

УДК 75.046.3(477)''19''Спас

**Цитування:**

Лабзін В. В. Відновлення Києво-Подільської Покровської церкви в 1950-х роках: монументальний живопис Лідії Спаської. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 141–148.

*Лабзін В'ячеслав Володимирович,*  
*аспірант кафедри теорії та історії мистецтва*  
*Національної академії образотворчого*  
*мистецтва і архітектури*  
*<https://orcid.org/0000-0003-3864-1543>*  
*[celtic.svl@gmail.com](mailto:celtic.svl@gmail.com)*

Labzin V. (2022). Restoration of the Kyiv-Podil Pokrovska Church in the 1950s: Monumental Painting by Lidia Spaska. *National Academy Of Managerial Staff Of Culture And Arts Herald: Science journal*, 3, 141–148 [in Ukrainian].

## **ВІДНОВЛЕННЯ КИЄВО-ПОДІЛЬСЬКОЇ ПОКРОВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В 1950-Х РОКАХ: МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС ЛІДІЇ СПАСЬКОЇ**

**Мета роботи** – з'ясувати історію виникнення живопису Лідії Спаської під час відновлення Києво-Подільської Покровської церкви в 1950-х роках, окреслити його іконографічні та стильові особливості. **Методи дослідження** ґрунтуються на застосуванні архівних та бібліографічних пошуків, які дали змогу висвітлити невідомі факти; іконографічного й іконологічного методів, щоб розібрати розвиток сюжетів, а метод порівняльної оцінки дав можливість з'ясувати особливості підходу мисткині до їх трактування. **Наукова новизна** статті полягає у введенні до наукового обігу раніше не відомих матеріалів про участь Л. Спаської у відновленні Києво-Подільської Покровської церкви у 1950-х роках; першій спробі іконографічного та іконологічного аналізу виконаних нею в цьому процесі монументальних творів. **Висновки.** Встановлено, що Лідія Спаська була авторкою монументального живопису Києво-Подільської Покровської церкви: її пензлю належали роботи: «Покладення до гробу» та «Воскресіння» у конхах; «Вознесіння Божої Матері» і «Явлення Божої Матері на горі Почаївській» у раменах; розписи барабана центральної бані та підпружних арок. До нашого часу в первісному вигляді ці роботи не збереглися. 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, що доводить їх іконографічний аналіз. Композиції всіх робіт підпорядковані архітектурному простору й органічно сприймаються в загальному інтер'єрі храму. У живописі Л. Спаська зосереджувала увагу на тонкому моделюванні обличчя, приділяючи йому підвищену увагу, тоді як одяг і тло виконувала більш узагальнено; постаті характеризуються виразними силуетом і рухом. Втрати та пізніші поновлення розписів не дають змогу зробити загальні висновки стосовно колориту і його особливостей.

**Ключові слова:** Лідія Спаська, Києво-Подільська Покровська церква, релігійний живопис, Покладення до гробу, Воскресіння, Явлення Божої Матері на горі Почаївській.

*Labzin Vyacheslav, graduate student, Department of Theory and History of Art, National Academy of Fine Arts and Architecture*

### **Restoration of the Kyiv-Podil Pokrovska Church in the 1950s: Monumental Painting by Lidia Spaska**

**The purpose of the article** is to find out the history of Lidia Spaska's painting during the restoration of the Kyiv-Podil Pokrovska Church in the 1950s, and its iconographic and stylistic features. **The research methodology** is based on the application of archival and bibliographic searches, which enabled finding and highlighting the unknown facts; iconographic and iconological methods, which made it possible to analyse the development of plots, and the method of comparative evaluation allows to clarify the peculiarities of the artist's approach to their interpretation. **The scientific novelty** consists in the introduction into scientific circulation of previously unknown materials about L. Spaska's participation in the restoration of the Kyiv-Podil Pokrovska Church in the 1950s; in the first attempt at an iconographic and iconological analysis of her monumental paintings in this restoration process. **Conclusions.** It has been established that Lidia Spaska was the author of the monumental painting of the Kyiv-Podil Pokrovska Church. The following works belonged to her brush: two compositions “The Entombment” and “The Resurrection” in half-domes; two wall paintings in the northern and southern arms – “Ascension of Virgin” and “Apparition of Virgin on Mount Pochaiv”; paintings of the drum of the central dome and elastic arches. These works have not survived in their original form to our time. The iconography of the images gives reason to believe that L. Spaska did not use fixed subjects, but on the basis of her knowledge and experience tried to interpret or adapt them to the wishes of the customer, as evidenced by their iconographic analysis. The compositions of all works are subordinated to the architectural space and are organically

perceived in the general interior of the temple. In her painting, L. Spaska focused on the fine modeling of the face, giving it increased attention, while the clothes and the background were painted more generally; the figures are characterised by expressive silhouette and movement. Losses and later renewals of paintings do not allow us to draw general conclusions about the color and its features.

