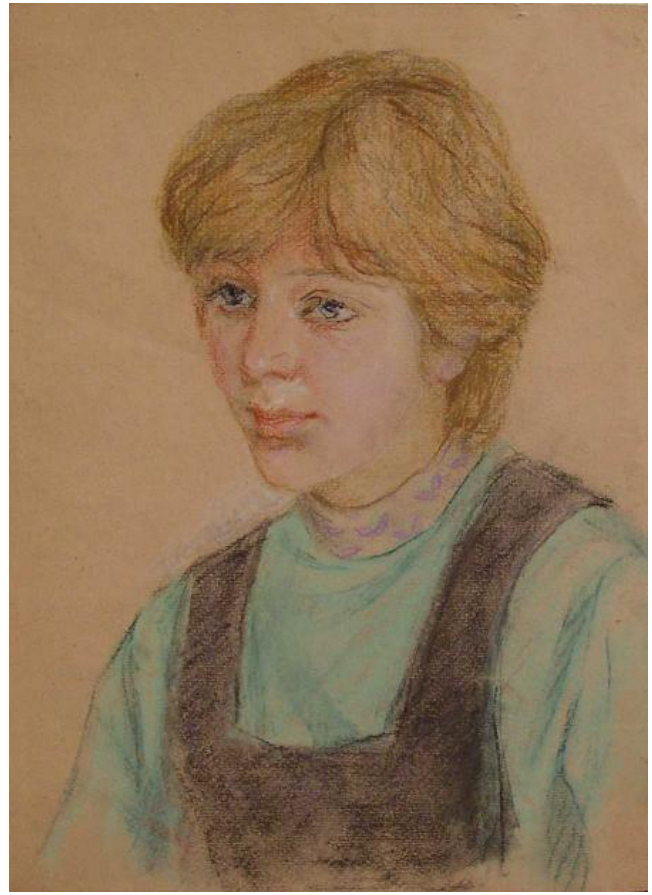
79. Спаська Л. Портрет Лялі Володіної. Папір, сангіна, пастель. 41x29. Острозький музей. №3012. КН24916.
80. Спаська Л. Різдво Христове. Папір, акварель. 19x12,7. Острозький музей. №3181. КН29420.
81. Спаська Л. Студенти-інтернаціоналісти зі Львова. Полотно, олія. 38x81. Острозький музей. №3398. КН31946.



82. Спаська Л. Портрет дівчинки з квітами. Полотно, олія. 64x54. Острозький музей. №3399. КНЗ1947.



83. Спаська Л. Сергійко Юлій. Папір, пастель. 23x22. Острозький музей. №3400. КНЗ1948.



84. Спаська Л. Студентка з Кавказу. Папір, пастель. 51x37. Острозький музей. №3401. КНЗ1949.

85. Спаська Л. Жіночий портрет. Папір, пастель. 42x30. Острозький музей. №3402. КНЗ1950.



86. Спаська Л. Букет хризантем. Папір, акварель. Острозький музей. №3403. КНЗ1951.



87. Спаська Л. Весняний букет. Папір, акварель. Острозький музей. №3404. КНЗ1952.

88. Спаська Л. Повстання селян. Папір, сепія. Острозький музей. НДФ229.

89. Спаська Л. Портрет лицаря. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ361.



90. Спаська Л. Портрет письменника Миколи Островського. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ503.

91. Спаська Л. Портрет Григорія Котовського. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ504.



92. Спаська Л. Зустріч Радянської Армії в 1944 році. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ505.



93. Спаська Л. Штурм Зимового палацу в 1917 р. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ506.



94. Спаська Л. Трійка. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ508.



95. Спаська Л. З селянського життя. Папір, туш. Острозький музей. НДФ509.



96. Спаська Л. Кияни не пускають до Києва литовця Гаштовта. Реконструкція. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ522.



97. Спаська Л. Ходоки у Леніна. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ545.



98. Спаська Л. Портрет генерала Ватутіна. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ1194.



99. Спаська Л. Сільська хата. Папір, олівець, гуаш. Острозький музей. НДФ1615.



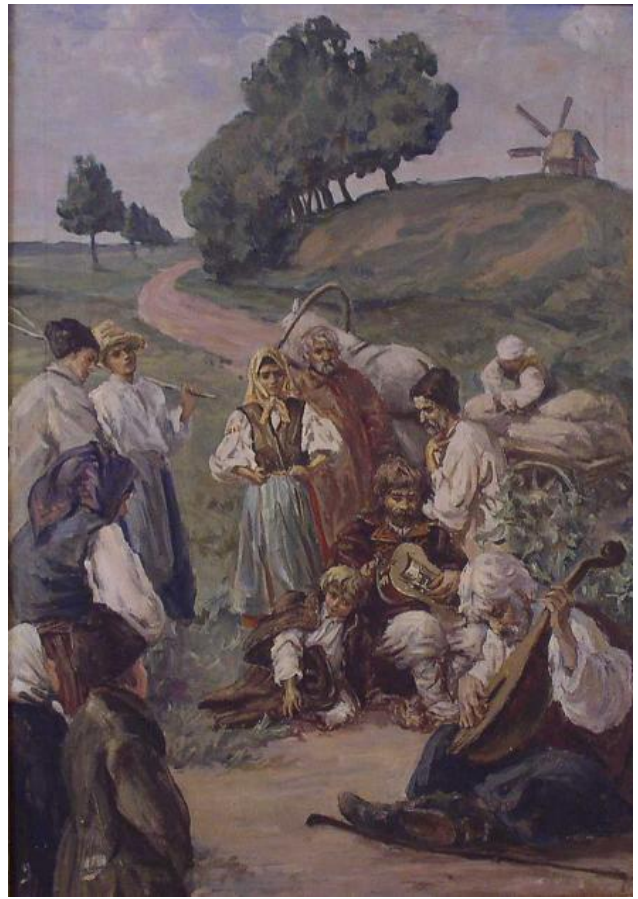
100. Спаська Л. Тарас Шевченко – пастух (копія картини І. Їжакевича 1935 р.). Полотно, олія. Острозький музей. НДФ1616.



