



УДК 75.046.3(477)"19"Спас

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2022.05.1203>

ДЕЯКІ РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОКРЕМИХ МОНУМЕНТАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ ЛІДІЇ СПАСЬКОЇ

Вячеслав ЛАБЗІН

orcid.org/0000-0003-3864-1543

аспірант, Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури,
Вознесеньський узвіз, 20, 04053, Київ, Україна,
e-mail: celtic.svl@gmail.com

SOME RESULTS OF RESEARCH SEVERAL LIDIA SPASKA'S MONUMENTAL COMPOSITIONS

Vyacheslav LABZIN

orcid.org/0000-0003-3864-1543

Postgraduate student,

National Academy of Fine Art and Architecture,
20, Voznesenskii uzviz, 04053, Kyiv, Ukraine,
e-mail: celtic.svl@gmail.com

Пожвавлення релігійного життя протягом останніх трьох десятиліть, зумовили активізацію мистецтвознавчого вивчення спадщини церковного малярства, надто ж майстрів, які перебували на периферії уваги попередніх дослідників. У цьому контексті, вважаємо актуальним і звернення до плідного, хоч і маловідомого доробку художниці Лідії Спаської. *Актуальність* статті полягає в тому, щоб із залученням історичних, мистецтвознавчих і літературних джерел; іконографічного й історичного матеріалу; фактологічного опрацювання творів, поглибити наукові знання про монументальні розписи Лідії Спаської. *Метою* є з'ясування іконографічних та стилевих особливостей деяких багатофігурних творів монументального церковного живопису Л. Спаської. *Об'єктом* дослідження є релігійний живопис Л. Спаської, а *предметом* — групові композиції на прикладі окремих творів з Києво-Подільської Покровської та Луцької Св. Феодосія Чернігівського церков. *Методологічною основою* дослідження є уніфікований метод, системний підхід, методи синтезу, узагальнення, порівняльно-історичного та мистецтвознавчого аналізу. Автор доходить *висновку* про широке застосування Л. Спаською добре відомих іконографічних примірників, їх широке авторське трактування та тяжіння до естетики модерну.

Ключові слова: Лідія Спаська, релігійний живопис, Покладення до гробу, Явлення Божої Матері, Успіння Божої Матері, Зіслання Святого Духу.

The revitalization of religious life during the last three decades led to the intensification of the art-historical study of the heritage of church painting, especially the masters who were on the periphery of the attention of previous researchers. In this context, we consider it relevant to refer to the prolific, albeit little-known, work of the artist Lidia Spaska. The purpose of the article lies in the fact that with involves historical, art history, literary sources; iconographical and historical materials; to do a factual analysis of the works, and to deeper scientific knowledge about the monumental paintings of Lidia Spaska. The purpose of the article is to clarify the iconographic and stylistic features of some multi-figure works of monumental church paintings by L. Spaska. The object of the research is the religious painting of L. Spaska, and the subject is group compositions based on the example of individual works from the Kyiv-Podil Pokrovska Church and St. Theodosius Church in Lutsk. The methodological basis of the research is a unified method, a systematic approach, methods of synthesis, generalization, comparative-historical, and art analysis. The author comes to a conclusion about L. Spaska's extensive use of well-known iconographic examples, their extensive authorial interpretation, and follows the aesthetics of modern style.

Keywords: Lidia Spaska, religious painting, Lamentation, Entombment, Apparition of the Virgin Mary,

Вступ. Протягом останніх трьох десятиліть по-
жвавлення релігійного життя зумовило активі-
зацію мистецтвознавчого вивчення спадщини цер-
ковного малярства, надто ж майстрів, які перебу-
вали на периферії уваги попередніх дослідників. У
цьому контексті, вважаємо актуальним і звернення
до плідного, хоч і маловідомого доробку художни-
ці Лідії Спаської.

