

Любов Бурковська
(Київ)

ІКОНА «СПАС У СЛАВІ» ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XV СТОЛІТТЯ ІЗ СЕЛА ТУР'Я ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

У статті досліджено волинську ікону «Христос у славі» кінця XV ст. з храму Святих Безсрібників Козьми і Даміана в с. Тур'я, поблизу с. Турка (Львівська область); проаналізовано особливості семантики теми та стилю ікони, а також простежено шляхи формування іконографії сюжету в контексті візантійського та давнього українського мистецтва.

Ключові слова: ікона, образ, іконографія, стилістика, композиція, колорит, семантика.

In given article researched icon «Christ in Glory» second half of 15th cent from the church Holy Wonder-workers Cosmas and Damian the village of Turie, near Turka (Lviv region) collection the National Museum of Folk Architecture and the Rural Life of Ukraine. Author analysed semantic teams, stylistic of icon, also considered road forming iconography subject, in the context Byzantine and ancient Ukrainian art.

Keywords: icon, image, iconography, stylistic, composition, colouring, semantics.

В статтє исследується волинская икона «Христос во славе» конца XV в. из церкви Святых Бессребренников Космы и Дамиана в с. Турья недалеко от с. Турка (Львовская

область); аналізуються особливості семантики сюжету в контексті візантійського і древнього українського мистецтва.

Ключевые слова: *ікона, образ, іконографія, стилістика, композиція, колорит, семантика.*

Ікона «Спас у славі» другої половини XV ст. походить із церкви Козьми і Даміана с. Тур'я Старосамбірського району Львівської області¹. Пам'ятка привезена науковцями Державного музею народної архітектури та побуту України (нині Національний музей народної архітектури та побуту України) з експедиції на Львівщину в 1974 році. Тривале перебування твору в несприятливих умовах призвело до серйозного пошкодження живопису. Для проведення реставраційних робіт ікону передали до Державного музею українського образотворчого мистецтва (нині Національний художній музей України); після закінчення реставрації вона тривалий час експонувалася у цьому музеї та була включена до каталогу його розширеної експозиції [7, 8, 16]. У цей період почалося дослідження твору та введення його до наукового обігу. Окреме монографічне дослідження тур'янської ікони «Спас у славі» наразі відсутнє, разом з тим пам'ятка часто згадується та репродукується українськими мистецтвознавцями в працях загального характеру².

Іконографічна формула композиції «Спас у славі» пройшла тривалий і складний шлях становлення. Розвиток іконографічної схеми розпочався ще в ранньохристиянські часи і продовжився в середньовічному мистецтві Візантії та особливо на Заході [17]. Композиція Божого маєстату, виконана в техніці енкаустики, із Синайського монастиря Святої Катерини, що датується VII ст., – одне з найдавніших зображень на цю тему [8, іл. 86].

Зображення, іконографічно і композиційно близькі до класичного варіанта, з глибоким розумінням символіки теми, репрезентують твори книжкової мініатюри та монументального живопису східно- та західнохристиянського мистецтва кінця XI–XIII ст. [11, с. 17–18]. Мініатюри Золотого Кодексу Генріха III (XI ст.) [8, іл. 90], мініатюра 1085 року празького Вишеградського Кодексу [8, іл. 139], мініатюри 1100 року Лімозького Сакраментарія (Празька національна бібліотека) [8, іл. 85], а також фреска в апсиді костюлу Сан Клементе в Тугулі (1120-ті роки, Каталонія) [8, іл. 87] – втілюють різноманітні іконографічні варіанти «Majestas Domini», характерні для західнохристиянського мистецтва.

Візантійські іконографічні формули теми «Спас у славі», які, очевидно, формувалися паралельно із західними іконографічними схемами, бачимо на мініатюрі першої половини XII ст. з Євангелія в бібліотеці Марчіана (Венеція) [8, іл. 88] та на фрагменті мініатюри останньої чверті XIII ст. з грецького Євангелія із зображенням євангеліста Матфея (Публічна бібліотека, С.-Петербург) [8, іл. 89].