101. Спаська Л. Портрет Богдана Хмельницького. Полотно, олія. Над. 1976. Острозький музей. НДФ1619.



102. Спаська Л. Переяславська рада (копія картини М. Хмелька, 1951 р.). Полотно, олія. Острозький музей. НДФ1620.



103. Спаська Л. Портрет гетьмана Запорізької січі П. Конашевича Сагайдачного, з малюнка. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ1622.

104. Спаська Л. Кобзарі. Полотно, олія. Над. 1976. Острозький музей. НДФ1624.



105. Спаська Л. Портрет Яна Жижки. (копія з картини А. Лібшера). Полотно, олія. Острозький музей. НДФ1633.



106. Спаська Л. Портрет Федора Острозького. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ1659.



107. Спаська Л. Кріпаків міняють на собак (копія картини І. Їжакевича). Полотно, олія. Острозький музей. НДФ1660.



108. Спаська Л. Ідуть на панщину (копія з гравюри В. Касіяна). Папір, олівець. Острозький музей. НДФ1690.

109. Спаська Л. Сільська хата. Папір, акварель. Острозький музей. НДФ1691.



110. Спаська Л. Чума́к (з малюнка К.О. Трутовського під час зустрічі в степу — друга полов. XIX ст.). Папір, олівець. Острозький музей. НДФ1693.



111. Спаська Л. Портрет Данило Романовича Галицького. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ1715.



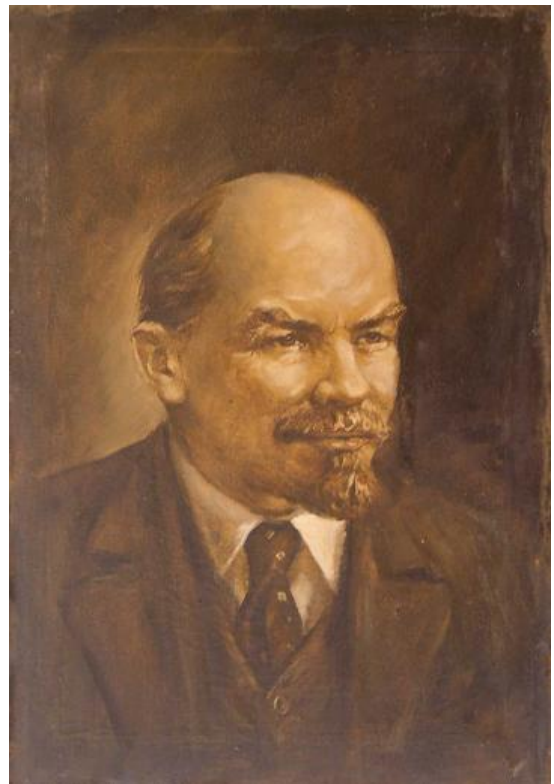
112. Спаська Л. Збирання данини. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ1716.



113. Спаська Л. Первісні люди полюють мамонта. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ1719.



114. Спаська Л. Портрет Яна Гуса. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ2214.



115. Спаська Л. Портрет В.І. Леніна. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ2215.



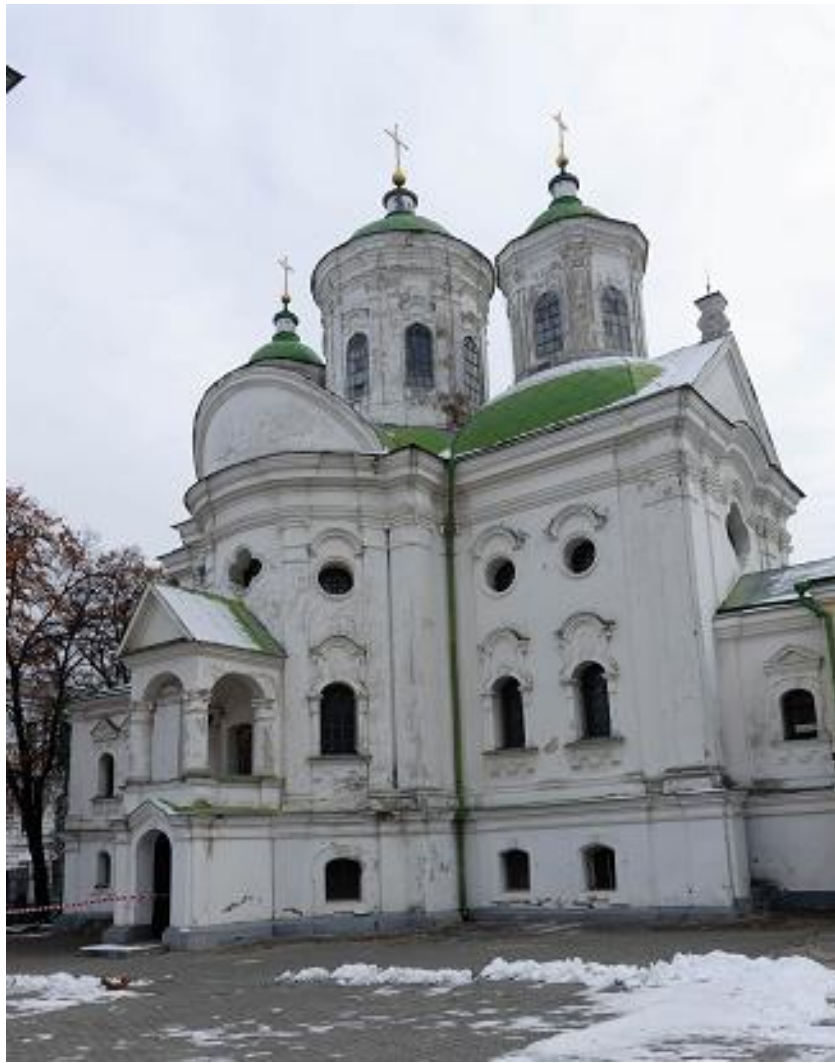
116. Спаська Л. Портрет. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ2216.

