

*Наталья Шамардина*  
(Калининград)

## ОСОБЕННОСТИ ГАЛИЦКОГО ИЗВОДА ИКОН СТРАШНОГО СУДА НА ПОРОГЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

---

---

*Рассматривается вопрос трансформации традиционных иконографических элементов западной ветви восточнославянской иконописи в связи с усиливающимися в период позднего Средневековья цивилизационными процессами. Отмечено, что иконография Страшного суда представляла наиболее сложные в композиционном и идейном отношении произведения иконописи, отражающие господствующие представления галичан-русинов того времени. Распространение в восточнославянском ареале иконографических композиций Страшного суда связывается с эсхатологическими ожиданиями, определявшими особенности мировоззрения на русских землях с конца XIV века.*

**Ключевые слова:** галицкая иконопись, традиционная иконография, иконописный канон, иконографические новации.



**Г**алицкая земля, иначе «Червенские грады» или Червонная Русь, — юго-западная часть территории проживания восточнославянского этноса, земли между Западным и Южным Бугом. Давно обжитый плодородный край меньше других русских земель страдал от восточных кочевников, но западные соседи постоянно активно вмешивались в хозяйственную, религиозную, культурную жизнь галичан. В результате это вылилось во включение пограничного края в состав соседнего инокультурного государственного образования.



Галицкая церковная живопись<sup>1</sup> брала начало из того же византийского и древнейшего киевского истока, что и иконопись других русских земель, и пережила свой первый расцвет при древнерусских князьях — Данииле Романовиче и его ближайших преемниках. В условиях угасания национальной государственности, когда значительная часть территории Юго-Западной Руси, некогда входившей в состав Киевского государства, оказалась присоединенной к католической Польше (с 1569 года — Речь Посполитая), церковная жизнь и религиозное искусство бывших пограничных земель Киевского государства стали истинным средоточием духовной жизни православных галичан. Одной из особенностей галицкой иконописи после утраты краем политической самостоятельности стало ревностное охранение унаследованной в почитаемых образах православной традиции. Это понималось прежде всего как необходимость сохранить неизменной сердцевинную суть иконного образа — его веками устоявшуюся композиционную структуру, константу зримого образа православного мира. Традиционная иконография церковной живописи (иконописный канон) была залогом и гарантом догматического соответствия, истинности иконописного образа.

Иконы Страшного суда получили на православных землях польского государства широкое распространение в XV веке. Наряду с монументальными полисюжетными иконами Страстей Господних они были главными составляющими художественного облика большинства храмов, наиболее сложными в композиционном и идейном отношении произведениями иконописи, отражающими господствующие представления галичан-русинов того времени. В иконописи других русских земель (Новгородской, Московской) иконы Страшного суда также появляются на протяжении XV века. Можно полагать, что по-

---

<sup>1</sup> Определение православного искусства этого региона как «галицкого» продолжает традицию его первого исследователя [14]. Менее удачными, по нашему мнению, можно считать именованя этого пласта восточнославянского искусства «карпатским», «русинским» и тем более «украинским». В литературе живопись этого региона последовательно определялась так: «польская школа византийской живописи», «иконы Галицкой Руси», «иконы Галицкой Украины», «лемковские иконы», «карпатские иконы» и, в конце концов, «украинские иконы». Разнородность определений отражает доминирование в разных историко-политических ситуациях и национально-конфессиональных кругах различных культурно-политических установок в отношении существования здесь самостоятельной художественной школы.

добная синхронность, как и другие факты сближения в духовной сфере, связаны с восстановлением (после столетнего перерыва) церковного единства галицкой и литовской митрополий в составе русской митрополии «всая Руси» при Фотии (1408–1431). Иконографические новации, прежде всего московских мастеров, ассоциируясь с культурой независимого православного государства, видимо, приобретали для галичан – при всей их склонности к «охранительному консерватизму» – убедительность первоисточника. Заимствование галицкой иконописью новых композиций, подкрепленных авторитетом митрополита Киевского и всея Руси, могло способствовать повышению статуса православной культуры на землях Польской короны.