Церковний живопис Лідії Спаської складається
з багатьох типів — ікони святих, пророків; сюжетні
композиції до Старого та Нового Заповітів; орна-
ментальні та декоративні роботи на архітектурних
елементах церков та їх внутрішнього оздоблення.
Розглянемо деякі з багатофігурних сюжетних ком-
позицій, а саме «Покладення до гробу» та «Яв-
лення Божої Матері на горі Почаївській» з Києво-
Подільської Покровської церкви й «Успіння Богоро-
диці» та «Зіслання Святого Духа» з церкви Святого
Феодосія Чернігівського в Луцьку. Вибір творів обу-
мовлено наступними чинниками: по-перше, розпо-
всюдженістю сюжету; по-друге, значним часовим
інтервалом між творами; по-третє, типовими для
мисткині, на нашу думку, засобами реалізації. Про-
аналізуємо їх детальніше. Перші дві роботи, відомі
за світлинами, виконано у 1959 році під час віднов-
лення Києво-Подільської Покровської церкви, на
жаль до сьогодні у значно поновленому вигляді ді-
йшла тільки перша, а другу втрачено; твори з церк-
ви Св. Феодосія виконано на протязі 1970-1972 ро-
ків збереглися.

Лишаємо поза межами нашої уваги розгляд догма-
тичних та канонічних релігійних питань, а також ідео-
логічних проблем тогочасного часу та середовища.

Аналіз досліджень і публікацій. Досліджень, де
б проводився всебічний мистецтвознавчий аналіз мо-
нументального живопису Л. Спаської нині немає.
Важливими для розуміння широкого круга проблем
українського релігійного мистецтва другої полови-
ни ХХ століття, є ґрунтовні дослідження (І. Дун-
дяк, Д. Степовика). Серед статей і повідомлень про
Л. Спаську, виокремлюємо ті, що дають змогу про-
слідити мистецькі засоби, факти біографії та творчий
шлях (Я. Бондарчук, М. Дьомін, М. Черенюк). Се-
ред чисельних загальних робіт присвячених іконогра-
фії релігійного живопису потрібно звернути увагу на
праці (К. Вейцман, П. Євдокимов, Н. Покровський,
Л. Успенський, Г. Шіллер, та багатьох інших).

Мета завдання з'ясувати іконографічні та сти-
льові особливості деяких багатофігурних творів мо-
нументального церковного живопису Л. Спаської.

Основна частина. Лідія Спаська (1910-2000) —
українська художниця, уродженка містечка Умань,
дитинство й юність провела в маєтку батьків в селі
Гавчиці неподалік Ківерцеь Луцького повіту. У
Луцьку Лідія Лисяна (її дівоче прізвище) навчала-
ся у жіночій гімназії де проявила не аби-яку схиль-
ність до малювання. Художню освіту отримала у
приватній художній школі імені Крижанівського у
Варшаві в 1928-1930, та академії Жульєна в Па-
рижі в 1931-1935 роках [1].

У 1937 році, разом з чоловіком повертається на
Волинь до батьківського маєтку. 1947 року оселя-
ється в Острозі, де живе протягом наступних кіль-
кох десятків років. Працює за фахом, головним на-
прямком її творчості стає релігійний живопис. Нею
виконані розписи інтер'єрів храмів у Острозі, Луць-
ку, Києві, Мурманську, Архангельську, Ташкенті,
Махачкалі, Вологді та інших міст, у селах Волині —
Бодячеві, Озері, Гавчиці [2].

У північній консі Києво-Подільської Покровської
церкви в 1959 році Л. Спаська виконала композицію
на відомий сюжет з Євангелія «Покладення до гро-
бу» (іл. 1). На передньому плані тіло мертвого Ісуса,
зняте з хреста та принесене до гробниці. У центрі
Богоматір тримає руку свого сина. Ліворуч — Ни-
кодим, який приніс посуд зі смироною та елеєм для
змащення тіла Христа. Між ними та трохи позаду
юнак — Іоанн Богослов. Праворуч Йосиф Арима-
фейський загортає тіло Христа у плащаницю. Ліво-
руч 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
вечері Страсної п'ятниці. Епізод належить до числа
Страстей Христа, та слідує за Оплакуванням Хрис-
та та безпосередньо передує сцені виявлення порож-
ньої могили, тобто є останнім моментом, в якому
ще фігурує земне тіло Ісуса. Про поховання Госпо-
да оповідають всі чотири Євангелісти, причому ко-
жен повідомляє власні подробиці. Поховання Хрис-
та конкретно згадується в Апостольському символі
віри, де сказано, що Ісус «І був розп'ятий...і страж-
дав, і був похований. І воскрес...» [3, с. 27]. Пере-