**Key words:** Lidia Spaska, Kyiv-Podil Pokrovska Church, religious painting, Lamentation, Entombment, Resurrection, Apparition of the Virgin Mary.

Актуальність теми полягає в тому, щоб із залученням історичних, архівних, літературних та усних джерел, іконографічного й історичного матеріалу та на основі фактологічного опрацювання творів поглибити наукові знання про монументальні розписи Л. Спаської в Києво-Подільській Покровській церкві в 1950-х роках.

Аналіз досліджень і публікацій. У роботах, присвячених Києво-Подільській Покровській церкві, питання відновлення монументального живопису в 1950-х роках носять факультативний характер, а в сучасних працях увагу приділяють поновленням 1990-х років. Досліджень, де б проводився всебічний мистецтвознавчий аналіз монументального живопису Л. Спаської в Києво-Подільській Покровській церкві, нині немає. Важливими є матеріали проектного інституту Укрдержпроектреставрація (Л. Крощенко, Е. Лопушинська), спогади учасників подій та їх близьких (Магдаліна, Марія, Тетяна Глаголеви, Л. Яскевич). Серед статей і повідомлень про Л. Спаську виокремлюємо ті, що дають змогу простежити мистецькі засоби, факти біографії та творчий шлях (Я. Бондарчук, М. Дьомін, М. Черенюк).

Метою дослідження є з'ясування історії живопису Лідії Спаської під час відновлення Києво-Подільської Покровської церкви в 1950-х роках, його іконографічних та стильових особливостей.

Виклад основного матеріалу. Києво-Подільська Покровська церква – двоповерховий кам'яний парафіяльний храм, збудований у 1766–1774 роках за проектом та під керівництвом відомого київського архітектора Івана Григоровича-Барського [13]. Наприкінці XIX – початку XX століття будівля церкви мала суттєві пошкодження, які в наступні десятиліття тільки збільшились [9, 4]. За радянських часів храм було зачинено, його будівля руйнувалася та занепадала, більшу частину інтер'єру та внутрішнього оздоблення було втрачено. Богослужіння відновилось тільки у 1941 році, а 1948-го Покровську церкву було передано громаді вірян [15, 136]. У 1953–1960 роках, завдяки зусиллям настоятеля

отця Олексія Глаголева за коштів громади та жертводавців, почалася відбудова та реставрація храму під проводом старости храму Олександра Горбовського [2]. Приміщення паламарні було розібрано та перекладено, будівлі храму та дзвіниці заново тиньковано та побілено, зроблено нові дахи та віконні рами. Зроблено нові настінні розписи та відновлено старі, виготовлено новий іконостас [4, 273]. Але 1960 року, відразу після завершення відновлювальних робіт, храм було зачинено. У 1980-х роках було виконано капітальний ремонт – відновлено розмежування нижнього та верхнього поверхів, але значну частину настінних розписів було втрачено. У 1990 році храм було відкрито для богослужінь. Протягом 1990–1998 років було виконано розпис інтер'єрів храму та зроблено новий іконостас [13].

Реставраційно-відновлювальні роботи, які тривали в Києво-Подільській Покровській церкві протягом 1950-х років, цікаві також тим, що було зроблено нові монументальні розписи, а втрачені або пошкоджені зображення у трьох банях та хорах були реставровані або відновлені на той самий сюжет. 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 й познайомилась з майбутнім чоловіком) [2]. Зі спогадів Тетяни Глаголевої та її дочок Магдаліни й Марії, відновленням пошкоджених і створенням нових монументальних розписів займалася художниця з Острога – Лідія Іванівна Спаська [4, 273].

Лідія Спаська (1910–2000) – українська художниця, уродженка містечка Умань, дитинство і юність провела в маєтку батьків у селі Гавчиці неподалік Ківерець Луцького повіту. У Луцьку Лідія Лисяна (її дівоче прізвище) навчалася в жіночій гімназії, де проявила неабияку схильність до малювання. Художню освіту здобула в приватній художній школі імені Крижанівського у Варшаві в 1928–

1930 та академії Жульєна в Парижі в 1931–1935 роках.