Распространение в восточнославянском ареале столь важных в догматическом отношении иконографических композиций, уже своими масштабами ориентированных на их выделенное, приоритетное в пространстве церковного интерьера положение, происходит, безусловно, не случайно. Одним из самых важных факторов можно считать характерные для всего XV века эсхатологические ожидания. В Константинополе и на русских землях уже с конца XIV века ожидание конца мира становится определяющей особенностью мировоззрения паствы. По православным представлениям, в это время истекала седьмая тысяча лет, отпущенная на существование Богом созданного мира. Завершающим годом человеческой истории должен был стать 1492-й. «Эсхатологический кризис» не мог не оказывать самого глубокого влияния на явления православной культуры, на духовные процессы того времени. По наблюдениям исследователей древнерусской литературы, это заметно сказалось, к примеру, на увеличившемся потоке эсхатологических сочинений [9, с. 286]. В митрополичьем послании Киприана Афанасию, игумену серпуховского Высоцкого монастыря, около 1392 года впервые на Руси была последовательно развернута тема близкого космического конца. В 1398–1399 годах Константинопольский патриарх присылает московскому и тверскому князьям иконы эсхатологического содержания, в том числе и «Страшный суд» [6, с. 413–414].

Отдельные элементы иконографии Страшного суда начали формироваться в христианском искусстве уже в первые века его существования. Идеи и образы скорого, как тогда считали, конца мира, волновавшие паству, первоначально воплощались на основе ветхозаветных и новозаветных текстов (в живописи римских катакомб), а позже также и святоотеческих творений, прежде всего Ефрема Сирина (306–373).



Из отдельных священных текстов, мистических видений и пророчеств христианские художники на протяжении веков составляли, усложняя, картину последнего вселенского суда над человечеством и посмертного воздаяния: адских мук грешников и райского блаженства праведных. Вся суть христианского мировоззрения концентрировалась в этой мучительно прозреваемой конечной драме.

В византийских иконах этот сюжет известен с XI—XII веков. Вероятно, иконам на досках предшествовали образы Страшного суда на драгоценных вышитых тканях: в «Повести временных лет» под 986 годом в рассказе «философа» о греческой вере князю Владимиру упоминается запона, на которой было изображено «Судище Господне».

Наиболее раннее изображение Страшного суда в восточнославянской иконописи — икона в Успенском соборе Московского Кремля, датируемая концом XIV — началом XV века [12, с. 264—266]. Ее считают наиболее «византийской» из всех сохранившихся до нашего времени на Руси, хотя жесткий канон этого сюжета в греко-славянском искусстве так и не сложился. Ядро композиции, как и в более поздних изображениях этого сюжета, в том числе и галицких, представляет собой четыре горизонтальных регистра. Они прочитываются как христианская схема мирового устройства: многослойные небеса, «воздух», земля и преисподняя. В центре верхнего яруса изображен Христос в «славе» — Судия мира, над которым пологой аркой простирается небо: голубой свиток, свиваемый ангелами, знак конца мира (Ис. 34:4). Правая рука Христа указывает праведникам путь к небесному блаженству, левая направляет грешников в геенну огненную<sup>2</sup>. Ниже орла-славы Христа — престол, уготованный для Судии (Пс. 9:5—8), с Евангелием, крестом и орудиями страстей («Этимасия»), под ним «в руке Божией» — весы — «мера дел человеческих». Христу предстоят молящие за людей Богоматерь и Иоанн Предтеча, призванные на Суд апостолы, позади которых — ангелы в роскошных одеяниях (Мф. 19:28). Следующий ярус представляет идущие на последний Суд народы, и в центре — первых людей, коленопреклоненных в молитве за свое потомство Адама и Еву. Ниже — сцены «Земля и море отдают мертве-

---

<sup>2</sup> Христианский средневековый символизм обуславливал жесткие пространственные координаты всех нравственно-духовных категорий, определяемых в параметрах не только верха и низа, но и середины и оппозиции правое-левое: благое соотносилось с правой ориентацией, греховное и отверженное — с левой. По словам А.Я. Гуревича, «пространственные понятия неразрывно связаны с религиозно-моральными» [4, с. 43].