Іконографічний тип зображення «Спас у славі» в українському мистецтві набуває поширення на межі XIV–XV ст. Іконографічний аналіз групи збережених українських ікон цього сюжету XV–XVII ст. показує, що вони відрізняються від типу поширеного як у Візантії, так і в Західній Європі [6]. У східнохристиянському мистецтві задум зображення у цілому був підвладний композиції іконостасної стіни храму; наприклад, у російському мистецтві ця композиція розміщувалася в центрі іконостаса посеред деісусного ряду та формувала ідейний задум храмового ансамблю.

Питання формування іконографії «Спас у славі» й особливості використання композиції в українських іконостасах не достатньо досліджені та потребують подальшого осмислення. До теми цього образу в українському мистецтві зверталися у своїх розвідках В. Александрович [1, с. 18–31], М. Гелитович [6], В. Пуцко [11, с. 17–18], В. Ярема [8, с. 93–106].

У давній українській іконографічній традиції композиції «Спас у славі» частіше фігурували в центрі намісного ряду іконостаса, інколи над царськими вратами, як у

фрагменті давнього іконостаса церкви в Ямні Долішній поблизу Добромиля [8, с. 93] та, зрідка, у центрі деїсусних композицій³. Поодиноким прикладом змалювання Спаса у славі в центрі деїсусного ряду є епістилій із зображенням Моління XV ст. з Тилича (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Далі – НМЛ) [8, с. 101, 102; іл. 98].

Проблема канонічної структури намісного ряду давніх українських іконостасів та роль у них композиції «Спас у славі» наразі перебуває на початковому етапі дослідження. Досліджуючи цю тему в мистецтві Волині, В. Александрович зазначає, що без докладнішого осмислення проблеми будь-які узагальнюючі зауваги чи висновки будуть передчасними [1, с. 21]. На думку дослідника, «заснована на візантійських джерелах та розвинутих на їх основі власних напрацюваннях попередніх століть, своєрідна українська пізньосередньовічна іконографія насамперед виражає процес відродження другої половини XV ст. й тема Спаса у славі – одна з невід'ємних складових широкого внутрішнього оновлення традиції, започаткованого після 1458 р.» – часом відновлення Київської митрополії в Україні [1, с. 22].

«Спас у славі» – важлива і малорозроблена тема українського іконопису XV–XVII ст., тому комплексне дослідження семантичного, догматичного та образотворчого аспектів композиції на конкретному прикладі – високохудожній пам'ятці XV ст. – видається актуальним.

Ікона з церкви Козьми і Даміана с. Тур'я – одна з найдавніших і найдовершениших пам'яток цього іконографічного типу в українському середньовічному мистецтві. У центрі композиції на престолі з високою вигнутою спинкою зображений Христос. Спаситель благословляє правицею, лівою рукою він підтримує розкрите Євангеліє з яскраво-червоним обрізом, яке стоїть на його лівому коліні. Постаць Ісуса звернена трохи вправо, вона змальована вільно в природному ракурсі, з сильно висунутою вперед лівою ногою. Навколо голови Спаса сяє великий золотий німб із вписаним у нього хрестом та монограмами імені Ісуса Христа.

Спаса змальовано на тлі червоного ромба, який вписаний у зелений овал. У верхній і середній частинах «слави» густо рояться херувими і серафими у вигляді людських облич, обрамлених крилами, а в нижній частині проглядаються прокреслені білилом форми трону. Від постаті Ісуса відходять золотисті промені. Овал і ромб накладені на чотирикутник червоного кольору, у кутах якого змальовані символи Євангелістів – ангел, орел, лев і тілець з золотими німбами. Складний за своєю колірною і графічною структурою, потрійний ореол «слави-аури» розміщений поверх золотого основного тла, яке виступає на берегах ікони та на її полях. Сяюча поверхня золотого тла і німбів посилює враження наповненого світлом і повітрям середовища. Ноги Христа опираються на прозоре підніжжя, крізь яке проглядаються зелений і червоний ореоли. Підніжжя підтримують ангельські чини – «трони» чи «престоли», зображені у вигляді крилатих вогняних кілець, усяяних «розкритими очами».

Ісус зодягнутий у хітон брунатного кольору і вохристий гіматій з живописно укладеними бганками, які позначені чорними лініями різної товщини – відповідно до глибини складок, їх освітлені місця наведені золотим асистом.