1937 року разом з чоловіком повертається на Волинь до батьківського маєтку. 1947 року оселяється в Острозі, де живе й працює протягом наступних кількох десятків років. Головним напрямом її творчості стає релігійний живопис. Нею виконані розписи інтер'єрів храмів в Острозі, Луцьку, Києві, Мурманську, Архангельську, Ташкенті, Махачкалі, Вологді й інших міст, у селах Волині: Бодячеві, Озері, Гавчиці [1]. У Києво-Подільській Покровській церкві в 1950-х роках художниця виконала дві великі композиції в південній та північній конхах: «Воскресіння» та «Покладення до гробу» [4, 274] або «Оплакування» [8, 15].

У північній консі розташовано багатофігурну композицію на відомий сюжет з Євангелія «Покладення до гробу» (рис. 1). 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 Йосиф Аримафейський 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 увечері Страсної п'ятниці. Епізод належить до числа Страстей Христа, слідує за Оплакуванням Христа та безпосередньо передує сцені виявлення порожньої могили, тобто є останнім моментом, у 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...» [7, 27]. Перебування Христа в гробі уособлює здійснення спасіння людини, що несе мир у всьому всесвіті, є справжньою сполучною ланкою між його смертельним станом перед Великоднем і його славним та 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 становлять 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 низку 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 згадують Марію та Марію Магдалину, які присутні [14, 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 [14, 164].

«Несіння тіла» – Ісуса несуть Йосиф, Никодим, а іноді й інші – спочатку було зображенням, що охоплює весь період між зняттям і похованням, воно залишалося звичайним у візантійському світі [14, 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 в живописі називаються Помазання Христа [14, 172].

«Поховання Христа», що зображує опускання тіла Христа в гробницю, було західним нововведенням кінця X століття; гробниці зображені як вирубані в плоскій поверхні скелі або як кам'яний саркофаг.

В XI столітті виділяється інший тип, саме «Оплакування» (Плач). Він відводить чільне місце Марії, яка або обіймає свого мертвого сина, а згодом кладе його на коліна, або іноді падає в непритомному стані чи тримає руку Ісуса; а Йосиф та інші тримають тіло Христа [14, 176]. Після XIV століття Плач стає більш поширеним і ще більше підкреслює центральне місце Марії в композиції. У найбільш багатофігурних 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 [14, 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. Не завжди можна чітко сказати, чи слід розглядати конкретне зображення як Плач або як один з інших пов'язаних сюжетів, що було обговорювано вище. Однак можна засвідчити, що сюжет композиції в 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 (рис. 2). На ній Христос воскресає та постає на хмарі над землею, оповитий світлом, його ліва рука протягнута вгору, права – відставлена вбік, праве плече огорнуте плащаницею, яка тріпотить. 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 із чудес, що підтверджують його божественну сутність. І все ж, незважаючи на відсутність євангельських джерел, Воскресіння Христа протягом багатьох століть було й залишається одним з поширених сюжетів у мистецтві. Іконографія цього сюжету в східному християнстві зводиться лише до двох іконописних композицій. Перша – «Жінки-мироносиці біля гробу», мабуть, існувала вже в III ст. (храм Дура-Европос, 232 р.) [12, 185] – момент після Воскресіння Христової плоті, історичне відвідування гробу Господнього Жінками Мироносицями, які першими прибули до нього. За євангельським оповіданням, зображено похоронну печеру, у 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 [11].

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» [7, 27].

Інших іконографічних сюжетів свята Великодня у православ'ї немає [6, 319].

З іншого боку, окрім двох згаданих вище, 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 із 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 [14, 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 століття, яке поширилося лише в XIII столітті [10, 194]. У 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 у XVIII столітті цей іконографічний сюжет також поширився в православному живописі [12, 187]. 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» [3], а в спогадах Магдалини Глаголевої [4, 273] та історичній довідці [8, 15] йдеться ще й про композицію «Вознесіння

Божої Матері» в бокових раменах. На жаль, ці зображення не збереглися, на їх місцях зроблено дверні отвори. Матеріали із сімейного архіву Глаголевих наводять лише зображення з північного рамена (рис. 4).

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 пояса 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 ОУ скорочення від Μητηρ Θεου – Мати Божа (грец.), традиційні для іконографії Богоматері.

Цей сюжет апелює до подій після 1240 року, коли після розорення Києво-Печерського монастирю Батиєм, на горі, де зараз розташована Почаївська лавра, оселилися два ченці. Один інок після молитви пішов до вершини гори й раптом побачив Божу Матір, яка 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 іконописі немає сталого іконографічного типу для цього сюжету, але зазвичай Богоматір зображують на повний зріст у стовпі світла (або випромінює світло), і вона стоїть на хмарі чи напівмісяці, а внизу колінопреклонені дві чи три постаті ченців та пастуха з вівцями або іншою худобою.