цов» и «Видение пророка Даниила» с символами свершившихся земных царств. Завершается вселенская панорама изображением по левую руку Христа (т.е. справа от зрителя) преисподней — ада в виде устья огненной реки с черным силуэтом Сатаны — и доминирующим в нижней части иконы образом рая. Рай с восседающей на престоле Богородицей представлен в виде сада, очерченного идеальным кругом, что выступает отличительной особенностью данной иконы. В целом икона демонстрирует ясную иерархическую визуальную конструкцию, представляющую главные эпизоды космической драмы с акцентированием темы посмертного блаженства праведников.

Огненная река (Дан. 7:9–10), впадающая в пылающую геенну, — постоянный, повторяющийся элемент византийских композиций Страшного суда. В восточнославянском искусстве эта деталь появляется в XIII–XIV веках [15, с. 7] и определяет образность большинства икон данного сюжета, происходящих из московского, новгородского и галицкого регионов. Для нас представляет особый интерес другая повторяющаяся на протяжении столетий деталь икон Страшного суда, сложившаяся, очевидно, уже на славянской почве: занимающий всю центральную часть композиции змей мытарств<sup>3</sup>, «червь греха»<sup>4</sup>. Именно этот элемент картины Страшного суда впоследствии проросстал в галицкой иконописи новыми художественными решениями и интерпретациями.

Учение о посмертных испытаниях души — мытарствах — в Православной церкви распространено повсеместно. Предполагается, что обращение к теме Страшного суда и в византийском искусстве, и в русских церковно-учительных сборниках связано с текстом видений Страшного суда в «Житии Василия Нового» (X век), написанном его учеником Монахом Григорием [5, с. 205–326]. Особенно известной была та его часть, где рассказывается о видении Феодоры, кормилицы св. Василия. На Руси известны и самостоятельно бытовавшие тексты «Хождения Феодоры по воздушным мытарствам». В «Хождении» повествуется о том, что на смертном одре Феодора увидела неких «эфипов», готовивших «хартии, в которых были написаны все злые дела». Потом перед Феодорой предстали два светоносных ангела «в образе прекрасных юношей». Ангелы подхватили душу Феодоры и понесли

---

<sup>3</sup> Н. Покровский склонялся к мысли, что мытарства понимались православными верующими как немедленный посмертный суд [13, с. 372–373].

<sup>4</sup> По одной из интерпретаций, змей в этой композиции призван «пожрать грешников», чьи грехи неискупаемы, и ввергнуть их в геенну [1, с. 13–17].



ее на небеса. В течение сорока дней она проходила подробно описанные в видении двадцать одно «мытарство», т. е. остановки в воздушном пути, где шли пристрастные споры ангелов с дьяволами о земных делах умершей. По завершении путешествия по «воздушным мытарствам» душа Феодоры была помещена в рай до Страшного суда [7, с. 49]. В русском литературном памятнике «Слово о исходе души и о мытарствах» (конец XII — начало XIII века), преемственно связанном с видением мытарств Феодоры, присутствует мотив испытания душ в воздухе двадцатью мытарствами, после которых происходит их (душ) разделение на праведных, отправляемых в рай, и грешных, идущих в ад до последнего воскресения. Каждая душа, прежде чем предстанет на Суд Господний, проходит испытание на причастность к грехам, следствием чего станет взвешивание ее добрых и злых дел на весах в руке Господа.