бування 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 Магдаліна 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 Йосифа Аримафейського та Никодима, але конкретно згадують Марію та Марію Магдалину як присутні [4, с. 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 [4, с. 164].

«Несіння тіла» — Ісуса несуть Йосиф, Никодим, а іноді й інші, спочатку було зображенням, що охоплює весь період між зняттям й похованням, воно залишалося звичайним у візантійському світі [4, с. 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 [4, с. 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.



Іл. 1. «Покладення до гробу». 1959. Києво-Подільська Покровська церква

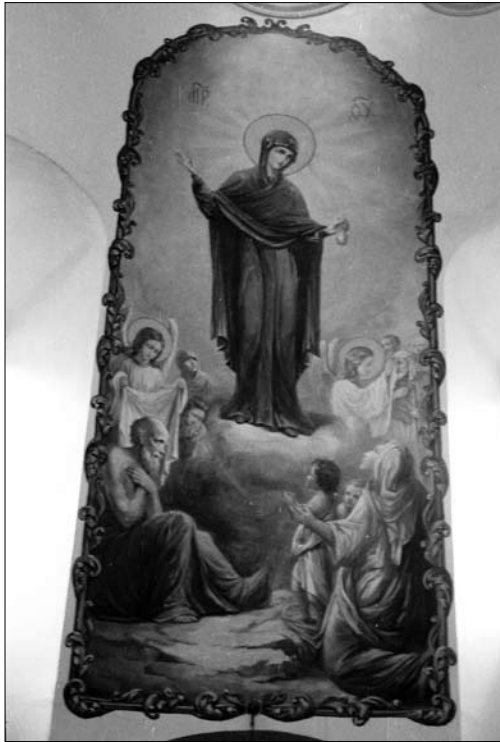
З цих різних зображень виділяється інший тип, саме «Оплакування» (Плач), що виник у XI столітті. Він відводить чільне місце Марії, яка або обіймає свого мертвого сина, а згодом кладе його на коліна, або іноді падає у непритомному стані, чи тримає руку Ісуса; а Йосиф та інші тримають тіло Христа [4, с. 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 Йосиф — зазвичай бородатий чоловік похилого віку, часто багато одягнений, підтримує верхню частину тулуба. У найбільш багатопігурних зразках Плачу постаті, зображені з тілом Христа, включають Трьох Марій, Апостола Іоанна, Йосифа та Никодима, а часто й інших чоловіків та жінок, не кажучи вже про ангелів і портрети донаторів [4, с. 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 стадій, одну із семи скорбот Богородиці й окремий компонент циклів Життя Божої Матері.

Не завжди можна чітко сказати, чи слід розглядати конкретне зображення як Плач або як один з інших пов'язаних сюжетів, що було обговорювано



Іл. 2. «Явлення Божої Матері на горі Почаївській». 1959. Києво-Подільська Покровська церква



Іл. 3. «Успіння Богородиці». 1970—1972. Церква св. Феодосія Чернігівського, Луцьк

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 якнай-

більше оповідального смислу й емоційного сенсу цим поєднанням.

Інше зображення — «Явлення Божої Матері на горі Почаївській» на стіні рамену Києво-Подільської Покровської церкви (іл. 2) [5]. 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, які звертаються до Діви Марії зі своїми прикростями та потребами, а над ними й з боків — ангели, які здійснюють благодіяння від імені Богоматері. На зображені є ініціали МР ΘΥ скорочення від Μητηρ Θεου — Мати Божа (грец.), традиційні для іконографії Богоматері.

Цей сюжет апелює до подій пізніше 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 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.) [6].