Композиція «Спас у славі» – це цілий богословський трактат, виконаний за допомогою живопису і символічного вислову [16, с. 66]. Іконографічна та ідейна ускладненість образу Спаса у славі викликає численні біблейні асоціації, ставить його в ряд найбільш глибоких і семантично насажених символіко-алегоричних композицій [5, с. 228]. Іконографія сюжету сформувалася на основі пророчих видінь (Єз. 1, 4–28; Дан. 7, 9–15; Вих. 24, 10) і Апокаліпсиса Іоана Богослова (Од. 4, 2–9), а також творінь Псевдо Діонісія Ареопагіта «Про небесну ієрархію». У цій композиції поєднуються різноманітні аспекти трактування образу Христа – есхатологічний відображає ідею другого пришествя Ісуса Христа та Страшного суду; апокаліптичний утілює уявлення про Спасителя як володаря Всесвіту, верховне Божество й Агнца; софійний утверджує думку про Бога-творця, Вседержителя-логоса [16, с. 62].

Найбільш образно про славу і владу Спасителя ідеться в тексті Святого Письма Старого Завіту в книзі пророка Даниїла: «Бачив я в нічних видіннях на небесних хмарах: ішов ніби Син Чоловічий; дійшов він до Ветхого деньми, і приведено його поперед нього. І дано йому владу, славу й царство, і всі народи, племена та язика йому служили. Влада його – влада вічна, що не минеться, і царство його не западе ніколи» (Дан. 13–14).

Не менш промовисто *про силу й владу* Христа як Пантократора мовиться у текстах Нового Завіту: «Дана мені всяка влада на небі й на землі. Ідїть, отже, і зробіть учнями всі народи: християчи їх в ім'я Отця, і Сина, і святого Духа; Навчаючи їх берегти все, що я вам заповідав. Отже, я з вами по всі дні аж до кінця віку» (Мт. 28, 18 – 20).

Про владу Спасителя, яка простягається на небо і на землю, ідеться також у Посланні св. Апостола Павла в листі до Колосян: «Він – образ невидимого Бога, первородний усякого створіння, бо в ньому все було створене, що на небі і що на землі, видиме й невидиме: чи то престоли, чи господства, чи начала, чи власті, все було ним і для нього створене. Він раніш усього, і все існує в ньому. Він також голова тіла, тобто Церкви. Він – начало, первородний з мертвих, так щоб у всьому він мав першенство, бо сподобалося Богові, щоб уся повнота перебувала в ньому і щоб через нього примирити з собою все чи то земне, а чи небесне. Встановивши мир кров'ю його хреста» (Кол. 1, 15–20).

Космічна, глибоко містична суть маєстату Христа Вседержителя, надана в одкровенні святим Отцям церкви, майстерно втілена в наповнених символікою іконографічних формулах композиції «Спас у славі», яка була покликана стати видимим відображенням його «невидимої божественної сутності».

Червоний прямокутник, зелена мандорла-овал та багряний ромб, на тлі яких зображений Христос, символізують поєднання в Ісусі його божественної і людської природи. Зелений овал «слави», що оточує постать Спаси, має виражену яйцеподібну форму, яка вважалась однією з найбільш довершених і несла значне семантичне навантаження, символізуючи в середньовічних уявленнях всесвіт і водночас життя загалом [10, с. 46]. В іконописній символічній системі зелений колір означає вічне життя, це колір надії, цвітіння, духовного відродження [16, с. 78]. Постать Христа подається безпосередньо на тлі багряного ромба, який символізує неопалиму купину (Вих. 3, 2) та вогняну природу божества, полум'я, що сходить з небес – «бо Господь, бог твій, є вогонь посядаючий» (Втор. 4, 24).

У композиції «Спас у славі» Христос Вседержитель зображений з підвладними йому «безтілесними духовними сутностями» – атрибутами верховного Божества. Зелена мандорла і червоний ромб заповнені серафимами і херувимами цього ж кольору що й фігури «слави». Змальовуючи ці «небесні сили» іконописці намагалися проілюструвати видіння пророка Ісаї: «Року смерти царя Озії бачив я Господа, що сидів на високому та піднесеному престолі, а кінці одежі його переповнювали храм. Серафими стояли зверху Його, по шість крил у кожного: двома закривав обличчя своє, і двома закривав ноги свої, а двома літав. І кликав один до одного й говорив: Свят, свят, свят Господь Саваот, уся земля повна слави Його!» (Іс. 6, 1–4).