Визуальное воплощение темы личной, или «малой», эсхатологии в связи с темой конца мира и всеобщего Суда — то новшество, которого в подобных масштабах не знало ни византийское, ни западноевропейское искусство. Есть основания полагать, что закрепившееся в восточнославянской версии композиции Страшного суда новшество — образ космического змея как аллегории пути испытаний души — связано с учительным и иконописным служением русского церковного деятеля Авраамия Смоленского (ок. 1150—1221). Из жития, составленного Ефремом, известен его особый интерес к теме последних дней и Страшного суда, его широкая эрудиция в византийской святоотеческой литературе. Ефрем, что особенно важно в свете нашей темы, также называет две иконы — «Страшный суд второго пришествия» и «Испытание въздушных мытарств», — принадлежащие кисти смоленского святого.

Одна из ранних икон восточнославянского извода — новгородский «Страшный суд» XV века из ГТГ. Образ огненной реки, несущей души грешников в бездну ада, прежде занимавший центральное положение в композиции, отгеснен здесь к правому полю. Во всю высоту среднего («воздушного») яруса иконы от пасти ада к пятам Адама поднимается извивающийся змий. Семантика этого образа прозрачна и опирается на ветхозаветную традицию: «...и вражду положу... между семенем твоим и семенем ее; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пяту» (Быт. 3:15). На чешуйчатое тело змия нанизаны объемные кольца красного и зеленого цвета, символизирующие мытарства — испытания в различных грехах, через которые должна пройти человеческая душа, прежде чем она попадет в Царствие Не-

бесное. Отметим присущие средневековому христианскому мышлению особенности: элементы сложных богословско-дидактических текстов визуализируются в иконе на основе образности сугубо природных объектов: река (хотя и огненная), извивающийся змей (хотя и немислимо гигантский).

Древнейшие известные иконы Страшного суда галицких мастеров, которые можно датировать второй третью – концом XV века, обнаружены в прикарпатских селах Поляна (НМ, Краков, Польша), Ванивка и Мшанец (обе в НМЛ, Украина), Луков-Венеция (Церковь Козьмы и Демьяна, Словакия). Иконографически они относятся к тому же рассмотренному на примере новгородской иконы из ГТГ типу, где центр композиции формируется и огненной рекой, и «червем греха». Было замечено, что перечни прегрешений в этих иконах близки спискам мытарств, упоминаемым в житии Василия Нового [15, с. 48]. Несмотря на близкое композиционное сходство, в деталях проявились индивидуальные предпочтения мастеров. Так, в иконе из Мшанца возле колец мытарств попарно представлены парящие фигуры ангелов и чертей со списками добрых и злых дел каждого умершего. В других иконах (из Ванивки, Поляны, Луков-Венеции), как и в рассматривавшейся новгородской, этот важный мотив, усиливающий визуальную убедительность дидактической программы, отсутствует. Возможно, это обусловлено постепенным пополнением назидательными деталями старого иконографического образца в более поздней по времени иконе из Мшанца. В целом основные элементы этого извода оказались чрезвычайно устойчивой иконографической конструкцией, сохранившейся практически неизменной, особенно в Северо-Восточной Руси, до самого позднего времени.

В рамках XV века, когда умонастроения паствы определялись во многом ожиданием вселенского конца, композиционное единообразие его иконописного воплощения становилось необходимым залогом непогрешимости перед традицией. По истечении «седьмая тысяча лет», по прошествии со страхом ожидаемого 1492 года иконография Страшного суда, особенно в Юго-Западной Руси, заметно трансформируется. Порой она приобретает здесь почти невероятные для сакрального искусства того времени черты визуальной актуализации. Мистика древних пророчеств явно все менее завораживает галичан при всем их пиетете к запечатленной в древних образцах гармонично устроенной христианской Вселенной. На первый план все заметнее выходит живая заинтересованность земным миром с его явлениями и



