

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГРИГОРАК АНАСТАСІЯ КОСТЯНТИНІВНА

УДК: 94:27-175.3-526.62(477) «14/17»(043.3/.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СВІТОГЛЯДНІ ОРІЄНТИРИ УКРАЇНСЬКОГО СОЦІУМУ
У СВІТЛІ ІКОНОГРАФІЇ СТРАШНОГО СУДУ XV–XVIII СТ.**

07.00.01 – Історія України

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата історичних наук*

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ А. К. Григорак

Науковий керівник

Чуткий Андрій Іванович,

доктор історичних наук, доцент

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Григорак А. К. Світоглядні орієнтири українського соціуму у світлі іконографії Страшного Суду XV–XVIII ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук за спеціальністю 07.00.01 «Історія України». – Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України. Київ, 2020.

У дисертації на основі значної кількості зображальних і писемних джерел, сучасних дослідницьких методів, історико-антропологічної стратегії реконструйовано віддзеркалені в іконографії Страшного Суду світоглядні уявлення українського суспільства XV–XVIII ст. про есхатологію й присутні проблеми та поведінкові моделі життя соціуму XV–XVIII ст.

Для цього проаналізовано сучасний стан наукової розробки теми, з'ясовано: специфіку й інформативні можливості джерельної бази, особливості уявлень про смерть і митарства, зафіксованих в іконографії Страшного Суду, характерні риси символів раю й пекла в контексті кореспондування з писемними джерелами, особливості й семіотику образу «милостивого блудника», взаємозв'язок різновидів державної судової системи з уявленнями про Суд Небесний; виявлено й проаналізовано віддзеркалене в іконографічних сюжетах ставлення творців/споглядачів із регіонів походження ікон до різних соціальних груп української людності та інших народів; побутове повсякдення соціуму: заборонене дозвілля, еволюцію і функції одягу як соціального, етнокультурного, конфесійного маркерів; соціально «осуджені» типи професій і ремесел та причини засудження окремих ремісників.

Історики, мистецтвознавці, богослови/релігієзнавці виявили витоки сюжету, відповідність зображень есхатологічним писемним джерелам, віддзеркалення соціальної проблематики в пекельних сценах, семантику образів. Та низка питань потребує уточнень, розширення проблематики, погляду з нового ракурсу.

Джерельна база достатньо репрезентативна і представлена, окрім ікон Страшного Суду XV–XVIII ст., комплексом зображальних і писемних джерел.

Завдання роботи та її основна мета досягаються завдяки історико-антропологічній стратегії.

Персоніфікований образ смерті часто наділяли демонічними ознаками, які засвідчували негативне ставлення до нього. На іконах є сюжет смертей праведника і грішника: праведника замінює бідняк, грішника – багатий. У цій сцені зображували один із варіантів смерті. На деяких іконах є сцени смерті грішника і праведника без прив'язки до певного гріха, тож так показували смерть будь-якого грішника: людини, яка краде й не краде, блудить та ні тощо. Сам образ еволюціонував від антропоморфної безстатевої істоти, що приходить по одну людину, до фігур, що забирали грішників, тому цей образ передає ставлення в сенсі залежності від земного життя.

З огляду на напружені міжконфесійні відносини на українських теренах аналізованого часу, митарства, зображені на іконах Страшного Суду, не тотожні чистилищу й ілюструють уявлення про посмертний особистий суд над кожною душею. Митарства постають на іконах в образах клейм, змія та веж. Кожен із них, хоч і містить єдину ідею митарств, вносить певні відмінності в розуміння символіки й функцій того чи іншого образу. З композиційного погляду, змії митарств і вежі роблять ікону ціліснішою. Місце, звільнене від митарств, дало змогу деталізувати й краще прописати інші есхатологічні сюжети. Інша причина їх відділення в окремі вежі пов'язана з конкретизацією гріха для окремої людини. Але в західноукраїнському іконописі Страшного Суду кін. XVII–XVIII ст. сюжет митарств усе частіше не відігравав центральної ролі або зникав, що пояснюється неактуальністю митарств для Унійної церкви. Образ існував на Київській іконі XVII ст., що свідчить не лише про подальше визнання ідеї митарств, але й про впливи російського іконопису, пов'язані з політикою уніфікації церковного життя в Руській Православній Церкві.

Уявлення про рай і пекло – важливі світоглядні установки в XV–XVIII ст. Рай на іконах зображується як Небесний Єрусалим, Лоно Авраама, Храм Божий. У XV–XVIII ст. образ земного раю трансформувалася: в XV ст. його змальовували як коло, де сидять святі праотці, Богородиця з ангелами й Розсудливим

розбійником; то в XVI–XVII ст. почав з'являтися образ раю як Храму Божого; а в XVIII ст. надали перевагу зображенню стін і дверей раю. Небесний Єрусалим – узагальнений образ повноти блаженства для праведників після Останнього Суду, але в XVII–XVIII ст. він поступився зображенням ликів святих. Але в усіх описаних варіантах символічне значення раю як місця вічного блаженства, куди потраплять душі праведників, не змінилося, тож сама сутність Едемського саду й Небесного Єрусалима радше доповнювали один одного. Отже, змінювалася форма раю, але не його символічне наповнення.

Пекло асоціювалося з нечистою силою й грішниками. Аналіз зображень бісів і диявола дає підстави стверджувати, що за XV–XVIII ст. змінилося тлумачення лукавих духів: від їх класичного богословського сприйняття як ейдолонів до фізично жахливих антропоморфних образів. Зміни в іконописі завдячують проникненню західноєвропейських впливів. На українських іконах пекло не таке моторошне й страшне, як на римо-католицьких зразках, поряд із антропоморфними фігурами смерті побутують гротескні сцени з багатіями, яких везуть чорти на візках, шинкарка в пеклі з грішниками теж не наводить страху, але присоромлює, показуючи негативні наслідки: п'яні танці, бійки після програшу в карти тощо. Це й указує на ключову ідею подання Страшного Суду в православних і римо-католиків: перші апелювали до «сорому за гріх», другі – до «страху перед покаранням за гріх».

Характерна особливість образу милостивого блудника на українських страшносудних іконах – зв'язані за спиною руки. Вона могла виражати ідею про те, що один нерозкаяний гріх перекриває всі чесноти. Порівняно з Прологом, іконографічна традиція з XVI ст. представляла становище милостивого блудника трагічніше. Ймовірно, через втрату зв'язку з першоджерелом і самостійне побутування і розвиток образу. Зазначена презентація посмертної долі ще більше актуалізувала виняткову необхідність прижиттєвого покаяння, в чому полягало головне призначення образу.