117. Спаська Л. Портрет Тараса Шевченко. Полотно, олія. Острозький музей. НДФ2217.



118. Спаська Л. Портрет Галшки Гулевичівни. Острозький музей. НДФ5397.

119. Спаська Л. Портрет молодої жінки. Острозький музей. НДФ5508.



120. Києво-Подільська Покровська церква. Зовнішній вигляд.



121. Новозавітна Трійця. 1959. Центральна баня. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.



122. Новозавітна Трійця.
2022. Центральна баня.
Києво-Подільська
Покровська церква.



123. Божа Матір Знамення. 1959. Південна баня. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.

124. Божа Матір Знамення. 2022. Південна баня. Києво-Подільська Покровська церква.



125. Покладення до гробу (Оплакування). 1959. Північна конха. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.



126. Покладення до гробу (Оплакування). 2022. Північна конха. Києво-Подільська Покровська церква.



127. Воскресіння. 1959. Південна конха. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.



128. Воскресіння. 2022. Південна конха. Києво-Подільська Покровська церква.



129. Іконостас. 1959. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.



130. Архангел Михаїл. Іконостас. 1959. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.



131. Архангел Гавриїл. Іконостас. 1959. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.



132. Центральний купол. Підпружні арки та підбанний простір. 1959. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.



133. Підпружні арки. 1959. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.



134. Центральний купол. Підпружні арки та підбанний простір. 2022. Києво-Подільська Покровська церква.



135. Центральна баня та іконостас. Києво-Подільська Покровська церква.



136. Притча про добре та зле сім'я. Києво-Подільська Покровська церква.



137. Явлення Божої Матері на горі в Почаєву. 1959. Північний рамен. Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.

138. Північний рамен Києво-Подільська Покровська церква. Архів Глаголевих.



139. В'їзд Господній в Єрусалим. Луцький Свято-Троїцький собор.



140. Нагорна проповідь Ісуса Христа. Луцький Свято-Троїцький собор.



141. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.



142. Успіння Божої Матері. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.



143. Зіслання Святого Духа (П'ятдесятниця). Лунет. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.



144. Архангел Михаїл. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.



145. Архангел Гавриїл. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.



146. Св. Феодосій Чернігівський. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.

147. Св. Іоан Златоуст. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.

148. Св. Варвара. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.



149. Св. Марія Єгипетська. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.



150. Св. Феодосій Печерський. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.

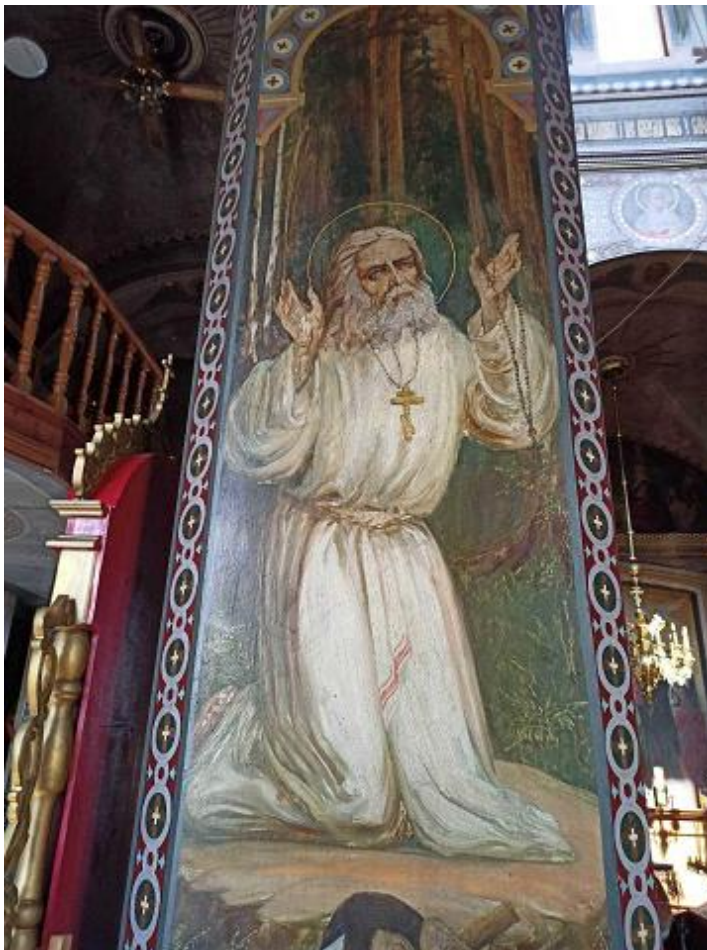
151. Св. Іов Почаївський. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.