Потрібно зауважити, що відсутність чіткої відповідності сталим іконографічним типам у цьому випадку – це або поєднання різних іконографічних типів та сюжетів, чи, можливо, авторська інтерпретація: кожен автор із життя Пресвятої Богородиці знаходить щось своє та інтерпретує його на свій лад.

На додаток до сюжетних композицій, Л. Спаська створила живопис у барабані та арках центральної бані (рис. 5). У барабані вона зобразила Христа Емануїла та ангелів, на підпружних арках у медальйонах серед хрестів і рослинних орнаментів зображено розгорнутий Деїсусний чин та Животворний Хрест й ангелів обабіч. Матеріали з архіву родини Глаголевих дають підстави вважати, що, на жаль, вони

також не збереглися, сучасні зображення є поновленнями, які виконані пізніше при черговому відкритті храму в 1990-х роках після тридцяти років занедбання.

Окрім монументальних розписів, Л. Спаська написала Розп'яття з предстоячими Божою Матір'ю та Іоаном Богословом, образами Архангелів Михаїла та Гавріїла на північній і південній брамах іконостасу (рис. 3) [4, 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, потім був переданий до однієї з церков Київської області [2].

Наукова новизна статті полягає у введенні до наукового обігу нових матеріалів з родинного архіву Глаголевих, які свідчать про участь Л. Спаської у відновленні Києво-Подільської Покровської церкви в 1950-х роках; першій спробі іконографічного й іконологічного аналізу творів Л. Спаської створених у межах цього процесу.

Висновки. На підставі аналізу матеріалів з родинного архіву Глаголевих, спогадів сучасників подій і матеріалів архіву проектного інституту Укрдержпроектреставрація можна сказати таке. По-перше, Л. Спаська була автором монументального живопису Києво-Подільської Покровської церкви, її пензлю належали роботи: «Покладення до гробу» та «Воскресіння» у конхах; «Вознесення Божої Матері» та «Явлення Божої Матері на горі Почаївській» на стінах раменів. По-друге, розписи барабана центральної бані та підпружних арок. До нашого часу в первісному вигляді ці роботи не збереглися. 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. Композиції всіх робіт підпорядковані архітектурному простору й органічно сприймаються в загальному інтер'єрі храму. У живописі Л. Спаська зосереджує увагу на тонкому моделюванні обличчя, приділяючи йому підвищеної уваги, тоді як одяг і тло виконує більш узагальнено; постаті характеризуються виразними силуетом та рухом. На жаль, втрати та пізніші поновлення розписів не дають змоги зробити висновки стосовно колориту та його особливостей.