Зв'язок релігії з правом у XV–XVIII ст. підтверджується схожістю тогочасного тлумачення понять «гріх», «кривда» і «злочин». Із кожним новим

періодом різновиди й кількість «гріхів» на іконах зростали, покарання урізноманітнювалися. Це було зумовлене змінами в соціально-економічній ситуації й розвитком судової системи. На іконах найчастіші такі гріхи: чародійство, блуд, пияцтво, лжесвідчення, злодійство, дітовбивство. Їх же розглядали як злочини в тогочасній правовій традиції.

В іконографічних сценах віддзеркалено негативне ставлення до багатих і позитивне – до бідних. Перші зображуються поряд зі смертю, нечистими, в пеклі або на шляху до нього. Другі – в оточенні Ангелів, царя Давида, на шляху до раю. Поряд зі шляхтою й заможним міщанством, негативно марковані й зображені на страшносудних іконах представники простого народу – ремісники, які нечесно збагачувалися. В їх образах теж є мотив несправедливого поводження з ближніми.

В сцені «Народи, які йдуть на Суд Божий» зображені народи, до яких ставилися негативно. Про це свідчить наявність серед її дійових осіб представників різних конфесій, розміщення народів ліворуч від Спасителя, оповиття їх вогняною рікою на найраніших пам'ятках. На їхню гріховність указують і численні приклади з апокрифів. Народи трактували як нечестивців (неправославних) перед Престолом Спаса. Зафіксовано, що й нечистих наділяли маркерами іноземців. Перелік зображуваних на іконах народів значно розширився. Нові народи вводили після того, як із ними встановлювали контакти, або «запозичували» з писемних джерел. Траплялось і зображення «русі», але її розподіляли до праведних або до грішних народів.

Неблагочестиве дозвілля в уявленні українського соціуму насамперед пов'язувалося з шинком. Це було місце не тільки законного продажу алкогольних напоїв, але й зібрань, споживання їжі, укладання дрібних майнових угод тощо. Такі його функції сприяли, крім іншого, тому, що він став осередком, де поширювалися чутки, відбувалися суперечки, бійки. Понад те, шинок став розсадником пияцтва, чревоугодництва, розпусти й інших гріхів. З серед. XVI ст. на іконах Страшного Суду з'явилася ще одна категорія грішників – дударі, музиканти й танцюристи. На появу азартних ігор український іконопис одразу відреагував новим сюжетом у композиції шинку і пекла. Він став традиційним

для XVI–XVIII ст. Невідповідність нормам правильного проведення часу віддзеркалилась і в присутності на іконах Страшного Суду образу чоловіка, який пропускав церковні служби через пристрасть до сну. В XVII ст. до складових неблагочестивого дозвілля додалося тютюнокуріння. Раніше образи не фіксують такого гріха, й це було пов'язане саме з його поширенням із зазначеного періоду.

Проведення дозвілля мало певну межу, перехід за яку перетворював його в неблагочестиве. Саме тому шинок на іконі локалізується в окремій від пекла ділянці, адже важливо було не перейти межі дозволеного.

Український страшносудний іконопис є й цінним джерелом для вивчення одягу різних соціальних верств і трансформацій, які відбулися з ним в означений час. Утім, зображення на іконах достовірні не в усьому, тому, вивчаючи за ними тогочасну моду, паралельно слід залучати інші види історичних джерел. Більшість українських страшносудних ікон означеного періоду, які збереглися, походять із сучасної Західної України, Південно-Східної Польщі та Північно-Східної Словаччини, тож говорити, що вони дають уявлення про моду, яка в XV–XVIII ст. побутувала на теренах усієї сучасної України, вочевидь, не доводиться. Але можна зробити такі висновки. Зовнішні впливи на українську культуру віддзеркалювали магістральну спрямованість контактів тогочасної України з відповідними країнами. Зображення костюмів передавали еволюцію одягу й моди різних соціальних верств. Окрім того, одяг на іконах мав і символічне значення, міг уособлювати приховану семантику.

Крізь призму образів на страшносудних іконах прочитується й розвиток ремесла і виробничих професій, точніше пов'язані з ними зловживання, які породжували соціальні конфлікти й засудження представників тієї чи іншої діяльності. На іконах XV ст. з-поміж представників «осуджених» професій є лише корчмарка, з XVI ст. додається мельник. З II пол. XVI ст. арсенал представників виробничих професій розширився. На іконах цього часу (XVI–XVIII ст.) присутні образи коваля, мідника, ювеліра, кравця, шкіряника, ткача.

Ключ до розуміння причин включення ремісників до грішників (найімовірніше, нечесність у роботі й крадіжка матеріалів) дають апокрифи й

актові джерела. Поява ремісників у пеклі пов'язана і з поширенням соціальних стереотипів щодо них.

Отже, страшносудний іконопис винятково інформативний для дослідження різноманітних проблем соціальної історії. Він був тісно пов'язаний із дійсністю й дуже чутливий до змін у суспільстві. Понад це, ікони символічно фіксували ставлення соціальних реалій, тому через їх призму можна зрозуміти специфіку міжстанових, міжконфесійних, міжетнічних та інших суспільних відносин. Страшносудні ікони дають змогу виявити аксіологічну систему координат тогочасної людини та пояснити мотиви її дій.

Перспективним є дослідження розвитку страшносудного іконопису в Новий і Новітній час. Важливо розглянути регіональні й конфесійні особливості написання ікон. Високо результативним буде долучення до аналізу ікон Страшного Суду фахівців з економічної історії й історії права.

Наукова новизна роботи визначається постановкою проблеми і її комплексним дослідженням, яке досі не було реалізовано. Так, уперше: комплексно проаналізовано багатогранний історико-джерельний потенціал української іконографії Страшного Суду XV–XVIII ст.; зроблено спробу виявити еволюцію, особливості й відмінності ключових образів і сюжетів, а через їх призму – специфіку світоглядних уявлень і соціальних реалій; проаналізовано належність ікон Страшного Суду православної чи унійної конфесії; розкрито символіку деталей у зображенні певних іконографічних сюжетів і фігур; розглянуто у взаємозв'язку уявлення про Страшний Суд та норми світського судочинства на українських матеріалах.

Практичне значення одержаних результатів полягає в поглибленні наукових знань з історії українського соціуму XV–XVIII ст. і його ментальності. Зміст і висновки дисертації можуть бути корисні при підготовці навчальних курсів та навчальних посібників, праць з історії України, українського іконопису, ментальної, візуальної й соціальної історії (зокрема історії повсякдення), історії культури, символів, світогляду, джерелознавства, посібників для екскурсоводів.