событиями, хотя и переосмысленная по архаическим моделям. Связано это, скорее всего, как с отсутствием жесткого контроля со стороны местной церкви, не имевшей статуса государственной, так и с включением некоторых развитых в хозяйственном смысле территорий Галицкой Руси в новые европейские ритмы и отношения, что закономерно вело к заинтересованному освоению новых жизненных реалий. В крае растет значение небольших провинциальных городских центров. Процесс, пережитый западноевропейскими странами в XIV веке, когда из полуаграрных поселений формировались чисто ремесленные города, с начала XVI века явственно наблюдается на этой восточной окраине западного мира. Богатые горожане, занимавшиеся ремеслом и торговлей, добиваются хозяйственных и политических привилегий, стремятся к усилению авторитета цехов. Слом средневекового уклада, прежде всего в многолюдных городах, неизбежно вытеснял из жизненных установок теоцентризм и спиритуализм. Распространение идей европейского гуманизма и реформации меняет формы проявления религиозного чувства. Искусство этого времени несет черты иного отношения к миру, эстетических ориентиров и культурных моделей. К тому же если в предыдущих столетиях вдохновителями и заказчиками произведений церковного искусства выступали князь, родовая знать и церковные иерархи, то теперь инициатива в создании икон и росписей переходит в основном к небольшим городским церковным братствам ремесленников и торговцев. Старая иконописная основа сохранялась: она должна была наглядно демонстрировать отмежевание от религии господствующей нации — католицизма. Но при этом в деталях, жестко не соотносящихся с ортодоксальными установлениями, нередко используются образцы европейских иллюстраторов Библии, с ренессансным рвением запечатлеваются реальные объекты и постройки.

Среди галицких икон Страшного суда выделяется своеобразием центральной части произведение мастера Димитрия 60-х годов XVI века. Наряду с характерными для устоявшейся иконографии элементами (расширяющаяся книзу огненная река с фигурами грешников, посередине которой — Сатана-Вельзевул на седалище в виде четырехглавого чудовища с душой антихриста в руках) здесь присутствует и изображение дороги мытарств. Но это уже не аллегорический покрытый чешуей космический змей, окольцованный оседланными чертями и ангелами условно-декоративными «колесами» остановок-мытниц. Очертания дороги испытаний в иконе мастера Димитрия похожи на тщательно прорисованную жестко геометризованную зигзагообраз-

ную стену, лишь общим силуэтом отдаленно напоминающую традиционного «червя греха». Острые углы сломов этой зигзагообразной постройки отмечены тринадцатью башнями-павильонами. Внутри них располагаются «мытари»-черти, «выставляющие счет» за тот или иной грех каждой душе, которую ангелы-хранители проводят через эти испытания к весам в руке Господней. Своей жесткой рациональной вычерченностью дорога напоминает фрагмент архитектурного чертежа, имеющего отношение к фортификационным проектам (как не вспомнить попутно о фортификационных занятиях великого Леонардо!). Можно догадываться, что художнику из провинциального галицкого местечка Долина, отличавшегося предпринимательской и торговой активностью и к тому времени уже получившего по ходатайству горожан так называемое Магдебургское право (в 1525 году), наверняка приходилось сталкиваться в своих передвижениях по краю с «мытными заставами», где вимали торговую и провозную пошлину. В казне городка, имевшего королевский «привелей» на «изготовления соли», а несколько позже — водки, за счет торговли и «мытных сборов» скапливались значительные средства. Известно, к примеру, об использовании таких доходов для ремонта городских валов, что в период жестких военных столкновений и захватов было для горожан жизненной необходимостью. Правда, в результате это не помогло местечку избежать в конце столетия захвата польскими магнатами, перепродававшими его впоследствии для получения аренды. Художнику новой эпохи остается чуждым столь важное для его предшественников эсхатологическое представление о космическом змее как символе ветхозаветного Антихриста-искусителя [3, с. 457], его явно больше трогают приметы земного бытия его современников.