Християнська традиція відносить серафимів і херувимів до ангелів, ці міфологічні створіння підтримують трон (Пс. 80, 2; 90, 1), тягнуть колісницю (Вих. 25, 20), славлять Бога (Іс. 6, 3; 6, 7) [13, с. 199, 231]. У середньовічній іконографії серафимів змальовують шестикрилими червоною барвою, що символізувало вогонь [13, с. 199], а херувимів – чотирикрилими голубого кольору, як символ небес [13, с. 231].

Третя фігура «слави» – прямокутник, у його кутах змальовані символи євангелістів, які проповідують Євангеліє Царства в усі кінці чотирикутної, за середньовічними уявленнями, землі. Символи євангелістів – ангел (євангеліст Матвій), телець (євангеліст Лука), лев (євангеліст Марко), орел (євангеліст Іоан) корелюються з біблійним текстом, що відображає видіння пророка Єзекиїла: «Велика хмара та палаючий огонь; а навколо неї – сійво, а з середини його – ніби блискуча мідь, з-посеред огню.

А з середини його – подоба чотирьох живих істот. А оце їхній вид: вони мали подобу людини. І кожна з них мала чотири обличчя, і кожна з них мала чотири крила. А під їхніми крилами були людські руки на чотирьох сторонах їхніх. А подоба їхнього обличчя – обличчя людини та обличчя лева мали вони з правиці, а обличчя вола мали вони четверо з лівиці, і обличчя орла мали вони четверо... вони палали ніби смолоскипи... аж ось по одному колесі на землі при тих живих істотах... а їхній погляд та їхній виріб – ніби колесо в колесі» (Єз. 1, 4–6).

Трактування символів Євангелістів, проте за дещо іншою схемою, ангел (євангеліст Матвій), телець (євангеліст Лука), лев (євангеліст Іоан), орел (євангеліст Марко) вперше подав Іриней Ліонський [16, с. 64, прим. 2]. Богослов убачав у символіці містичного тетраморфу розкриття різних аспектів образу Христа в Євангеліях: ангел асоціюється з пришестям Спасителя у світ, тілець символізує його хресну жертву, лев – Царство, орел – духовне бачення⁴.

Складові частини «слави» Вседержителя, ромбовидна та овальна, змальовані на тлі чотирикутної фігури. Цим іконописець образно передає богословське положення про те, що божество стає досяжним людському сприйняттю лише після його «вочоловічення» на землі [2, с. 332]. Про те, як це зображення сприймалося у давнину на землях Русі, дає уявлення мініатюра «Книги Козьми Індикоплова» 1533 року, на якій над престолом зображений Спас у славі, а на нижньому полі аркуша напис – «Міра усього світу» [12, с. 88, 89–100].

Розкрита Книга Христа також має глибоку семантику – вона символізує Книгу Життя, в якій вписані імена тих, хто спасеться (Вих. 32, 32; Од. 3, 5) і книгу Одкровення «за семи печаттями», яку може прочитати лише Агнець (Од. 5, 1–7), це й Блага Вість – Книга Завіту, яку Спаситель приніс у світ (Од. 10, 9), і символ Христа – Слова Божого, посланого Суцим у світ [16, с. 64, 65].

Кодекс Євангелія в руці Христа відкритий на тексті: «Рече Господь: не судіть за обличчям, але суд справедливий чиніть, бо яким судом судити будете, таким же осудять і вас, і якою мірою будете міряти, такою відміряють вам». На думку В. Яреми, зазначений текст є цитатою з так званих Учительних Євангелій [8, с. 85]. Його перша частина є, очевидно, парафразою Євангелії від Івана: «...не судіть за обличчям, але суд справедливий чиніть» (Ів. 7, 24), а друга частина тексту взята з Євангелія від Матвія: «...бо яким судом судити будете, таким же осудять і вас, і якою мірою будете міряти, такою відміряють вам» (Мт. 7, 2) [8, с. 85]. Отже, незважаючи на символіко-містичний характер сюжету, у цих євангельських текстах чітко прочитується його спрямованість до людини, намагання привести в присутність Бога важливі аспекти життя віруючих.