Ключові слова: Страшний Суд, український іконопис, XV–XVIII ст., світоглядна історія, соціальна історія.

SUMMARY

Grigorak A. K. Landmarks of world views on Ukrainian society in the light of the iconography of the Last Judgement 15th – 18th Cent. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Candidate of History in specialty 07.00.01 «History of Ukraine». – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine. Kyiv, 2020.

In the dissertation on the basis of a considerable number of imaginative and verbal sources, on the basis of modern research methods and historical and anthropological strategy, the world of representations and social realities inherent in the Ukrainian society of the 15th – 18th cent. was reconstructed through the prism of icons of the Last Judgment.

The dissertation is devoted to the state of scientific development of the topic, an overview of the works related to the study of iconic iconography. Source base of work is defined and analyzed; its representativeness is determined. On the basis of a large number of imaginative (iconography, book miniatures, portraits), written (translated and original narratives, epigraphy) and folklore sources, using modern research methods, which are featured and evolved of the ideas of death and tollbooths, recorded and summarized. The characteristic features of the iconographic images of paradise and hell are identified. The symbolism of the figure of the almsgiving fornicator in the context of the dreadful composition and the mentality of the society at that time is revealed. The attitude towards different social groups is also revealed, the reasons for such attitude are analyzed. The state of interethnic relations was established. The limits of the allowed and forbidden in the investigated society are determined. The status of professions and crafts through the lens of the Last Judgment images against the background of social history is investigated either. The relationship between terrestrial justice and

eschatological ideas has been clarified. The features and evolution of the costume for the clothing depicted on the icons of the persons are traced.

The tradition of studying the icons of the Last Judgment spans three historiographical periods: the 15th cent., the 16th – the middle of the 17th cent. and 17th – 18th cent. Each of them is characterized by a certain level of study of the peculiarities of iconography, stylistics, color and manner of performance of the compositions of the Last Judgment, outlining particular aspects of their information potential. However, there is still no comprehensive historical study that would fully uncover all the aspects of ideological and social history recorded in the Last Judgment iconography against the backdrop of the mental world and the realities of the day.

The source base is quite represented by a complex of diverse imagery and written historical sources. It is based on over fifty Ukrainian icons of the Last Judgment of the 15th – 18th cent., reflecting current moral, ethical and socially relevant trends. Other iconographic landmarks, including icons with similar plots, a book miniature, and secular portrait painting, are also included for comparison. Information from narratives (liturgical texts, apocryphal narratives, life literature, dramaturgy, poetry, notes of foreigners) and written sources (testaments, court cases) make it possible to interpret images on the Last Judgment.

It is revealed that the personified image of death is usually absent in Christian theology. But it is often given demonic features in icons. This indicates a negative attitude towards him. At the same time, there are two deaths on the icons: the righteous and the sinner. The religious and moral meaning of the image is shifted to the social plane: the righteous is replaced by the poor man and the sinner by the rich. There are paradise dwellers near the poor, and death and demons near the rich. However, this scene depicted only one of the deaths. Because some icons show scenes of the death of a sinner and a righteous person without being tied to a particular type of sin. The very image of death evolved and changed from an anthropomorphic asexual creature coming after one person to a skeleton, an image of a girl and a warrior coming after sinners. Therefore, this image conveys an attitude in the sense of its relativity to the way of life

of man, because for some it is like joy, which marks the transition to eternal life, and for others, as eternal torment in hell.

The tollbooths depicted in the icons of the Last Judgment is not the same as the concept of purgatory and illustrates the idea of a posthumous personal judgment on the soul of every newcomer. The tollbooths are displayed in three images: the brandish lists of the sin, the snake and the towers. And each of them, although contains a single idea of the arts, makes some differences in the understanding of the symbolism and functions of a particular image. From a compositional point of view, the snake and towers make the icon more holistic, more consistent, because the icons of this type contain many different scenes and details that the icon painter needed to associate harmoniously. However, their replacement with each other is primarily caused by compositional needs, because if in the 15th cent. the image of the snake occupied the entire middle of the icon, since the 16th cent. due to the addition of new images and scenes, the artwork had to be shifted to one side and changed into more compact images of towers or brandish lists of the sin. There was also a tendency to specify and classify sins, so they were separated into separate towers and brandish lists of the sin.

It is revealed that the image of paradise, which clearly demonstrated to the believers the rewards of a righteous life and suffering, is presented in several variants: Heavenly Jerusalem, Lon Abraham and the Temple of God. Byzantine iconic iconography, which provided the first samples of the plot, combines, in the image of Lon Abraham, souls both before and after the Last Judgment, without depicting additionally Heavenly Jerusalem. In the studied icons, Lono Abraham is identified with the earth garden, surrounded by a wall with a door, which the apostle Peter opens for the saved. During the 15th – 18th cent. the image of earthly paradise has undergone transformation: if in the 15th cent. it was depicted in the form of a circle, where the saintly ancestors and the Virgin with angels and the Pious robber sit, then in the 16th – 17th cent. the symbol of the circle disappeared and the image of paradise appeared as the Temple of God, and in the eighteenth century. the story of Lon Abraham disappeared and favored only the walls and doors of paradise. Heavenly Jerusalem is a generalized image of the fullness of bliss that should come for the righteous after the Last Judgment,

but in the 17th – 18th cent. this image lost popularity due to compositional changes and gave way to the image of the saints. However, in all the variants described, the symbolic meaning of paradise as a place of eternal bliss where the souls of the righteous fall do not change, so the very essence of the Garden of Eden and the Heavenly Jerusalem was not excluded, but rather complemented each other. However, this image itself (despite various transformations) was not actually prescribed in details.

Hell has been associated with unclean power and sinners. The analysis of images of demons and the devil gives grounds to claim that during the 15th – 18th cent. the interpretation of evil spirits changed: from their classical theological perception in the image of an eidolon (diminution, loss of image, order, light) to physically horrific anthropomorphic images. This testifies to the evolution of the perception of the soul being in the aftermath: from «shame for sin» – a category related to personal conscience, to «punishment for sin» – a category in the sphere of public relations. However, in our icons, Western European characters have adapted to the Ukrainian mentality. Hell does not look scary to them as it is in Catholic examples (Giotto di Bondone), along with anthropomorphic figures, depict grotesque scenes and social motives that abstract fear and shift attention.

The graceful image of almsgiving fornicator became a symbol of a man who had virtue but did not repent of sins. The purpose of this image is to encourage to a timely repentance.