Другим распространенным на галицких землях новым иконографическим изводом композиций Страшного суда, показывающим изменения в отношении к важнейшим христианским категориям — смерти и загробному миру, — является вариант, где павильоны мытарств изображены вдоль левого поля иконы наподобие лестницы, на ступенях которой ангелы борются с демонами за душу умершего. В этой версии нет уже даже отдаленных воспоминаний о полных визионерской таинственности кольцах мытарств и «черве греха». Отметим, что сцены испытаний души заместили располагавшиеся здесь прежде изображения крылатых монахов-схимников, которые, минуя мытницы, напрямую отправляются к райским кущам. Этот мотив известен и в северорусских композициях Страшного суда [10, с. 265]. Уже



само расположение их в левой части композиции, по правую руку (одесную) от Христа-Судии, задает нравственную оценку изображений: схимники при жизни приблизили себя к райскому блаженству. Средневековый спиритуализм, вытесняемый на периферию жизненных интересов, в новых композиционных деталях опосредованно проявляется в сакрализации профанного уровня бытия: не монахи-схимники, а все души после расставания с телом пройдут свой путь испытаний в благом пространстве «одесную» Христа.

Такой тип изображения посмертных испытаний сохранился на многих иконах второй половины XVI века, в том числе хранящихся в Национальном музее Львова: из сел Станьяля, Багнуватое, города Камьянка-Струмилова; конца XVI века из села Трушевичи, 1685 года из Дрогобыча, XVII века из села Торока. На последней иконе ступени лестницы исчезающе малы, что превратило ее в узкие столпообразные формы по обеим сторонам изображения. В иконе из села Вильшаница XVI века «дорога мытарств» изображена в виде архитектурно оформленной многоярусной лестницы-башни у левого края иконной плоскости, каждый сектор (ступень) которой соответствует одному из прегрешений испытания душ. Частично сохранившаяся икона перемышльского мастера Алексея в Музее украинской культуры Свидника принадлежит к такой же иконографической разновидности. Более двадцати этажей тщательно вычерченной башни у левого края зияют отверстиями проемами с надписанием прегрешений. В каждом проеме видны устрашающие черные силуэты с хартиями в когтистых лапах. Парящие возле них фигурки ангелов удерживают в покровенных руках спеленатых младенцев — человеческие души. Посмертный путь души представлен здесь как поступательное движение по этажам многоэтажной башни. Возможно, в трансформации пути посмертного испытания в высокие башни играло определенную роль изначальное значение столбообразных архитектурных форм: утверждение вертикали, означающей обращенность к небу, из чего потом рождается и стремительный к нему порыв [2, с. 40].

«Червь греха» страшносудных композиций предыдущего столетия окончательно преобразовался в урбанизированную конструкцию, поражающую жестким рационализмом и лаконичностью. Отметим, что и для других, основанных на видениях, элементов композиций Страшного суда, в частности в изображении рая, наблюдается в это время сходная трансформация органических форм в рукотворные урбанистические, повторяющие формы крепостных укреплений. Так, пред-

ставление о рае у галицкого иконописца XVI века определяется уже не абстрактной богословской формулой, воплощенной в идеальной математической форме, а повседневной потребностью в защищенности, что и отразилось в изображении рая в виде укрепленной твердыни<sup>5</sup>. Складывается впечатление, что образ рая определялся цивилизационным уровнем общества: там, где цивилизация преобладает над природой, мы встречаемся с описанием райского города, там же, где имеет место обратная ситуация, — с описанием райского сада.

В ветхозаветной традиции строения, города и целые местности встают на пути развития отношений между Богом и людьми, фиксируя в себе эти отношения [11, с. 119]. Христианским искусством эта способность соучастия предметного мира и человека органично усвоена. В галицких иконах Страшного суда этим соучастием отмечено последнее, точнее посмертное, действие человека. Картина мира, включавшая и образное видение «мира иного», для православного галичанина, долгое время остававшегося сельским жителем, в начале Нового времени преобразовалась в соответствии с реалиями жизни горожан-ремесленников. Галицкий иконописец XVI века, формируя в иконном пространстве визионерскую реальность, использует уже не органические природные формы, как это было столетие назад, а рукотворные, опознаваемые современниками архитектурные конструкции. Символический мир образности галицкой иконы, столь редко пополнявшийся иконографическими новациями, обогатился элементами актуального культурного ландшафта.