Рис. 1. Покладання до гробу. 1959 рік



Рис. 2. Воскресіння. 1959 рік



Рис. 3. Іконостас. 1959 рік

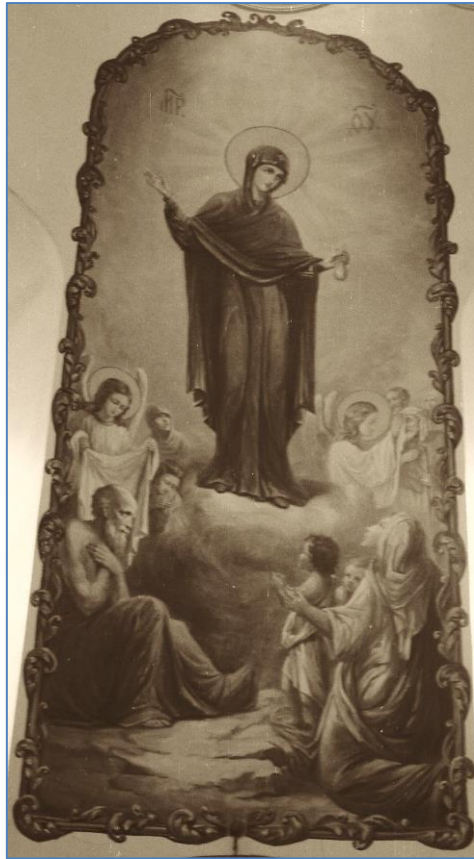


Рис. 4. Явлення Божої Матері на горі Почаївській. 1959 рік



Рис. 5. Центральна баня. 1959 рік

## Література

## References

1. Бондарчук Я. Життєвий та творчий шлях художниці Л. І. Спаської. *Актуальні питання культурології*. Рівне : РДГУ, 2015, Вип. 15. С. 134–139.
2. Глаголева М. Спогади. Приватний архів родини Глаголевих. Київ, 2019. 4 с.
3. Глаголева Т. Щоденник (фрагмент). Приватний архів родини Глаголевих. Київ, 1959. 1 с.
4. Глаголева-Пальян М., Яскевич Л. Святильники веры. *Священник Александр Глаголев. Купина неопалимая*. Київ : Дух і Літера, 2002. С. 262–276.
5. Дьомін М. Національна складова творчості Лідії Спаської. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 27–32.
6. Evdokimov P. The art of the icon: a theology of beauty. Redondo Beach, Calif.: Oakwood Publications, 1990. 354 p.
7. Катехизм Католицької Церкви: Компендіум. Львів : Свічадо, 2008. 200 с.
8. Крощенко Л. Покровская церковь в г. Киеве на Подоле. Историческая справка. Институт «Укрпроектреставрация». Киев, 1974. 15 с.
9. Лопушинская Е. Покровская церковь. Историческая справка. Институт «Укрпроектреставрация». Киев, 1955. 13 с.
10. Male E. Religious Art in France of the Thirteenth Century. Tr.Dora Nussey. Mineola, New York: Dover Publications, 2013. 444 p.
11. Ouspensky L. Peut-on représenter la Resurrection du Christ? *Messenger de l'exarchat du patriarche russe en Europe occidentale*. Paris, 1955. № 21. Pp. 7–8.
12. Ouspensky L., Lossky V. The meaning of icons. Crestwood, N.Y.: St. Vladimir's Seminary Press. 1982. 222 p.
13. Покровська церква. *Звід пам'яток історії та культури України*. Київ, 2004. (Кн. I, ч. II. М–С.). С. 924–927.
14. Schiller G. Iconography of Christian Art. 2 vols. Vol. II. London: Lund Humphries, 1971. 692 p.
15. Толочко Л., Дегтярьов М. Подільські храми Києва. Київ : Техніка, 2003. С. 121–139.
16. Черенюк М. Церковні розписи Лідії Спаської. *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації*: матер. VI Міжнар. наук. конф. по волин. іконопису. Луцьк, 1999. С. 124–125.

1. 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].
2. Hlaholieva, M. (2019). The memoirs. Hlaholiev's family private archive. Kyiv [in Russian].
3. Hlaholieva, T. (1959). The diary (fragment). Hlaholiev's family private archive. Kyiv [in Russian].
4. Glagoleva-Palyan, M., Yaskevich, L. (2002). The lamps of Faith. Priest Alexander Glagolev. The unburnt bush. Kiev: Duh i Litera, 262–276 [in Russian].
5. Domin, M. (2010). The national component of Lidia Spaska's work. *Art history of Ukraine*, 11, 27–32 [in Ukrainian].
6. Evdokimov, P. (1990). The art of the icon: a theology of beauty. Redondo Beach, Calif.: Oakwood Publications [in English].
7. Catechism of the Catholic Church & Compendium. (2007). Lviv, Svichado [in Ukrainian].
8. Kroschenko, L. (1974). Pokrovska church in Podil of Kyiv. History reference. Kyiv, Institute Ukrproektrestavratsiya [in Russian].
9. Lopushinskaya, E. (1955). Pokrovska church. History reference. Kyiv, Institute Ukrproektrestavratsiya [in Russian].
10. Male, E. (2013). Religious Art in France of the Thirteenth Century. Tr.Dora Nussey. Mineola, New York: Dover Publications [in English].
11. Ouspensky, L. (1955). Peut-on représenter la Resurrection du Christ? *Messenger de l'exarchat du patriarche russe en Europe occidentale*. Paris, 21, 7–8 [in English].
12. Ouspensky, L., Lossky, V. (1982). The meaning of icons. Crestwood, New York: St. Vladimir's Seminary Press [in English].
13. Pokrovska church. (2004). Collection of historical and cultural monuments of Ukraine. Kyiv (Book I, part II. M–S.), 924–927 [in Ukrainian].
14. Schiller, G. (1971). Iconography of Christian Art. In 2 vols. Vol. II. London: Lund Humphries [in English].
15. Tolochko, L., Dehtiarov, M. (2003). Podil churches of Kyiv. Kyiv: Tekhnika, 121–139 [in Ukrainian].
16. 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].

*Стаття надійшла до редакції 17.05.2022  
Отримано після доопрацювання 16.06.2022  
Прийнято до друку 23.06.2022*