When comparing the scenes of the Last Judgment and the legal tradition, there are direct parallels. This is explained by the similarity of interpretation of the concepts of «sin» and «crime» in contemporary society, ecclesiastical vision and the law of the states, which confirms the connection of religion with law in the late Middle Ages and the Early Modern times. The most sinister icons are the most common sins: sorcery, fornication, drunkenness, theft, child molestation. They were regarded as crimes also in the written law at the time. Updating the list of «sinners» with new images (representatives of ethnic groups, denominations, professions, etc.) shows that the development of the judicial system, as well as changes in the socio-economic and political situation, influenced the evolution of Ukrainian iconography of the Last

Judgment. The painter often had the opportunity to embody his (and, in fact, the people's) views on «good» and «evil».

In iconographic scenes, a corresponding attitude towards different social groups was manifested: negative to the rich and positive – to the poor. The Holy Scriptures, as well as domestic teaching and polemical literature, could help to promote this perception. An important aspect is that these estimates of higher and lower levels of society have been linked to perceptions of social injustice. According to one or another presentation of their deaths and posthumous fate, it attests the existing interstate relations and conflicts in the Ukrainian society.

The scene «The Peoples» presents in the dreadful composition sheds light on the state of interethnic relations in the Ukrainian territory during the period under study. It is difficult to agree with the hypotheses of the researchers, regarding the universality of the Court, over the peoples on icons since the 15th cent., since this scene did not symbolize the universality of God's justice, as evidenced by the presence of representatives of different denominations among its actors, the placement of peoples to the left of the Savior, and their envelopment a fiery river, beginning with the earliest iconic specimens. Their sinfulness is also indicated by numerous examples from the Acocryphus, which emphasize that they are «baptized peoples», «peoples who follow the Antichrist», etc. Treat peoples as wicked (those who profess a religion different from the Orthodox) before the Savior's Throne. There were instances where the evil spirits were also given to foreigners by marking them in German or Tatar hats to reiterate their belonging to the wicked. At the same time, the list of people depicted in the icons of the nation has expanded significantly. New peoples were introduced either after the residents of the Commonwealth established contacts with them, or by "borrowing" from written sources. There were also cases of depicting Rusyns in the Last Judgment icons, but they were also distributed to righteous or sinful nations (as indicated by the corresponding inscriptions).

Lean leisure in the representation of the Ukrainian society was primarily associated with the tavern. From the middle of the 16th cent. in the icons of the Last Judgment another category of sinners appeared – pipers, bagpipes and dancers. At the

advent of gambling with their moral detriment, the Ukrainian icon painting immediately responded with a new relevant story in the composition of tavern and hell. It became traditional for the Last Judgment icons of the 15th – 18th cent. Inconsistency with the rules of proper pastime was also reflected in the presence in the icons of the Last Judgment of the image of a man who missed church services because of a passion for sleep. In the 17th cent. smoking was condemned to the ill-gotten leisure. Earlier images do not capture such sin, and this is due to its appearance from the mentioned period.

Ukrainian iconography is also a valuable source for studying the clothing of representatives of different social strata (nobility, Cossacks, burgesses), as well as the transformations that took place with it at the appointed time. The image of the costumes reflected, among other things, attitudes towards different social groups and ethnic groups. In addition, the clothing in the icons had a symbolic meaning and represented the hidden symbolism.

Through the prism of images, the development of crafts became more related to abuses, which gave rise to social conflicts and the corresponding treatment of representatives of one or another activity, are read through the icons of the Last Judgment, especially, in scary scenes involving hell and the death penalty. From the fifteenth century the icon of the innkeeper appeared in the icons, and from the sixteenth century – the miller. From the 2nd half of the 16th cent. the arsenal of representatives of the handicraft professions has expanded. In the icons of this time (15th – 18th cent.) there are images of blacksmith, copper, jeweler, tailor, tanner, weaver. Iconic images correlate with apocryphal texts that are common in the time under study. It is the apocrypha that gives the key to understanding why artisans are included in the circle of sinners. Most likely, the motives were dishonesty and theft of materials.

Thus, iconography stands out for its exceptional wealth of information potential for exploring various issues of social history. It was closely connected to reality and very sensitive to the changes that were taking place in the society. On a more general level, the icons make it possible to identify the axiological coordinate system of the person at that time and to explain the motivational factors of its actions.

The scientific novelty of the work is determined by the formulation of the scientific problem and its further complex research, which has not yet been realized. For the first time: the whole complex of preserved Ukrainian icons of the Last Judgment of the 15th – 18th cent. is analyzed; evolution, peculiarities and differences of images and plots are traced, and through their prism – specificity of mental representations and social realities of the studied period in historical retrospect; the symbolic significance of various plots of the Last Judgment icons has been comprehensively studied; the symbolism of details in the depiction of certain iconographic plots and figures is revealed. Refined: historiographical assessments of the information potential of Ukrainian icons of the Last Judgment of the 15th cent. on the reconstruction of the ideal worldview and the real world of a certain age society. They gained further development: scientific knowledge of the Ukrainian iconography of the Last Judgment as a valuable source for studying a number of aspects of mental and social history; parameters for linking life-threatening images to written sources and realities of life; understanding of the significance of eschatological expectations for the medieval and early modern societies; options for linking life-threatening images to written sources and realities.

The practical significance of the obtained results is to deepen the scientific knowledge of the history of Ukrainian society of the 15th – 18th cent. and its mentality. The content and conclusions of the dissertation can be useful in preparing normative and special courses in educational institutions and relevant sections of textbooks, special and general works on the history of Ukraine, Ukrainian iconography, mental, visual and social history (including history of everyday life), cultural history, symbols, medieval and early modern worldviews, source studies. The information elaborated and organized in the course of the study can be updated as part of the guides for museums and galleries, which present Ukrainian icons of the Last Judgment.

Keywords: Last Judgment, Ukrainian icon painting, Middle Ages, Early Modern Period, worldview, social history.