Художня тканина твору ускладнена та характеризується глибиною розкриття догматичного змісту композиції, виразно передає драматизм і містичну таємничість сюжету, водночас художнику вдалося віднайти гармонійне співвідношення між внутрішнім та зовнішнім.

Крупній постаті Христа надані стрункі пропорції, величавий силует Спасителя, окреслений чіткою впевненою пружною лінією, домінує в композиції. Художник майстерно застосовує лінію-контур, посилюючи чи послаблюючи, при потребі, його інтенсивність і товщину.

Бганки одягу Христа розмічені тонко і вишукано – гіматій покритий сіткою променів золотого аситу, який зливається на освітлених місцях у суцільні золоті полиски. Завдяки майстерному вирішенню форм та динамічності постаті, фігура набуває виразності та рельєфності. Вишуканий колорит насичених глибоких барв ореолів «слави», темно-червоного хітона, вохристого гіматія Ісуса підсилює шляхетний полиск золотого тла та німбів.

Образ Спаса позбавлений надмірної суворості чи відстороненої ієратичності: виразний лик з живим, зосереджено-самозаглибленим поглядом очей та легкою асиметрією губ випромінює внутрішню енергію та підкреслює його індивідуальну харак-

терність. Одухотворений лик Спаса виконаний з особливою майстерністю: тонкі риси виписані з каліграфічною чіткістю, у виразі обличчя гармонійно поєднані розум та сила, що наповнює образ складними, дуже людськими і навіть, до певної міри, поетичними емоціями.

Колірна гама ікони побудована на зіставленні кольорів і характеризується гармонійною палітрою тонів і вишуканих кольорних співвідношень: насиченого брунатного, темно- та яскраво-червоного, золотисто-вохристого та густо-зеленого. У моделюванні лику застосовано делікатні тональні переходи м'якого живописного висвітлення та інтенсивні рум'яна. Вохрення теплих тонів – розувато-вохристе, накладене плавно, без різких висвітлень.

Виявлення аналогічних композиційних і живописних прийомів дозволяє пов'язати досліджувану пам'ятку з групою творів українського іконопису другої половини XV – початку XVI ст.

Образ Ісуса в досліджуваній композиції «Спас у славі» майже ідентичний до вирішення ликів святих Козьми і Даміана на іконі XV ст. з с. Тилич на західній Лемківщині (НМЛ) [8, с. 129–134; іл. 134]. Їх зближує характер м'якого малярського висвітлення в моделюванні форм лику, з тональними переходами кольорів. У вирішенні доличного в зображенні тур'янського Спаса, як і в образах святих Козьми і Даміана, домінує площинне трактування зі стриманою лінійною диференціацією ритмічно укладених бганок [9, с. 14].

Серед творів, дотичних за стилістикою досліджуваній пам'ятці, слід назвати ікону Христа-Учителя XV ст. із с. Милик на західній Лемківщині (НМЛ) [8, с. 63–65; іл. 48] та ікону Богоматір Одигітрія з пророками з с. Підгородці поблизу Борислава XV ст. (НМЛ) [8, с. 328–331; іл. 400]. Стилістична спорідненість цих творів виявляється в масштабах композиції, пропорціях фігур, особливій ролі контуру. Усі три пам'ятки позначені монументальністю і величавістю художнього образу та деякими зближеними прийомами композиційного вирішення з підкресленням конструктивної ролі системи лінійних ритмів [9, с. 14]. Вохристий гіматій Ісуса на іконі «Богоматір Одигітрія з пророками» з Підгородців укритий золотистим асистом, малюнок якого нагадує лінійне вирішення гіматія Христа на досліджуваній іконі. Інтенсивні кольори «слави», з переважанням яскраво-червоного кольору, в іконі «Спас у славі» та вогниста червінь тла в іконі Христа-Учителя надають динамічності та виразності обом зображенням.

Певна спорідненість прочитується також в образах тур'янського Спаса та Богородиці на іконі «Богоматір Замилування» XV ст. з с. Стороневичі Старосамбірського району Львівської області (Музей народної архітектури і побуту у Львові) [15, с. 225–234; іл. на с. 226]. Стилістичні аналогії виявляються в характері трактування форми, типах ликів, благородній стриманості колориту.