152. Св. Миколай. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.

153. Св. Антоній Печерський.
Церква Феодосія
Чернігівського в Луцьку.



154. Невідомий святий.
Церква Феодосія
Чернігівського в Луцьку.

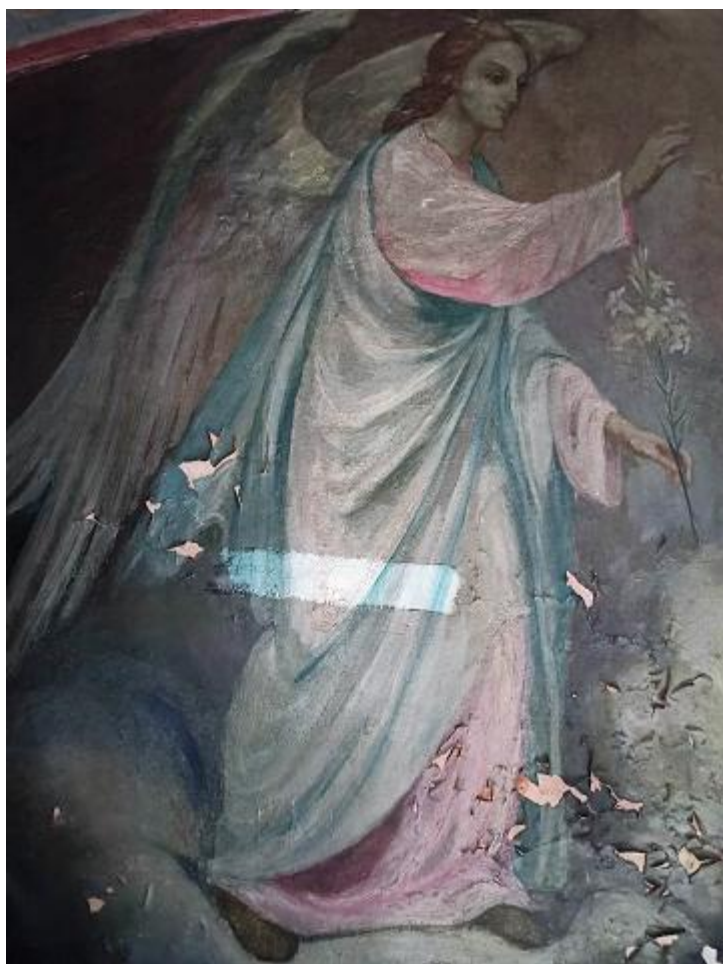


155. Явлення Божої Матері на горі в Почасву. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.

156. Стрітєння Господне (Симеон Богоприємець з Ісусом). Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.

157. Св. Серафим Саровський. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.

158. Архангел Гавриїл
(Благовіщення). Церква Феодосія
Чернігівського в Луцьку.



159. Архангел Гавриїл
(Благовіщення). Люнет.
Церква Феодосія
Чернігівського в Луцьку.



160. Ангел. Склепіння. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.



161. Св. Кіпріан. Медальйон, підпругня арка. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.



162. Іоан Хреститель та Херувим. Стовп та підпружняя арка. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.



163. Херувим. Підпружняя арка. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.



164. Ель Греко. Каяття Св. Петра. 109x88. Полотно, олія. 1587-1596. Музей Ель Греко, Толедо.



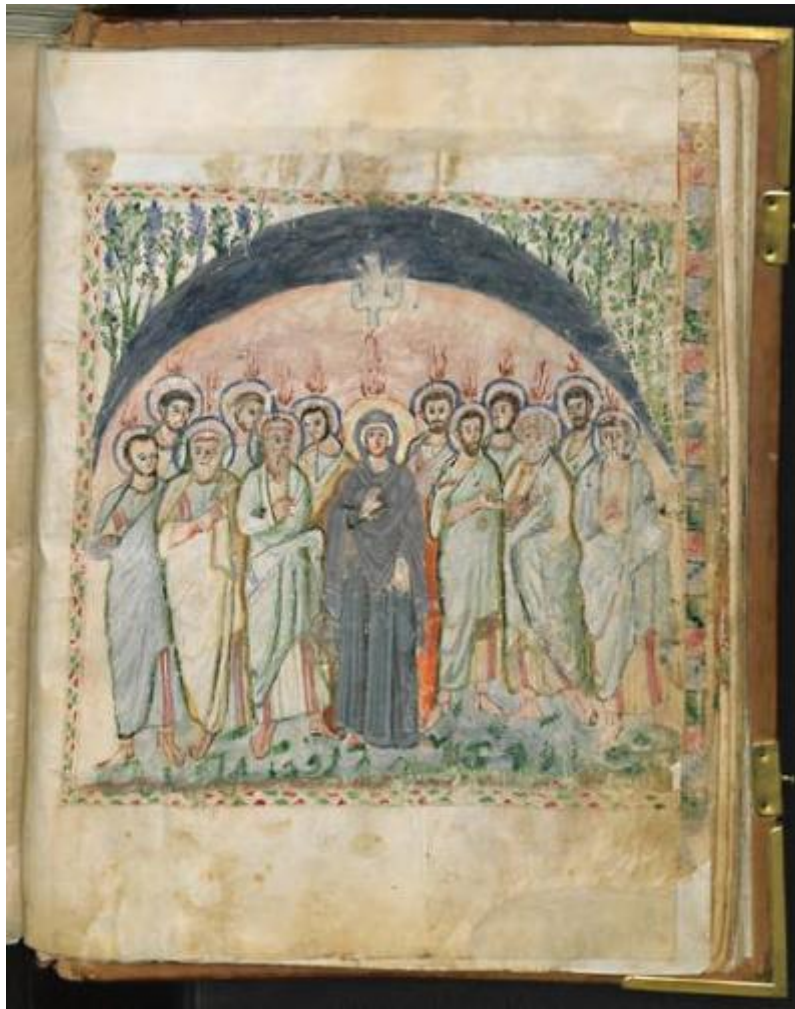
165. Ель Греко. Св. Петро та Св. Павло. Полотно, олія. 121,5x105. 1587-1592. Ермітаж, Санкт-Петербург.