**Список публікацій здобувача за темою дисертації,
в яких опубліковані основні наукові результати дослідження:**

1. Григорак, А. К. 2019. Грішники і злочинці в українській правосвідомості та іконографії «Страшного Суду». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Історичні науки*. Т. 29. С. 155–164 (Index Copernicus).
2. Григорак, А. К. 2019. Композиція та приховані символи українських ікон Страшного суду XV–XVIII ст. *Гілея: науковий вісник*. Зб. наук. праць. 2019. Вип. 142 (1). С. 46–53.
3. Григорак, А. К. 2019. Новітні історіографічні дослідження українського іконопису Страшного Суду, 2019. *Грані* : Науково-теоретичний і громадсько-політичний альманах. Вип. 1. № 3. С. 5–11 (Index Copernicus).
4. Григорак, А. К. 2020. Образ Страшного Суду у вітчизняних літературних пам'ятках XII–XVIII ст. як ключ до пояснення панівних світоглядних установок населення України доби Середньовіччя та Ранньомодерного часу. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Історія. № 144. С. 23–27. (Index Copernicus).
5. Григорак, А. К. 2019. Порівняльний аналіз української та російської традиції зображення Страшного Суду XV–XVIII ст. *Емінак: науковий щоквартальник*. № 2 (26). С. 9–19 (Index Copernicus).
6. Григорак, А. К. 2019. Формування есхатологічних ідей. Зображення народів на українських іконах Страшного суду. XV–XVIII ст. *Українознавство*. № 1 (70). С. 43–53 (Index Copernicus).
7. Григорак, А. К., Григорак, Д. Д. 2015. Образи раю та пекла в українській іконографії Страшного суду XV–XVII століть. *Українознавство*. № 1 (54). С. 124–132.
8. Ластовецька, А. К. 2013. Проблема розуміння есхатологічних ідей соціумом у Давній Русі. *Українознавство*. 2013/1. № 2. С. 99–102.

**Список публікацій здобувача за темою дисертації, які засвідчують
апробацію матеріалів дисертації**

9. Григорак, А. К. 2016. Образ пекла і пекельних мук в українській іконографії Страшного Суду. *Шевченківська весна – 2016: історія: матеріали XIV Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених*. Київ. С. 370–373.

10. Григорак, А. К. 2019. Еволюція сприйняття есхатологічних ідей вірянами на українських іконах Страшного суду у Х–XVIII століттях. *Шевченківська весна – 2019: історія : матеріали XVII Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених*. Київ. С. 86–89.

11. Григорак, А. К. 2019. Символічне значення образу милостивого блудника в українській іконографії Страшного суду. *Наукові дослідження, відкриття та розвиток технологій в сучасній науці*. Матеріали науково-практичної конференції (м. Рівне, 19–20 квітня 2019 р.). Херсон: Молодий вчений. С. 46–48.

12. Григорак, А. К. 2020. Образ Страшного Суду в XIV–XVI ст. крізь призму апокрифічної літератури поширеної на території України. *Шевченківська весна – 2020: історія: матеріали XVIII Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених*. Київ. С. 21–24.

13. Григорак, А. К. 2020. Сприйняття есхатологічних ідей крізь призму українського фольклору. *Рівень ефективності та необхідність впливу суспільних наук на розвиток сучасної цивілізації*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Львів, 21–22 лютого 2020 р.). Львів: Львівська фундація суспільних наук. С. 62–64.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	19
ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЧНА ВІЗІЯ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	26
1.1. Стан наукової розробки теми.....	26
1.2. Характеристика джерельної бази дослідження: основні та допоміжні джерела.....	41
1.3. Методологічні орієнтири дослідження.....	55
РОЗДІЛ 2. СЕМІОТИКА СТРАШНОСУДНИХ ОБРАЗІВ ТА ЕСХАТОЛОГІЧНІ УЯВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА КРІЗЬ ПРИЗМУ ІКОН СТРАШНОГО СУДУ XV–XVIII ст.....	66
2.1. Уявлення про смерть.....	67
2.2. Сюжет з митарствами. Семіотика образів змія і веж.....	81
2.3. Символи раю та пекла.....	89
2.4. Милосердя і Справедливість Бога: образ милостивого блудника.....	110
РОЗДІЛ 3. ІСТОРИКО-АНТРОПОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА УКРАЇНСЬКОГО СОЦІУМУ XV–XVIII СТ. У СВІТЛІ СТРАШНОСУДНОГО ІКОНОПISУ.....	138
3.1. Суд земний і Суд Небесний: паралелі та ідеалістичні установки.....	139
3.2. Віддзеркалення соціальних трансформацій у змалюванні багатства та бідності.....	150
3.3. «Проявлення» міжетнічних взаємин на українських теренах на підставі аналізу сюжету «народів, які йдуть на Суд Божий».....	163
3.4. Час «неблагочестивого» дозвілля: рамки дозволеного й недозволеного у повсякденні.....	172
3.5. Одяг і мода XV–XVIII ст. крізь призму ікон Страшного Суду.....	186
3.6. Професії та ремесла в регіональних і темпоральних ракурсах.....	199
ВИСНОВКИ.....	214
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	221

ДОДАТКИ.....	252
--------------	-----

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського Національної академії наук України.

ЛКГ – Львівська картинна галерея.

МУК – Музей української культури, Свідник, Словаччина.

НМЛ – Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького.

Чернівецький ОХМ – Чернівецький обласний художній музей.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Питання про тимчасовість і швидкоплинність земного життя, невідворотність смерті, подальшу долю душі хвилювали український соціум у XV–XVIII ст. Про це свідчать і наявність страшносудних ікон у багатьох православних храмах того часу, і поширеність есхатологічних мотивів в оригінальних писемних (епіграфічних, наративних, актових) джерелах, і пожертви на церкви й монастирі на посмертне поминання.

В цьому контексті особливо актуально вивчати український страшносудний іконопис. Загалом ікона є одночасно сакральною, мистецькою та історичною пам'яткою, важливим джерелом вивчення світогляду. Іконографія Страшного Суду, наділена функцією соціального дисциплінування у формі візуального наративу, здатна демонструвати зразки поведінкових моделей. На іконах зафіксовано найактуальніші есхатологічні уявлення, важливі аспекти соціальних відносин та їхня еволюція. Майстри-іконописці, що втілювали ці зразки, достатньо швидко реагували на зміни в навколишній дійсності. Ікони своєю чергою були книгою для неписьменних – унаочнювали Святе Письмо, творіння святих Отців, проповіді. У зв'язку з цим вивчення українського страшносудного іконопису наближає до розуміння «маленької» пересічної людини й історичної свідомості «мовчазної більшості».

Обрана тема дає змогу системно застосувати в межах одного дослідження різні підходи до вивчення української страшносудної іконографії з використанням інструментарію таких перспективних напрямів світової гуманітаристики, як історія світогляду, соціальна й візуальна історія (Колесник, І. 2013, с. 7). Це дозволить розкрити та сфокусувати надзвичайно важливі аспекти історії. Зокрема, світоглядної: панівні аксіологічні уявлення, економічні, політичні, правові, релігійні погляди.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах програми науково-дослідницьких робіт «Людина українського середньовіччя та ранньомодерної доби», затвердженої вченою радою історичного

факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка (державний реєстраційний номер 16БФ046-01).

Мета дослідження: реконструювати відображені в іконографії Страшного Суду світоглядні уявлення українського суспільства про есхатологію й посутні проблеми та поведінкові моделі життя соціуму XV–XVIII ст.