На іконі Христос на престолі зі складаного Моління з с. Явора біля Турки кінця XV ст. (НМЛ) спостерігаємо подібність до образу Ісуса на тур'янській іконі у вирішенні структури й пластики драперій та у виконанні ликів, п'ястей рук і стоп ніг. В обох творах спорідненість демонструють і написи на Євангеліях з червоними обрізами, а також схожість каліграфії літер на німбах [8, с. 451–453; іл. 549].

Виразні стильові паралелі до ікони «Спас у славі» відчутні в іконі «Старозавітна Трійця» початку XVI ст. з колекції Національного музею у Кракові, що була завершенням царських врат іконостаса невідомого походження [9, с. 18]. В обох творах спільні риси виявляються в моделюванні ликів та у вирішенні колориту [8, с. 455–457; іл. 491]. Виявлення низки аналогічних живописних прийомів дозволяє пов'язати ікону «Спас у славі» з с. Тур'я та всі зазначені пам'ятки з традиціями однієї майстерні. Патріарх Димитрій вважає, що колективу художників цієї ж майстерні належать ікона XV ст. преподобної Параскеви (НМЛ), привезена з с. Явора, та ікона «Моління» із с. Ільник поблизу с. Турка, неподалік від с. Явора (НМЛ) [8, с. 405–407; іл. 561–565]. Вірогідно, художній осередок, у якому був створений комплекс зазначе-

них пам'яток, функціонував на західній Лемківщині, проте його майстри виконували численні замовлення і на сході регіону [8, с. 455].

Особливості іконографії зближують досліджувану пам'ятку з композицією «Спас у славі», яка центрує «Моління» з Тилича з іконами XV ст. цього ж сюжету з Новосілець (Історичний музей в Сяноці, Польща) [8, іл. 97] та з Малнева поблизу Мостиська (Національний художній музей України, Київ) [8, іл. 99]. Спільні іконографічні риси з тур'янською іконою демонструють російські ікони «Спас у славі» XV ст. з Череповецького музейного об'єднання [14, іл. 74] та твір Діонісія (1499–1500 рр.) з Державної Третьяковської галереї [14, іл. 76]. Зазначені твори поєднує повнота, викінченість іконографічних схем, наявність усіх компонентів композиції, духовна насаженість образів Христа.

Іконографічний і стильовий аналіз ікони «Спас у славі» з с. Тур'я свідчить про давні традиції художнього середовища, в якому вона була створена. У монументальному вирішенні композиції, лаконізмі стилю, напруженій колірній гамі та урочистій піднесеності образу Христа виразно відчутні глибокі джерела мистецтва Давнього Києва та Візантії.

Як зазначалося вище, композиція «Спас у славі» сприймалася як образ другого приходу Спасителя і була тісно пов'язана з темою Страшного суду. У композиції «Спас у славі» втілена богословська концепція – явлення Ісуса Христа в силі і славі в кінці часів, як втілення задуму Бога про світ: «Щоб усе земне і небесне поєдналося під владою Христа» [16, с. 62].

Насичена містичним змістом композиція «Спас у славі» опосередковано свідчить про поширення на українських землях спеціальної духовної практики, яка відображає паламітське вчення про «реальність божественної енергії».

Незважаючи на космічний, маєстатичний характер образу Христа в композиції «Спас у славі», його спрямованість до аспектів людської іпостасі звучить доволі виразно. У своїх розважаннях щодо догматики християнської віри сучасний богослов Петро Біланюк зазначає: «Життя Ісуса Христа наповнене знаковими подіями, які вказують на його божественну роль Вседержителя у його людській природі: його зачаття від Святого Духа і Діви Марії, Преображення, встановлення пресвятої Євхаристії, Воскресіння із мертвих, Вознесіння, зіслання Святого Духа у день П'ятидесятниці» [4, с. 16, 17]. Репрезентувати Ісуса як могутнього Богочоловіка, владного Суддю й водночас милосердного Чоловіколюбця, «який полюбив нас до смерті» – таке завдання, суть і провідна ідея іконографічного типу «Спас у славі».