Але потрібно зауважити, що відсутність чіткої відповідності сталим іконографічним типам у даному ви-

падку, 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.

Робота «Успіння Богородиці» в центрі нижнього регістру північної стіни церкви Св. Феодосію в Луцьку (іл. 3). 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 відчай пальцями; за ним Св. Яків Зеведеїв у блакитному, а між ними на колінах Св. Андрій в темно жовтому; позаду них Св. Матвій (митарь) 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 темними 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. Німби Христа та Ангелів подано темним на тлі Божественного сяйва. На передньому плані біля узголів'я гілка білої лілії — символ чистоти Диви 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 посилок, які б дозволяли реконструювати точні обставини смерті та поховання Диви Марії. За відсутності таких канонічних документів, серед християнських громад Близького Сходу дуже скоро з'явилися благочестиві, апокрифічні легенди нібито апостольської традиції відомі з 3-го та 4-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 [7, с. 262]. Тому смерть Богоматері оточує не смутком, а радістю. Смерть Її — лише короткий сон, за яким слідує воскресіння та вознесення. 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 (Вознесення Божої Матері).

Смерть Диви 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) Диви 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 Диви Марії, взяття її душі на Небеса; процесія, що йде з тілом Диви Марії до місця поховання; покладання тіла Диви Марії у труну; душа Диви 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 «Resurrectio Animae» з крипти церкви Санта-Енграсія в Сарагосі, 330 р. [8, с. 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



Іл. 4. «Зіслання Святого Духа». 1970—1972. Церква св. Феодосія Чернігівського, Луцьк

апостолів поєднують емоційну напругу та скорботу. Центральні постаті зображено з переданням індивідуальних рис, тоді як другорядні змальовано дещо узагальнено. Спокійний лик Пресвятої Диви 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» (музей Соумайя в Мехіко), «Св. Петро та Св. Павло» (Національний Музей Мистецтв Каталонії в Барселоні, Ермітаж Санкт-Петербургу). 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. 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, протці 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 сплюснений — 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. 4). Цей твір зображує момент, коли Святий Дух у вигляді полум'яних язиків сходиться 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 [9]. 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, лівише 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 на обличчях та руках.

Православ'я і римо-католицизм бачить у Зісланні Святого Духа встановлення Церкви. У традиційній іконографії Зіслання Святого Духа завжди зображується дванадцятьма апостолами, 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 [7, с. 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 [10, с. 208]. Тим самим підкреслено зв'язок Церкви з її потрійним Пробразом, 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 [9]. 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 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) [9]. На думку того ж Успенського в православної 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 [9; 11, с. 454]. Але, найдавніше відоме зображення П'ятдесятниці, — ілюстрація сирійського Євангелія Раббулі VI століття, де серед апостолів зображена Богоматір, а зображення космосу на ньому відсутнє [12, с. 104].

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 поживалення діявства 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 децю поживалюється жестами та позами апостолів та Божої Матері, чому також сприяють складки на одязі які імітують рух персонажів.

Наукова новизна полягає у першій спробі мистецтвознавчого, іконографічного та іконологічного аналізу окремих монументальних творів Л. Спаської створених на релігійні сюжети.

Висновки: на нашу думку, релігійний живопис в атеїстичну добу значно менше потерпав від тиску церковних інституцій та настанов, що знайшло відображення у більш вільному трактуванні сюжетів й окремих іконографічних типів, їх рецепцію з джерел західнохристиянського мистецтва. Проведений аналіз деяких робіт Л. Спаської дозволив з'ясувати, що не дивлячись на досить широке застосування добре відомих іконографічних примірників, мисткиня завжди застосовує їх авторське трактування, — на основі своїх знань та досвіду намагається їх інтерпретувати, чи адаптувати на бажання замовника. Композиції підпорядковуються архітектурному простору й органічно сприймаються у загальному інтер'єрі.