166. Хрисос Пантократор. Мозаїка. XII ст. Апсида собору Монреале, Сіцілія.



167. Серебряков С. (інок Йосиф). Прижиттєвий портрет Серафіма Саровського. Полотно, олія. 1828.



168. Зіслання Святого Духа (П'ятдесятниця). Євангеліє Раббулі. VI ст. Лист 14v.



169. Шукін. Розп'яття. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.



170. Шукін. З'явлення Христа. Церква Феодосія Чернігівського в Луцьку.

Додаток Б

Спогади Марії Глаголевої.

Я младшая дочь о. Алексея Глаголева. Он и моя мать Татьяна Павловна Глаголева всегда были верующими людьми и преданными церкви. Сразу после окончания войны, папа был назначен настоятелем церкви Иоанна Воина. Это теплый храм при Покровском приходе. Родители буквально дневали и ночевали в церкви, а я, как младшая всегда находилась при них. В основном гуляла в церковном дворе, заросшем деревьями (каштаны, множество шелковиц и другие). В церковном дворе жило много жильцов. Откуда они взялись я не знаю, но почти всех помню по именам.

Зимняя церковь, Покровская, стояла частично забитая щитами. Как на ней, так и на ее колокольне жила огромная масса диких голубей. В самой церкви находился какой-то архив, который постепенно куда-то переезжал.

Период с 1949 г. (мне было 6 лет) по 1960 год я хорошо помню. Однажды ко мне подошла девочка, дочь одного из работников архива, который с семьей жил в одном из помещений архива, и сказала, чтобы я не очень-то ходила близко от церкви, так как с нее падают камни. К тому времени, на Покровской церкви уже висела мемориальная доска, где говорилось, что мол объект является памятником архитектуры и охраняется законом.

Церковное подворье со всеми его строениями и жильцами было передано Покровской общине. Община же, в свою очередь, обязывалась сделать ремонт на свои средства под контролем организации Будмонумент.

Когда я впервые зашла в здание церкви, то меня потрясла ее высота от пола до купола. Стены были совершенно обшарпаны, штукатурка была отсыревшая и падала на пол. Кое-где виднелись остатки орнамента, а также какая-то поврежденная живопись в куполе. Единственной, сохранившейся в целости, была картина на балкончике хоров. Я ее назвала «колоски». Естественно я многого не понимала, но разговоры «впитывала как губка». К тому времени община была сформирована, т.е. существовала так называемая «двадцатка» был

староста Онуфрий Семенович Мороз. Он с семьей (жена, дочь и внук) жил на первом этаже церкви Иоанна Воина.

Производителем работ от Будмонуента был назначен Александр Григорьевич Горбовский. В свое время он работал научным сотрудником (секретарем?) в Академии архитектуры. Там он познакомился со многими рабочими, работавшими на Софии Киевской. В 1949 г. его оттуда уволили, т.к. его образование «не соответствовало профилю», хотя архитектура, особенно старинная, была его хобби с самого раннего детства. От Будмонуента курировал работы инженер-архитектор, Михаил Иванович Солнцев. Кстати, он же курировал все храмы: Флоровский монастырь, Андреевскую церковь, даже кажется Владимирский собор, но больше я не знаю.

Когда начались работы по восстановлению, Горбовский пригласил рабочих, которых он знал и ценил как мастеров еще по Софии. Это были каменщики, братья Петр и Тимофей Васильевичи Дмитриевы и чей-то из них пасынок (подсобник Вася). Так же был приглашен «мастер на все руки» Дьячковский Николай Семенович и кровельщик Грек (фамилия это или национальность) я не знаю. Подсобниками также были Иосиф Владимирович Бондаренко и некая Ольга.

В те годы было трудно со стройматериалами. Кое-какие давали по бумагам из Будмонуента, но они оставляли желать лучшего. Кирпичи привозились половинками, цемент был марки 300, хотя нужна была марка 500. Такой иногда бывал в ларьках, окаймляющих Житний рынок, где постоянно был кто-либо из общины или подсобников, а когда там появлялась такая марка прибегал за другими. Очень многие шли покупать по мешку (50 кг), в частности ходила моя мама и старшие брат и сестра. Папа же трудился в церкви на молитвенном поприще. Людей прибывало. Он служил один с 4-мя основными певчими, дьякона тоже не было, так как всякие «сослужения» были запрещены. Т.е., любой священник, приходивший в церковь мог там находиться только как прихожанин. На храмовые праздники служилось 2 службы, для чего с

разрешения уполномоченного по делам Православной церкви и митрополии выдавалось специальное разрешение. Обычно служил иеромонах из Лавры отец Иосиф.

