

УДК 75.046.3:75.017.2-022.215

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-16>**Вячеслав ЛАБЗІН,***orcid.org/0000-0003-3864-1543*

аспірант кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

(Київ, Україна) *celtic.svl@gmail.com*

## ПРИКЛАДИ ДУАЛІЗМУ СВІТЛА У ЦЕРКОВНОМУ ЖИВОПИСІ ЛІДІЇ СПАСЬКОЇ

*Як і світло в об'єктивній реальності, що має дуалістичну природу, так і феномен світла в церковному живописі Л. Спаської, а ширше – всього релігійного живопису пост-ренесансного часу теж дуалістичний. Саме дослідженню цього парадоксу присвячена ця стаття. По-перше, це суб'єктивність світла, що існує в християнському релігійному живописі з візантійських часів. Символічні категорії світла і кольору вважаються найбільш важливими і характерними сутнісними підставами для будь-якого іконописного образу, тому що ікона сама по собі у певному сенсі є символом і саме через нього виявляє «горній» світ для людини. Колір у традиційному православному іконописанні за своєю символічною суттю, повністю тотожний світлу, тому що через колірні характеристики виражається категорія світла. Світло є однією з основних категорій християнського вчення. Так, вже на перших сторінках Біблії є згадка про світло. По-друге, це об'єктивне застосування світла як інструменту для фізичного створення зображення при використанні техніки «світлотіні». У канонічному візантійському іконопису з його концепцією умовності це питання феномену дуалізму світла не могло виникнути. Але зовсім по-іншому розглядається цей феномен у пост-ренесансному релігійному живописі, який ґрунтується на застосуванні світлотіні, та розглядає світло та колір не як символічні категорії, а як реальні характеристики створюваного зображення. Таким чином при створенні сучасних сакральних зображень в парадигмі пост-ренесансних технік митець повинен враховувати в своїй роботі цей дуалізм. Саме цей дуалізм світла, ми намагаємось виявити у церковному живописі Лідії Спаської, такому як наприклад «Покладання до Гробу» чи «Воскресіння» у Києво-Подільській Покровській церкві, або «Успіння Пресвятої Богородиці» зі Свято-Федосіївської церкви у Луцьку.*

**Ключові слова:** Лідія Спаська, дуалізм світла, релігійний живопис, сакральний живопис, церковний живопис, пост-ренесансний живопис.

**Vyacheslav LABZIN,***orcid.org/0000-0003-3864-1543*

Graduate Student at the Department of Theory and History of Art

National Academy Fine Arts and Architecture

(Kyiv, Ukraine) *celtic.svl@gmail.com*

## EXAMPLES OF DUALISM OF LIGHT IN THE CHURCH PAINTING OF LYDIA SPASKA

*The article is devoted to research of the phenomenon of the dualism of light in the religious painting of Lydia Spaska. Just like the light in objective reality, which has a dualistic nature, the paradox of light in the sacred painting of Lydia Spaska, and more broadly in all the sacred paintings of the modern age, is also dualistic. Let us consider it in more detail. First, it is the subjectivity of light that exists in Christian religious painting since Byzantine times. The symbolic categories of light and color are considered the most important and characteristic essential grounds for any iconographic image because the icon itself is in a certain sense a symbol and it is through it that the heavenly world is revealed to people. Such an element as color in canonical Orthodox iconography is, in its symbolic essence, completely identical to light, because the category of light is expressed through color characteristics. Light is one of the main categories of Christian doctrine. Already on the first pages of the Bible, there is a mention of light. Secondly, it is the objective application of light as a tool for the physical creation of an image using the chiaroscuro technique. In canonical Byzantine iconography with its concept of convention, this question of the phenomenon of the dualism of light could not arise. But this phenomenon is considered in a completely different way in post-Renaissance religious painting, which is based on the use of chiaroscuro and considers light and color not as symbolic categories, but as real characteristics of the created image. Thus, when creating modern sacred images in the paradigm of post-Renaissance techniques, the artist must take this dualism into account in his work. It is this dualism of light that we are trying to reveal in the church paintings of Lidia Spaska, such as the «Entombment of Christ» and «Resurrection» in the Kyiv-Podil Pokrovska Church or the «Dormition of the Virgin Mary» from the St. Theodosius Church in Lutsk.*

**Key words:** Lydia Spaska, dualism of light, religious painting, sacred painting, church painting, post-renaissance painting.