Своеобразную параллель подобной композиции можно усмотреть в пластическом обрамлении порталов романских храмов. Так, портал северного трансепта собора в Базеле, в тимпане которого помещена фигура Христа — победителя и судии, обрамлен наружным портиком, состоящим из небольших «павильонов», башнеобразно расположенных друг над другом. Шесть таких павильонов, представляющих собой подобие двух члененных на ярусы башен, вмещают сюжетные рельефы, изображающие благотворительные деяния. Ведь именно благотворительные и милосердные дела зачитывались ангелами в видении Феодоры на каждом этапе ее осуждения нечистыми «эффиопами».

---

<sup>5</sup> По одной из версий, это объясняется интенсивным оборонным строительством [8, с. 151].



### Список литературы

1. *Алексеев А.* Сюжет «змея мытарств» в композиции русских икон «Страшного суда» // Церковная археология. СПб., 1998. Вып. 4.
2. *Алпатов М.* Архитектура как искусство // Искусствознание. 2002. №2.
3. *Бережная Л. А.* «Одесную» и «ошуюю». Русские и русинские православные иконы «Страшного суда» на рубеже эпох // Человек между царством и империей : сб. матер. междунар. конф. М., 2003.
4. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
5. *Дергачева И. В.* Посмертная судьба и «иной мир» в древнерусской книжности. М., 2004.
6. *Евсеева Л. М.* Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение. Развитие. Символика. М., 2000.
7. Житие преподобного отца нашего Василия Нового // Українська література XIV – XVI ст. Апокрифи, агіографія, паломницькі твори, історичні твори, полемічні твори, перекладні повісті, поетичні твори. Київ, 1988.
8. *Кос Г.* Страшный Суд в українському мистецтві // Різдво Христове 2000. Львів, 2001.
9. *Мильков В. В.* Древнерусские апокрифы // Памятники древнерусской мысли : исследования и тексты. СПб., 1999. Вып. 1.
10. *Нерсеян Л.* Вознесение монахов и падение ангелов. Об одном иконографическом мотиве в русских иконах «Страшного суда» XVI века // Искусствознание. 1998. №2.
11. *Нисенбаум М.* Персонажи и предметный фон. Взаимоотношения личности и мира в древнерусской живописи // Вопросы искусствознания. 1994. №2–3.
12. *Осташенко Е. Я.* Икона «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля и проблемы стиля последних десятилетий XIV в. // Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV – XV вв. СПб., 1998.
13. *Покровский Н.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического съезда в Одессе (1884). Одесса, 1887. Т. 3.
14. *Свенціцкий І.* Галицько-руське церковне малярство XV – XVI ст. Львів, 1914.
15. *Цодикович В. К.* Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве XV – XVI вв. Ульяновск, 1995.

### Список сокращений

1. ГТГ – Государственная Третьяковская галерея (Москва).
2. НМЛ – Национальный музей во Львове, ранее Львовский музей украинского искусства (Украина).
3. НМ, Краков – Национальный музей в Кракове (Польша).

*Natalia Shamardina*

**THE FEATURES OF THE LAST JUDGEMENT THEME  
IN GALICH ICONS AT THE THRESHOLD OF THE MODERN AGE**

*This article considers the transformation of traditional iconographic elements of the Western branch of Eastern Slavic icon painting in view of the civilisational processes developing in the late Middle Ages. It is stressed that the iconography of the Last Judgement was represented by more complex – in terms of composition and ideas – works reflecting the prevalent views of the Galich Rusyns of the time. The proliferation of the Last Judgement compositions in the Eastern Slavic area is linked to the eschatological expectations that shaped the worldview prevalent in Russian lands since the late 16<sup>th</sup> century.*

**Key words:** *Galich icon painting, traditional iconography, icon canon, iconographic innovations.*