Будмонумент потребовал, чтобы на церковь были поставлены кресты, такие как были раньше. По документу этой организации на имя Горбовского А.Г. был выдан допуск в архив КГБ на Короленко, 15, где имелись старые фотографии. Дальнейшая судьба организацию не интересовала, был только проверен эскиз. А кресты отливали где-то подпольно. На роспись храма также не было выдано никакого указания или разрешения.

Папа вспомнил об И.С. Ижакевиче, который обучался иконописи в Лаврской школе. С А.Г. Горбовским и мамой ездили к Ижакевичу домой, где-то на Куреневку. Знаю, что ему заказывали написать для Покровской церкви 4-х евангелистов на парусах. Как их туда помещали я не интересовалась, было куда интереснее прыгать по доскам для лесов или прятаться за кирпичами. Это было в 52-53 годах. Несколько позднее, когда внутри церкви стояли уже леса, было решено снова обратиться к Ижакевичу о написании запрестольного образа Покрова Пресвятой Богородицы. К тому времени Ижакевич был уже изрядно стар. Работал он у себя дома со своим «учеником» Федором Изотовичем Коновалюком. Я подозреваю, что тот был у него просто подмастерьем, готовил холст, грунтовал. Когда икона была готова, привез ее к нам домой Ф.И. Коновалюк. Я тогда впервые ее увидела. Мне очень понравилось, но я мало что смыслю в живописи. В нашей большой комнате расстелили на полу старое рядно, а на ней развернули холст с живописью. Всем понравились лик и фигура. Но мама, как эстетка, сделала замечание по поводу одеяния. По ее мнению нижняя часть одеяния должна была быть складчатой, а она выглядела как треугольник из листа фанеры. Коновалюк что-то лепетал, оправдываясь возрастом Ижакевича. Еще подарил родителям в подарок свою картинку, написанную на картоне очень крупными и довольно выпуклыми мазками (форматом А4 или чуть больше). Сколько это стоило и как платились деньги я

не знаю. На какой-то день рождения то ли от церкви, то ли от родителей была послана И.С. Ижакевичу поздравительная телеграмма (она существует в госархиве). После этого художник подарил маме книгу с собственноручной дарственной. В книге кратко рассказывалось о нем, но как о советском живописце.

Позже, в конце 58 года, когда внутри церкви были установлены капитальные леса, родилась идея реставрировать оставшийся орнамент, а так же оживить стены росписью. Родители прослышали, что в г. Острог живет и работает художница Лидия Ивановна Спаская, которая училась за рубежом и, что она пишет иконы для храмов. Кроме того она являлась духовной дочерью отца Иоанна из Глухова. Он был известным народным целителем (признанным официально или нет — не знаю). Мой отец знал его лично, иногда направлял на излечение к нему людей. Он написал ему подробное письмо и просил свести с художницей. Сам он не мог оставить свою паству, т.к. по-прежнему служил один. Отец Иоанн дал добро, и тогда в Острог и Глухов отправились А.Г. Горбовский и мама. Там они встретились с о. Иоанном и познакомились с Лидией Ивановной и ее работами. Лидия Ивановна согласилась приехать, но почему-то сказала, что отец Иоанн боится, чтобы ее не обидели. К чему это было сказано мне не известно.

Так в 1959 году состоялось и мое знакомство с Лидией Ивановной Спаской на семейном чаепитии у нас дома. Тут же присутствовала Цицилия Игнатьевна Крыжановская, жившая в частном домике по ул. Покровской, 3 (тогда она называлась ул. Акад. Зелинского). Вышеназванная предложила, что бы Лидия Ивановна, пока будет работать, пожила у нее безвозмездно.

Лидия Ивановна произвела на меня очень приятное впечатление. Много рассказывала о своей семье с любовью и теплым юмором. У нее было 2 сына Никита и Клим. Я еще посмеялась, что она будто бы назвала их в честь Хрущева и Ворошилова.

Итак Лидия Ивановна жила у Крыжановской, а работала в церкви Иоанна Воина. Там она писала эскизы к стенным рисункам.

Маме не давала покоя нижняя часть одеяния Богородицы. Тогда попросили Лидию Ивановну написать на ней складки. Икона исправлялась в церкви Иоанна Воина. В это время в Киев приехал Клим, видел маму за работой и решил, что весь образ написала она. Повторяю, ни лик Богородицы, ни ее фигура не подверглись никаким изменениям или корректировкам. Только на «юбке» были нарисованы складки.

Папа, мама и Горбовский постоянно лазали по лесам. Папа благославлял написанное и художницу. Мама однажды страшно перепугалась, когда увидела, что Лидия Ивановна пишет на стене сидя на краю лесов и свесив ноги.

Я ни разу не поднималась посмотреть, т.к. меня почему-то начала охватывать боязнь высоты. Зато я наблюдала, когда Лидия Ивановна рисовала внизу. А внизу она рисовала распятие, архангелов Гавриила и Михаила на боковых дверцах иконостаса. Позже, уже в середине 70-х, мама отдала хранившийся у нас в квартире после закрытия церкви иконостас в одну из сельских церквей. Помню как за ним приезжал молодой священник, к сожалению не знаю откуда он был.

Мама очень хотела, что бы Лидия Ивановна написала мой портрет. Во время ее пребывания в Киеве, она за три сеанса написала пастелью и акварелью портрет, который в последующем планировалось написать масляными красками на полотне, но это осталось только в планах.