Ікона «Спас у славі» з с. Тур'я демонструє випрацьовану століттями, досконалу і цілком сформовану іконографічну схему, яка переконливо втілює ідею маєстату всесильного Божества. Пройшовши тривалий шлях формування та модифікацій, усі елементи її композиції (семантичний, догматичний, образотворчий) гармонійно поєдналися у цілісну символічну систему. Тур'янська ікона «Спас у славі» – виразний приклад того, як творча енергія й талант українського іконописця перетворили складні, відсторонені догматичні поняття християнства в проникливо-поетичний, наповнений величавою епічністю образ Вседержителя.

¹ НМНАПУ – Ж-494; 138,0x101,0 см; дошка липова, ковчег, левкас, темпера.

По усьому зображенню багато втрат верхнього фарбового шару, подекуди значні втрати фарбового шару разом з левкасом.

² Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР. Давнє українське мистецтво 12–18 століть: Каталог розширеної експозиції. – К., 1988. – С. 8, 16, 23; Les ikones ukrainiennes. Texte de Lioudmila Miliava. – St. Petersburg, 1996. – III. 103, 104; Шедеври українського іконопису XII – XIX ст. – К., 1999. – С. 10, 28; Димитрій (Ярема) Патріарх. Іконопис Західної України XII – XV ст. – Л., 2005. – С. 103, 106. – іл. 100; Гелитович Марія. Українські ікони «Спас у Славі». – Л., 2005. – С. 6. – іл. 2; Українська ікона трьох століть.

Каталог виставки / авт. вступ. стат. Д. Степовик, І. Шудьц; упоряд. І. Шудьц, В. Колпакова]. – К., 2001. – С. 59. – Іл. 1.

³ На думку В. Яреми, у тогочасному українському мистецтві ікони цього іконографічного типу зазвичай розміщували в намісних рядах іконостасів і лише зрідка ікона «Спас у славі» посідала центральне місце в дійсному ряді іконостаса [8, с. 93].

⁴ Зазначені асоціації розвивали відомі богослови: св. Іпполіт, блаженний Ієронім, Папа Григорій Великий [16, с. 64, пр. 2].

1. *Александрович Володимир*. Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса // Волинська ікона: дослідження та реставрація: зб. наук. праць за матеріалами XV Міжнар. наук. конф., 25–26 верес. 2008 р. – Луцьк, 2008. – Вип. 15. – С. 18–31.
2. *Антонова В. И. и Мнева И. Е.*: Каталог древнерусской живописи. – М., 1963. – Т. I.
3. *Антонова В. И.* Новооткрытые произведения Дионисия в Государственной Третьяковской галерее. – М., 1952.
4. *Біланюк Петро*. Божа Істина, Краса і Любов: Проповіді, доповіді і розвідки. – Дрогобич, 1995.
5. *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. – М., 1974.
6. *Гелитович Марія*. Українські ікони «Спас у славі». – Л., 2005.
7. Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР. Давнє українське мистецтво 12–18 століть: Каталог розширеної експозиції. – К., 1988.
8. *Димитрій (Ярема) Патріарх*. Іконопис Західної України XII–XV ст. – Л., 2005.
9. *Логвин Григорій, Міляєва Лада, Свенціцька Віра*. Український середньовічний живопис. – К., 1976.
10. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублёва: Каталог / [авт. текста и сост. А. А. Салтыков]. – Л., 1981.
11. *Пуцко В.* Волинські ікони «Спас в силах» // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині: зб. наук. праць за матеріалами VIII міжнар. наук. конф., 13–14 грудня 2001 р. – Луцьк, 2001. – С. 17–18.
12. *Свирин А. А.* Древнерусская миниатюра. – М., 1950.
13. Святе письмо в європейській культурі. Біблійний словник / [авт. тексту Л. Ланглуа, Ле А. Муане, Ф. Спіс, М. Тібо, Р. Требюшон, Д. Фуйу / Пер. з фр. З. Борисюк, Н. Лисюк]. – К., 2004.
14. *Трубецкой Евгений*. Русская иконопись. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. – М., 2006.
15. *Шамардина Н. В.* «Умиление» из Стороневичей // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник / Составитель Т. Б. Князевская. – М., 1992. – С. 225–234.
16. *Языкова И. К.* Богословские иконы. – М., 1994.
17. *Dobrzeński T.* Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polska związanych // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. – Warszawa, 1973. – Т. 17. – S. 5–86; 1974. – Т. 18. – S. 215–308; 1975. – Т. 19. – S. 5–263.