Мета дисертаційного дослідження визначає такі **завдання:**

- проаналізувати сучасний стан наукової розробки теми, з'ясувати специфіку й інформативні можливості джерельної бази;
- виявити особливості уявлень про смерть і митарства, зафіксованих у православній та унійній іконографії Страшного Суду;
- визначити характерні риси символів раю й пекла в контексті кореспондування з писемними джерелами, з'ясувати особливості й семіотику образу «милостивого блудника»;
- простежити взаємозв'язок державної судової системи з уявленнями про Суд Небесний;
- виявити й проаналізувати віддзеркалене в іконографічних сюжетах ставлення творців/споглядачів із регіонів походження ікон до різних соціальних груп української людності та інших народів;
- дослідити побутове повсякдення соціуму: заборонене дозвілля, еволюцію і функції одягу як соціального, етнокультурного, конфесійного маркерів;
- ідентифікувати соціально «осуджені» типи професій і ремесел та причини засудження окремих ремісників.

Об'єкт дослідження – українська іконографія Страшного Суду XV–XVIII ст.

Предмет дослідження – світоглядні орієнтири українського соціуму крізь призму страшносудної іконографії XV–XVIII ст.

Хронологічні межі охоплюють XV–XVIII ст. і обумовлені специфікою джерельної бази, зокрема її основної групи – українських ікон Страшного Суду. *Нижня* межа визначається тим, що саме XV ст. датуються найдавніші зі страшносудних ікон, що збереглися до нашого часу. *Верхня* межа пов'язана зі

згасанням традиції іконописання Страшного Суду та початком нового, модерного етапу в іконописі з XIX ст., що потребує окремого дослідження, й занепадом самої традиції писання ікон Страшного Суду.

Територіальні межі дослідження обумовлені географією походження досліджуваних ікон та історичним етнічним кордоном українців, охоплюють при цьому Київ та Західні області України (Волинську, Івано-Франківську, Львівську, Закарпатську й Чернівецьку), а також суміжні з ними території Польщі (Підкарпатське воєводство) та Словаччини (Пряшівський край).

У 1569 р. – I пол. XVII ст. більшість українських земель перебувала в складі Речі Посполитої, де переважно зберігалися закладені перед цим тенденції – західноєвропейські зв'язки та культурні впливи. Для Наддніпрянщини зазначений період був перерваний у серед. XVII ст.; на західноукраїнських землях, що залишились у складі Речі Посполитої, він тривав до кін. XVIII ст. Все це віддзеркалилось на українських іконах із західних та східних територій, засвідчуючи наростання культурних (та інших) відмінностей. Водночас інформацію, що її містять ікони, ми відносимо до тих територій, з яких ці пам'ятки походять. Місцем створення більшості українських страшносудних ікон означеного періоду, що збереглися, є землі сучасних Західної України, Південно-Східної Польщі та Північно-Східної Словаччини. Щодо XV–XVI ст., то це ікони тільки з західних регіонів. Якщо ж порівнювати західноукраїнські ікони XVII–XVIII ст. з київськими іконами (та для розширення контексту – фресками), то певна відмінність усе-таки простежується: на Київ більше впливали російські традиції, а на Західну Україну – західноєвропейські. Тож ікона є наочним віддзеркаленням усіх окреслених процесів і тенденцій.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в таких положеннях.

Уперше:

– комплексно проаналізовано багатогранний історико-джерельний потенціал української іконографії Страшного Суду XV–XVIII ст.;

- на підставі вивчення оригінальних зображальних джерел зроблено спробу виявити еволюцію, особливості й відмінності ключових образів і сюжетів, а через їх призму – специфіку світоглядних уявлень і соціальних реалій;

- проаналізовано належність ікон Страшного Суду православної чи унійної конфесії;

- розкрито символіку деталей у зображенні певних іконографічних сюжетів і фігур;

- розглянуто у взаємозв'язку уявлення про Страшний Суд та норми світського судочинства на українських матеріалах.

Уточнено:

- історіографічні оцінки інформаційного потенціалу української іконографії Страшного Суду XV–XVIII ст. щодо реконструкції ідеального й реального світу соціуму означеної доби.

Набули подальшого розвитку:

- наукові знання про український іконопис Страшного Суду як цінне джерело до вивчення низки аспектів релігійної ментальності та соціальної історії;

- параметри зв'язку страшносудних зображень із писемними джерелами та реаліями життя;

- уявлення про значущість есхатологічних очікувань для соціуму XV–XVIII ст.;

- знання про символічне значення різноманітних сюжетів страшносудних ікон.

Методологічними засадами роботи є загальнонаукові принципи об'єктивності та системності, аналізу і синтезу, індукції, дедукції, систематизації, класифікації, періодизації, узагальнення. Застосовано спеціально історичні методи: наративний, історико-типологічний, історико-проблемний, історико-хронологічний, історико-синхронний, історико-системний, історико-порівняльний, історико-генетичний, ретроспективний. Залучено іконологічний, іконографічний та інтерпретаційний підходи; частково використано палеографічні, текстологічні методи, методи термінологічного, семантичного та

структурного аналізу, герменевтики, статистики, контент-аналізу, бібліографічної й архівної евристики. Важливе значення для дослідження мали методологічні здобутки французької школи «Анналів», представники якої звернули увагу на необхідність зв'язку історії з іншими науками. Марк Блок розширив предмет історичної науки, наголошуючи на зв'язках соціальної, економічної історії, світогляду тощо. На думку науковця, людина все сприймає як єдине ціле, не розділяючи себе окремо за професійним, політичним чи релігійним критерієм. Біолог не може вивчати окремо дихальну чи травну функцію, він повинен цілісно знати про індивідуума все (Блок, М. 1986, с. 86). На думку М. Блока, світогляд не міг розглядатись окремо від соціального фактору, тож страх перед пеклом був одним із великих соціальних явищ (Блок, М. 1986, с. 150). Тож у контексті цієї дисертації історичні проблеми розглядаються у зв'язку з економічним, політичним, соціальним, релігійним становищем соціуму.