З моїх слів записано вірно

М.О. Глаголева

Додаток В

Фрагмент щоденника Тетяни Глаголевої

Людмила Ивановна в 1959г.
приехала в Киев 24 авг. - все лето
уехала из Киева 10-23 октября

итого пробыла в
Киеве 47 дней, из
них работала 42 дня
и за это время напи-
сала: 1. Большую икону на
стене "Звенице Б. М. на горе
Почаевской". 2. 3 изображе-
ния в медальонах Спасите-
ля, Богородицы, Иоанна Крест-

3. 3 ангелов в медальонах
на концах орнаментов
в арках
 4. 4 орнамента с крестом
на нижней стороне арок
 5. 5 орнаментов на арках
 6. 2 орнамента с ^{свитками} ~~свитками~~
южных концов
 7. широкий орнамент
в центральной куполе
(над Евангелистами)
 8. Христос Филиппом
в медальоне среди орнамен-
та в центральной куполе
 9. 3 ангела в медальонах в цен-
тральной куполе среди орнаментов
- получила за это 13 000, но 2 000 верну-
ла на ремонт

Додаток Г

Акт обстеження розписів Свято-Федосіївської церкви в Луцьку, виконаних видатною українською художницею Лідією Спаською

АКТ

обстеження розписів

Свято-Федосіївської церкви в Луцьку,

виконаних видатною українською художницею

Лідією Спаською

від 2 червня 2021 року.

Ми, що нижче підписалися, завідувач відділу охорони культурної спадщини департаменту культури Луцької міської ради Котис О. М., завідувач Музею волинської ікони Єлісєєва Т. М., мистецтвознавець, старший науковий співробітник Художнього музею в Луцьку Левицька Т. Л., художник-реставратор I категорії Музею волинської ікони Обухович Л. Я., художник-реставратор Муравець М., склали цей акт для з'ясування стану збереженості монументального живопису Лідії Спаської в інтер'єрі Свято-Федосіївського храму.

Свято-Федосіївська церква є цегляним тридільним, тринефним, чотиристовпним, хрестовокупольним храмом, побудованим у 1905 році.

На початку 1970 років усі три частини храму – вівтар, основна частина і притвор – були розписані Лідією Спаською (близько 150 м кв.) у техніці олійного живопису. До того часу в храмі були лише дві композиції обабіч вівтарної перегородки "Розп'яття Господнє" і "Проповідь Ісуса", виконані луцьким художником Щукіним В. Ф.

У 1990-их роках прихожани храму самотужки помили всі розписи агресивними розчинниками, чим позмивали не лише захисний шар оліфи, але й частково живопис з лесирувальними шарами, чим нанесли непоправних втрат мистецькій пам'ятці.

У 2000 році живописне оформлення вівтарної частини храму Лідією Спаською було перемальоване непрофесійним художником о. Сергієм Кушніром.

У 2001 році нищення творів Спаської було призупинене втручанням громадськості. Верхні яруси розписів храму реставровані професійними художниками-реставраторами Квасюком А. І., Обухович Л. Я., Романюк О. Ф. та Ткачем О. Живопис Спаської очистили, реконструювали втрати, потім покрили захисним шаром дамарного лаку. Були повністю відновлені постаті Св. Феодосія Чернігівського та Почаївської Божої Матері, зображених на колонах, розчищені свіжі записи живопису на колонах храму, нещодавно здійснені о. Сергієм.

Паралельно з реставраторами працювали художники по орнаментах Микола та Володимир Стешоки. Вони, крім оздоблювальних робіт, намалювали в підкупольному барабані, який до того часу не був розписаний, архангелів, на парусах – євангелістів та ікони св. Володимира і Ольги, на хорах – Покрову зі св. Романом Піснеспівцем і св. Василем Юродивим.

У 2002 році за бажанням церковної громади роботи над розписами продовжила бригада Андрія Манька, луцького іконописця, в якій не було реставраторів. Художник Андрій Шумський повернув свою ікону цього сюжету. Зображення святих на перших двох колонах також були перемальовані, а саме "Стрітєння" (композиція на двох колонах), "Св. Федір Острожський", "Св. Антоній та Феодосій Печерські" (на двох колонах), "Св. Володимир та Ольги" (на двох колонах). Нові орнаменти на колонах, виконані Стецюками, закрили частину авторського живопису з написами імен святих. Основна частина зображень нижнього ярусу храму залишилася не реставрованою.

У 2010-их роках почались деструктивні процеси на розписах Спаської, які знаходяться на північній та південній стінах. Живописний шар від'єднався від основи, полущився і в багатьох місцях обсипався. Деструктивні процеси виявлені на таких іконах: "Св. Марія Єгипетська", "Св. Варвара", "Св. Марія Магдалина", "Св. Стефаній", "Св. Пантелеймон", "Св. Йов Почаївський", "Св. Сергій Радонежський". Такі пошкодження є на шістьох великих композиціях верхнього ярусу храму: "Різдво Богородиці", "Введення до храму", "Благовіщення", "Різдво Христове", "Богоявлення", "П'ятидесятниця". На площинах підпружних арок, де розміщені зображення ангелів та ікони святих у кругах, також спостерігається багато пошкоджень фарбового шару. Всі храмові розписи забруднені значним шаром кіптяви.

Ситуація є критичною, бо процес обсіпання живопису триває. Для зупинення руйнування цінної пам'ятки сакрального живопису необхідно негайно провести реставраційні заходи.