**Постановка проблеми.** У дослідженнях присвячених релігійному живопису, багато уваги приділяється світлу. Так, коли йдеться про традиційний іконопис східного (візантійського) зразка, світло розглядається виключно як сакральний феномен, якому притаманна суб'єктність. З іншого боку, коли розглядається пост-ренесансний живопис, з його принципами світлотіньового моделювання, світлу надається лише суто технічне місце. Але зовсім мало уваги, на наш погляд, приділяється такому феномену який становить дуалізм світла у пост-ренесансному релігійному живопису.

**Аналіз досліджень.** Досліджень, де б провадився мистецтвознавчий аналіз церковного живопису художниці Л. Спаської, нині немає. Важливими для розуміння широкого круга проблем українського релігійного мистецтва другої половини ХХ століття, є ґрунтовні дослідження (І. Дундяк, Д. Степовика). Серед численних статей і повідомлень, виокремлюємо ті, де є пряма мова мисткині, її близьких, знайомих і мистецтвознавців, що дають змогу прослідити мистецькі засоби, факти біографії та творчий шлях (Я. Бондарчук, М. Дьомін, М. Черенюк). Важливо вказати, що серед досліджень проблеми світла в пост-ренесансному релігійному живописі, феномен дуалізму світла розглянуто не достатньо (Т. Бурхардт, Г. Вельфлін В. Лосський, С. Скліріс, Л. Успенський, П. Флоренський, та багатьох інших).

**Мета статті** – виявити та з'ясувати художні й стилістичні особливості, які утворює принцип дуалізму світла у релігійному живопису на прикладі творчості Лідії Спаської.

**Виклад основного матеріалу.** Під час дослідження церковного живопису Лідії Спаської, потрібно звернути увагу на феномен дуалізму світла. 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 випливають 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 невідчутним, 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 естетико-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 (Успенский, 1997: 280), 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 (Флоренский, 1996: 414). 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 (Успенский, 1997: 599). 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 персоналіфікації.

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'єктивності 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. 1), 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. 2), 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. 3), 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.

Витоки такого дуалізму світла в релігійному мистецтві Л. Спаської, на мою думку, можна пояснити кількома причинами, які з одного боку є наслідками об'єктивних фактів її біографії, а з іншого результатом духовного розвитку глибоко та щиро віруючої православної людини. По-перше, це художня освіта, яку було набуто у

приватній художній школі імені Крижанівського у Варшаві в 1928-1930 та академії Жульєна в Парижі в 1931-1935 роках. По-друге, це спілкування у високоінтелектуальному духовному середовищі православної спільноти в Парижі. У церкві св. Сергія Радонежського при Православному Богословському Інституті Л. Спаська познайомилась з художницею Юлією Миколаївною Рейтлінгер (сестрою Іоанною), що навчила її темперної техніки іконопису, та в якій вона деякий час мешкала; поетесою Єлизаветою Кузьміною-Караваєвою (матір'ю Марією); засновником Богословського інституту, відомим філософом-богословом священником Сергієм Булгаковим, та студентом цього інституту Василем Спаським, який невдовзі став її нареченим (Бондарчук, 2015). По-третє, це релігійне та духовне виховання й освіта, чії основи було закладено ще з дитинства батьками, яке художниця удосконалювала, примножувала та розвивала на протязі усього подальшого життя. І найголовніше, – це глибока та щира віра Лідії Спаської з якою вона і створювала свої релігійні твори.

**Висновки:** проведений аналіз сакрального значення світла в традиційному східному іконопису й особливостей застосування світлотіні в сучасному живописі, дозволив з'ясувати та визначити властивості феномену дуалізму світла у пост-ренесансному релігійному живопису. На прикладі розглянутих творів Лідії Спаської доведено, що 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.



Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондарчук Я. Життєвий та творчий шлях художниці Л.І. Спаської. *Актуальні питання культурології*. Рівне : РДГУ, 2015, № Вип. 15. С. 134–139.
2. Бурхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. М.: Новый Акрополь, 2014. 216 с.
3. Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб. : Алтейя, 1999. 318 с.
4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М. : В. Шевчук, 2009. 344 с.
5. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Санкт-Петербург: Азбука-классика. 2004. 287 с.
6. Дундяк І. Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження) : монографія. Івано-Франківськ, 2019. 448 с.
7. Дьомін М. Національна складова творчості Лідії Спаської. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 27–32.