Практичне значення одержаних результатів полягає в поглибленні наукових знань з історії українського соціуму XV–XVIII ст. та його ментальності. Зміст і висновки дисертації можуть бути корисними під час підготовки нормативних і спеціальних курсів у закладах освіти й відповідних розділів навчальних посібників, спеціальних і загальних праць з історії України, українського іконопису, ментальної, візуальної й соціальної історії (зокрема історії повсякдення), історії культури, символів, середньовічного і ранньомодерного світогляду, джерелознавства. Опрацьовану й систематизовану під час вивчення теми інформацію можна включити в посібники для екскурсоводів по музеях і галереях, де представлені українські ікони Страшного Суду.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження було оприлюднено на п'яти міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: XIV Міжнародна науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих науковців «Шевченківська весна» – 2016: Історія, м. Київ, 6–8 квітня 2016 р.; Наукові дослідження, відкриття та розвиток технологій в сучасній науці, м. Рівне, 19–20 квітня 2019 р.; XVII Міжнародна науково-

практична конференція студентів, аспірантів та молодих науковців «Шевченківська весна» – 2019: Історія, м. Київ, 15 березня 2019 р.; XVIII Міжнародна конференція студентів, аспірантів та молодих вчених «Шевченківська весна» – 2020: Історія, м. Київ, 13 березня 2020 р.; Міжнародна науково-практична конференція «Рівень ефективності та необхідності впливу сучасних наук на розвиток сучасної цивілізації», м. Львів, 21–22 лютого 2020 р.

Публікації. За темою дисертаційного дослідження опубліковано – 7 наукових праць у провідних вітчизняних фахових виданнях «Емінак: науковий щоквартальник» – 1, «Гілея: науковий вісник» – 1, «Грані: науковий вісник» – 1, журнал «Українознавство» – 3, «Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка» – 1 (з них 4 індексуються в міжнародній наукометричній базі Index Copernicus), а також 5 тез доповідей на наукових конференціях.

Структура роботи обумовлена об'єктом, предметом, метою і завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (12 підрозділів), висновків, списку використаних джерел і літератури (31 сторінка, 371 позиція), 6 додатків (38 сторінок). Загальний обсяг дисертації – 290 сторінки, з них основного тексту – 200 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЧНА ВІЗІЯ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки теми

Ікона є водночас пам'яткою історії, витвором мистецтва й сакральним образом, тож іконопис Страшного Суду можна розглядати з різних поглядів: історичного, мистецтвознавчого та релігієзнавчого/богословського.

При цьому, хоч західноєвропейські дослідники демонструють доволі модерний підхід до тлумачення страшносудних ікон, їхній внесок незначний, бо в протестантських країнах ця тема не поширилася за браком самої іконописної традиції, а в римо-католицьких сюжет Страшного Суду більше представлений у скульптурі та фресках. Тож тема набагато ширше висвітлена в східноєвропейській історіографії.

Мета підрозділу – систематизувати історіографію за тематикою і хронологією, визначити основні ідеї досліджень, з'ясувати прогалини й перспективи у вивченні теми.

На поч. XIX ст. серед світської інтелігенції поступово зародилася глибока потреба у вивченні історії, культури, зокрема іконопису. На II пол. XIX ст. припало заснування головних науково-історичних періодичних видань (Яковенко, Н. М. 2007, с. 169, 185). Саме тому зростання інтересу до духовних цінностей і святинь, до національного і культурного коріння сприяло вивченню і відродженню іконописних традицій.

З серед. XIX ст. почали виокремлюватися спеціалізовані напрями історії: економічна, політична, соціальна історія тощо (Яковенко, Н. М. 2007, с. 169, 185). З'явилося те, що зараз називають «Богослов'ям ікони», в рамках якого зміст ікони декодували історик М. Покровский, мистецтвознавець і філолог Ф. Буслаєв та ін. (Потапов, И. Л. (монах Исаакий). 2013, с. 194).

Одні з перших фундаментальних досліджень іконографії Страшного Суду – праці М. Покровського, що розглядав історію формування цього сюжету

(Покровский, Н. В. 1887, с. 285–381), залучивши давньохристиянські страшносудні зразки, візантійські пам'ятки, руські ікони (до XVI ст.), російські ікони XVI–XVII ст. На його думку, поява художнього образу Страшного Суду не збігалася з виникненням ідеї про Суд у догматичних текстах: матеріальний образ Суду переплітався з тогочасними реаліями. Водночас дослідник звернув увагу на значну роль драматургії у формуванні есхатологічної свідомості мирян (Покровский, Н. В. 1887, с. 295), першим зауважив, що на страшносудних іконах зафіксовано найактуальніші гріхи, виділив образи есхатологічних сцен із текстів і мініатюр – насамперед Рай і Пекло. Значну увагу він приділив образу «милостивого блудника», митарствам, заміні одних образів на інші й припустив, що образи вогняних змія (чи не першим детально розібрав цей сюжет) та ріки – посмертний суд над душею. Важливо, що в праці досліджено семантику сюжетів та образів іконографії Страшного Суду (Покровский, Н. В. 1887, с. 380). На базі есхатологічних текстів М. Покровський зробив висновок, що їхні ідеї, зокрема щодо різноманітності гріхів і мук, повною мірою не віддзеркалилися в іконографії Страшного Суду. На думку дослідника – через композиційні особливості ікон і тому, що з кожним століттям іконописці все більш самотужку трактували дійсність (Покровский, Н. В. 1887, с. 378–379). Після порівняння численних західноєвропейських і візантійських зображень М. Покровський з'ясував, що основні риси Страшного Суду в образотворчому мистецтві точно визначилися передусім у Візантії (Покровский, Н. В. 1887, с. 289); довів, що до V ст. сформувалися тільки окремі сцени Страшного суду, й висунув тезу, що мініатюра «*Hortus deliciarum*» та мозаїка в храмі на острові Торчелло (до XII ст.) – це зразки для страшносудного сюжету в мистецтві інших країн (Покровский, Н. В. 1887, с. 296), що є визначальним. Дослідження М. Покровського дуже змістовне, але там лише побіжно згадано три українські ікони, ймовірно, з Церковно-археологічного музею Київської духовної академії. Науковець відзначив у них західноєвропейські та суто місцеві риси, вказав, що це ще потребує дослідження (Покровский, Н. В. 1887, с. 326).