Про творчість Лідії Спаської написані мистецтвознавчі розвідки, оцінено її як видатного українського митця, що в атеїстичну добу не зрадила своєї віри і розписувала храми в Києві, Астрахані, Мурманську, Ташкенті, Великому Устюзі, у волинських селах Гавчиці, Бодячів, Озеро. Фіксуються випадки мироточіння ікон, створених Лідією Спаською. Лучани зобов'язані достойно поцінувати творчий доробок своєї видатної землячки, яка створила для міста унікальний храм, повністю розписаний жінкою!

Котис О. М.



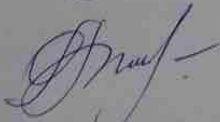
Єлисеєва Т. М.



Левицька Т. Л.



Обухович Л. Я.



Муравець М. В.



Додаток Д

Фрагмент журналу запису учнів Академії Жуліана. Літера "Р".

Archives Nationales France. Fonds de l'Académie JULIAN (1867-1946). 63AS/10

Nationalités des femmes. 1868-1907.

Pologne

Loukowska		
27 Duchowska		
27 Richowska	Varsovie	
Stankiewicz	Kieff	Professeur à Varsovie D'octobre 1885. Marie: M. V. Bohdanowicz par M ^{lle} Stankiewicz.
27 Bilinska	Varsovie	
3 Wislowska	Cracovie	
Kaylten		
2 Cerkowicz	(salon 1885 - sculpture)	par M ^{lle} Bilinska
Dulaba	salon 1885	
27 Gacyer		par M ^{lle} Bilinska
27 Galiska		
27 Lajak	Medzyska	de chez Charles
27 Biernowska	(id: Wolka. B. Varsovie)	par M ^{lle} Bilinska
3 Jastrzebska	Cracovie	par M ^{lle} Bilinska
3 Wislowska	Cracovie	
3 Geneli	Varsovie	
28 Kienner Marie	connaît M ^{lle} Bilinska	par M. Marcinkowski
27 Zastolka		
3 Lszenny		par M. Logbade et M. Mathui
3 Szodzielowska		par M ^{lle} Wislowska
4 Lempicka	Varsovie	par M ^{lle} Bilinska & p
27 Pachkiewicz		avec M ^{lle} Lempicka

Додаток Е

Список публікацій за темою дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Лабзін В. Приклади дуалізму світла у церковному живописі Лідії Спаської // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 53, том 1, 2022. – С. 118-123 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-16>
2. Лабзін В. Образи ангелів у церковному живописі Лідії Спаської // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 54, том 1, 2022. – С. 135-144 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-1-19>
3. Лабзін В. Відновлення Києво-Подільської Покровської церкви в 1950-х роках: монументальний живопис Лідії Спаської // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 3'2022. С. 141-148 DOI <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266094>
4. Лабзін В. Деякі результати дослідження окремих монументальних композицій Лідії Спаської // Народознавчі зошити. 2022. № 5 (167). С. 1203-1210 DOI <https://doi.org/10.15407/nz2022.05.1203>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Лабзін В. Києво-Подільська Покровська церква та її відновлення у 1949–1960-х роках. Деякі нові факти // Шості Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ: Видавництво Людмила, 2019. – С. 30-31
6. Лабзін В. Живопис Лідії Спаської 1950-х років у Києво-Подільській Покровській церкві // Сьомі Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ: Видавництво Людмила, 2020. – С. 37
7. Лабзін В. Темпоральна, релятивна та функціональна точки зору на поняття «Sacrum» і «Profanum» // Восьмі Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ: СПД Чалчинська Н.В., 2021. – С. 91-92

8. Лабзін В. Дуалізм світла у сакральному живописі Л. Спаської // Дев'яти Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ: ФОП О. Лопатіна, 2021. – С. 88-89
9. Лабзін В. Свобода від державної та церковної регламентації в релігійному живописі 1950-1980-х років на прикладі творчості Лідії Спаської. // Десяти Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Львів-Торунь: Liha-Press, 2022. Київ. – С. 51-52 DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-20>

Примітки

i Матір Марія (1891-1945) – в миру Єлизавета Юріївна Скобцова, в дівочтві Пиленко, по першому чоловікові Кузьміна-Караваєва монахиня Західноєвропейського екзархату російської традиції Константинопольського патріархату.

ii Стихάρ (церк.-слов. стихарь, грец. στιχάριον від στιχος – «пряма лінія, рядок») – богослужбове вбрання православного духовенства.

Фелон, фелонь (грец. Φαιλόνιο), рїза – верхній богослужбовий одяг без рукавів священника у Східному християнстві.

Омофор (грец. ὀμοφόριον — від ὄμος — «плече, рамено» + φόρος — «несучий») – довгий, широкий і стрічкоподібний плат, прикрашений хрестами, що є частиною богослужбового вбрання єпископа.

iii Аналав (грец. Ανάλαβος – від ἀναλαμβάνω – «надягаю», «приймаю одяг») – складова вбрання ченця великої схими. Він являє собою велику хрестоподібну хустку зі зображенням хреста-Голгофи. Аналав має виріз для голови й покриває груди, спину та плечі.

Кўкіль, кўкуль (грец. Κουκούλιον, лат. cuculla) головний убір православних і греко-католицьких ченців великої схими, а також деяких православних патріархів.

iv Сакос – (грец. Σάκκος – «мішок» від івр. שַׂק – «мішок, одяг з мішківини, що надівається на знак скорботи») верхнє архієрейське богослужбове вбрання, аналогічне ієрейському фелону та має те ж символічне значення. По крою є довгий просторий одяг (зазвичай не зшитий з боків) з короткими широкими рукавами та вирізом для голови.