У живопису Л. Спаська приділяє значну увагу тонкому моделюванню облич, а одяг і тло виконує узагальнено. Постації характеризуються виразним силуетом і рухом. Фізіономічні типи можна розділити на такі які слідує сталим іконографічним образам; такі, що за основу мають історичні моделі; та узагальнені для другорядних персонажів. Стильові особливості дають підставу вважати, що мисткиня тяжіє до естетики модерну.

1. Бондарчук Я. Життєвий та творчий шлях художниці Л.І. Спаської. Актуальні питання культурології. Рівне : РДГУ, 2015, Вип. 15. С. 134-139.
2. 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.
3. Катехизм Католицької Церкви: Компендіум. Львів : Свічадо, 2008. 200 с.
4. Shiller G. Iconography of Christian Art. 2 vols. Vol. II. London : Lund Humphries, 1971. 692 p.
5. Глаголева-Пальян М., Яскевич Л. Светильники веры. Священник Александр Глаголев. Купина неопалимая. Киев : Дух и Литера, 2002. С. 262-276.
6. Сапунов Б. Некоторые сюжеты русской иконописи и их трактовка в пореформенное время. Культура и искусство России XIX века. Новые материалы и исследования : сборник статей. Государственный Эрмитаж. — Ленинград : Искусство, 1986. — С. 141—167
7. Evdokimov P. The art of the icon : a theology of beauty. Redondo Beach, Calif. : Oakwood Publications. 1990. 354 p.

8. Zirpolo L. Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture. Lanham, Md. : Rowman & Littlefield. 2018. 583 p.
9. 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.
10. Oupensky L., Lossky V. The meaning of icons. Crestwood, N.Y. : St. Vladimir's Seminary Press. 1982. 222 p.
11. Покровский Н. Евангелие въ памятникахъ иконографіи преимущественно византийскихъ и русскихъ. С.-Петербургъ. Типографія Департамента Удѣлов. 1892. 496 с.
12. Weitzmann K. Late Antique and Early Christian Book Illumination. New York : G. Braziller. 1977. 128 p.

REFERENCES

- Bondarchuk, Ia. (2018). The life and work of the artist L.I. Spaska. Actual issues of cultural studies. Rivne: RSHU, 15, 134—139. [in Ukrainian].
- Chereniuk, M. (1999). Lidia Spaska's church paintings. Monuments of sacred art of Volyn on the threshold of millennia: issues of research, preservation and restoration: Proceedings of the VI International Scientific Conference dedicated to Volyn's icon painting, 124-125. Lutsk [in Ukrainian].
- Catechism of the Catholic Church & Compendium. (2008). Lviv, Svichado [in Ukrainian].
- Schiller, G. (1971). Iconography of Christian Art. In 2 vols. Vol. II. London: Lund Humphries. [in English].
- Glagoleva-Palyan, M., & Yaskevich, L. (2002). The lamps of Faith. Priest Alexander Glagolev. The unburnt bush. Kiev: Duh i Litera, 262-276 [in Russian].
- Sapunov B. (1986). Some plots of Russian icon painting and their interpretation in the post-reform period. Culture and art of Russia in the 19th century. New materials and research: collection of articles. State Hermitage. Leningrad : Iskusstvo, 141-167 [in Russian].
- Evdokimov, P. (1990). The art of the icon : a theology of beauty. Redondo Beach, Calif. : Oakwood Publications. [in English].
- Zirpolo, L. (2018). Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture. Lanham, Md. : Rowman & Littlefield. [in English].
- Ouspensky, L. (1987). Iconography of the descent of the Holy Spirit. St. Vladimir's theological quarterly. Crestwood, N.Y. : St. Vladimir's Seminary Press. 31.4, 308-347. [in English].
- Oupensky, L., Lossky, V (1982). The meaning of icons. Crestwood, N.Y. : St. Vladimir's Seminary Press. [in English].
- Pokrovskiy, N. (1892). The Gospel In The Monuments Of Iconography, Mostly Byzantine And Russian. S.-Peterburgy. Tipografiya Departamenta Udelov. [in Russian].
- Weitzmann, K. (1977). Late Antique and Early Christian Book Illumination. New York : G. Braziller. [in English].