8. Ouspensky L., Lossky V. The meaning of icons. Crestwood, N.Y.: St. Vladimir's Seminary Press, 1982. 222 p.
9. Склирис С. Ликовни простор у Византијској иконографіји – о. Стаматис Склирис. Београд. Хришћанска мисао. 1998. – 94 с.
10. Степовик Д. Нова українська ікона XX і початку XXI століть: традиційна іконографія та нова стилістика. Жовква : Місіонер, 2012. 288 с.
11. Успенский Л. Богословие иконы православной церкви. Переславль : Издательство Братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. – 656 с.
12. Флоренский П. Небесные знамения (Размышления о символике цветов). Сочинения: в 4 т. М. : Мысль, 1996. Т. 2. – С. 414–419.
13. 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.

#### REFERENCES

1. Bondarchuk Ia. Zhyttievyyi ta tvorchyi shliakh khudozhnytsi L.I. Spaskoi. [The life and work of the artist L.I. Spaska]. Aktualni pytannia kulturolohii. Rivne : RDHU, 2015, № Vyp. 15. Pp. 134–139. [in Ukrainian].
2. Burhardt T. Sakralnoe iskusstvo Vostoka i Zapada. Printsipy i metodyi. [Sacred Art in East and West. Its Principles and Methods]. M. : Novyyi Akropol, 2014. 216 p. [in Russian].
3. Velflin G. Klassicheskoe iskusstvo. Vvedenie v izuchenie italyanskogo Vozrozhdeniya. [Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance]. SPb. : Alteyya, 1999. 318 p. [in Russian].
4. Velflin G. Osnovnyie ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve. [Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art]. M. : V. Shevchuk, 2009. 344 p. [in Russian].
5. Velflin G. Renessans i barokko. [Renaissance and Baroque]. Sankt-Peterburg : Azbuka-klassika. 2004. 287 p. [in Russian].
6. Dundiak I. Ukrainske tserkovne maliarstvo druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit (osoblyvosti funktsionuvannia, zberezhenia, transformatsii ta vidrodzhennia). [Ukrainian church painting of the second half of the XX – early XXI centuries (features of functioning, preservation, transformation and revival)]: monohrafiia. Ivano-Frankivsk, 2019. 448 p. [in Ukrainian].
7. Domin M. Natsionalna skladova tvorchosti Lidii Spaskoi. [The national component of Lydia Spaska's work]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. 2010. Vyp. 11. pp. 27–32. [in Ukrainian].
8. Ouspensky L., Lossky V. The meaning of icons. Crestwood, N.Y. : St. Vladimir's Seminary Press, 1982. 222 p.
9. Skliris S. Likovni prostor u Vizantijskoj ikonografiji – o. Stamatis Skliris. [Artistic space in Byzantine iconography – Fr. Stamatis Skliris]. Beograd. Hrišćanska misao. 1998. 94 p. [in Serbian].
10. Stepovyk D. Nova ukrainska ikona XX i pochatku XXI stolit: tradytsiina ikonohrafiia ta nova stylistyka. [New Ukrainian icon of the 20th and early 21st centuries: traditional iconography and new stylistics]. Zhovkva : Misioner, 2012. 288 p.
11. Uspenskiy L. Bogoslovie ikonyi pravoslavnoy tserkvi. [The theology of the icon in the Orthodox Church]. Pereslavl : Izdatelstvo Bratstva vo imya svyatogo knyazya Aleksandra Nevskogo, 1997. 656 p. [in Russian].
12. Florenskii P. Nebesnyie znameniya (Razmyishleniya o simbolike tsvetov). [Heavenly signs (Reflections on the symbolism of colors)]. Sochineniya: v 4 t. M. : Myisl, 1996. T. 2. Pp. 414–419. [in Russian].
13. Chereniuk M. Tserkovni rozpysy Lidii Spaskoi. [Lydia Spaska's church paintings]. *Pamiatky sakralnogo mystetstva Volyni na mezhi tysiacholit: pytannia doslidzhennia, zberezhenia ta restavratsii* : Materialy VI Mizhnar. nauk. konf. po volyn. ikonopysu. Lutsk, 1999. Pp. 124–125. [in Ukrainian].

#### ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Л. Спаська. Покладення до гробу. Києво-Подільська Покровська церква. 1958–1959.
2. Л. Спаська. Воскресіння. Києво-Подільська Покровська церква. 1958–1959.
3. Л. Спаська. Успіння Божої Матері. Церква Св. Феодосія, Луцьк. 1970–1972.