До появи наступних студій минуло майже століття. Для СРСР це пояснюється, зокрема, панівною атеїстичною ідеологією й тиском тоталітарного режиму (Калакура, Я. С. 2004, с. 279), котрий уможлилював лише викривальні праці з історії Церкви. Тому ця прогалина фрагментарно заповнена мистецтвознавчими працями, про які йтиметься далі. Друга світова війна, загострення антирелігійної пропаганди в часи «Відлиги» теж не сприяли дослідженню українського сакрального мистецтва. Умови роботи західноукраїнських істориків з подібними інтересами за часів перебування їхніх земель у складі Польщі (особливо за режиму «санації» Ю. Пілсудського), Румунії, Чехо-Словаччини, Угорщини теж складно назвати сприятливими (Зашкільняк, Л. 2014; Мищак, І. 2007). Представники української діаспори й зарубіжні автори стикалися з необхідністю долати «залізну завісу» навколо СРСР для доступу до пам'яток. Тож систематичне дослідження страшносудних ікон відновилося лише з кін. 1960-х рр. Цьому посприяв і вагомий розвиток історичної науки. На межі 1970–1980-х рр. значно розширилося предметне поле істориків, у котрому ствердилися нові напрями. На поч. 1970-х рр. історична антропологія стала окремою дисципліною. З кін. 1970-х рр. поширилася мікроісторія (Яковенко, Н. М. 2007, с. 209, 211, 214). Міцним підґрунтям для дослідження іконопису стали розвиток музеєзнавства і робота істориків з музейними фондами.

У цей період французький візантиніст українського походження А. Грабар спробував пояснити з символічного та історичного погляду образи народів, які йдуть на Суд. Дослідник пов'язав тенденцію до нововведень в іконописному сюжеті саме з падінням Візантії, наголошуючи, що іконописці серед «народів» малювали тих, кого могли знати і з ким контактували, досить точно передаючи фізичні типи, костюми, зачіски, жести (Grabar, A. 1980, p. 187). А. Грабар визначив, що осередок, де писали ці ікони, міг бути не лише в Новгороді, але й у населеному пункті великої Литви (до об'єднання з Польщею), де ще переважали православні (особливо до кін. XVI ст.). Прикметно, що вчений у праці про страшносудні ікони подякував тим, хто надав йому їх копії (Grabar, A. 1980, p. 186, 190). Польська дослідниця Я. Клосінська, на той час куратор колекції ікон

Національного музею в Кракові (Kłosińska, J. 1967), після ґрунтового аналізу творів зробила висновок, що композиції Страшного Суду походять із текстів Єфрема Сирина та римського мистецтва IV ст., манускрипту Кузьми Індикоплова у Ватикані (Kłosińska, J. 1967, s. 30). За Я. Клосінською, найдавніші сюжети ранньохристиянського мистецтва – зображення Христа на троні як Судді та «Етимасія». Мотив «терезів», на її думку, запозичено з давнього Єгипту, решта ж постала у Візантії та Західній Європі Середньовіччя (Kłosińska, J. 1967, s. 37). Я. Клосінська відзначила, що образ веж митарств походить із румунських джерел народної віри (Kłosińska, J. 1967, s. 39), звернула увагу на особливе сприйняття смерті в XV–XVII ст. за ілюстраціями до трактатів «Про мистецтво вмирати», великий вплив на уявлення про смерть і пекельні муки відзначала в «Ходінні Богоматері через муки пекла», «Ходінні апостола Павла» та «Житті святого Василя Нового» (Kłosińska, J. 1967, s. 40).

Наступний період розвитку історіографії – це кін. XX ст. та сучасність, коли завдяки новим підходам і політичним обставинам з'явилася можливість аналізувати ікону і як сакральне джерело світогляду.

О. Алексеев уточнив висновки М. Покровського і В. Цодіковича. Історик указав на популяризацію страшносудного сюжету саме в XV ст., що пояснив загостренням есхатологічних очікувань (Алексеев, А. И. 2002, с. 90), особливу увагу звернув на неточності в попередніх працях, зокрема датував появу змія митарств XV ст. (М. Покровський писав про XVII ст.), а страшносудного сюжету не VIII, а V–VI ст. О. Алексеев заперечив і думку, що змії митарств – це синтез язичницьких та християнських уявлень, висловив сумнів у проходженні митарств у череві змія. Дослідник, розмежовуючи образи змія й ріки вогняної, підсумував, що останній виключно християнський і саме вогняна ріка є атрибутом великої есхатології, а змії митарств – образ малої есхатології (Алексеев, А. И. 2002, с. 86–87).

На окрему увагу заслуговує дослідження символіки в іконографії «ворога» (демонів, грішників і смерті) російських істориків Д. Антонова та М. Майзульса, які вивчали семіотику образу демонів і грішників у руській іконографії, серед

іншого – образ Смерті на карпатських іконах Страшного Суду XV–XVII ст., який визнали оригінальним і самобутнім (Антонов, Д., Майзульс, М. 2011, с. 327). Науковці розмежували загальну смерть на іконі XV ст. і смерть грішників на іконах XVI–XVII ст. Але в даному контексті мало уваги звертали на причиново-наслідковий зв'язок появи різних образів смерті на іконі й у свідомості вірян. У роботі розкрито загальні риси пекла і грішників на російських і галицьких іконах Страшного Суду, відзначено зміни в бік розширення переліку гріхів у пеклі. Але все ж більша увага звертається на книжкові мініатюри (Антонов, Д., Майзульс, М. 2011, с. 259). Отже, дослідники намагалися простежити взаємовпливи іконографії, книжності й народної культури, наголосили на широкій соціальній універсальності саме візуальних образів, бо книги призначалися набагато вужчому колу письменних (Антонов, Д., Майзульс, М. 2011, с. 9).

Російський дослідник А. Доронін зацікавився символізмом народів на страшносудних іконах. Він дотримується оригінальної думки про універсальність Божого Суду в сакральних текстах і на іконах: не відносить ці народи до «ворожих», «грішних», «чужих» (Доронин, А. 2019, с. 78).

Визначний внесок у дослідження страшносудної тематики зробила Л. Бережна. На її думку, ікони Страшного Суду радше ставлять запитання, ніж дають однозначні відповіді (Бережна, Л. 2012). Розглядаючи українську страшносудну іконографію паралельно з писемними есхатологічними джерелами, Л. Бережна проаналізувала образи митарств, грішників, милостивого блудника, Смерті, виділила більш і менш поширені на іконах гріхи, звернула увагу на сцену з народами, які йдуть на Страшний Суд, і спробувала пояснити різницю між «ворогами» й «чужими» в тогочасній свідомості (Бережна, Л. 2012, с. 472–488). Долучилася Л. Бережна й до з'ясування уявлень про смерть в українському суспільстві XVI–XVII ст. Вона дійшла висновку, що в одних писемних пам'ятках смерть – посланець Бога, в інших – диявола (Бережная, Л. А. 2003, с. 43). Серед іншого дослідниця зазначила, що з часом ікони збагачувалися новими елементами (Деїсуса, фігур Адама і Єви) (Berezhnaya, L. 2004, p. 29). Щодо російської й української іконографічних традицій Страшного Суду, Л. Бережна зробила

висновок, що українські та російські композиції – особлива група порівняно з іншими ортодоксальними зразками того часу (молдавськими [волоськими], сербськими й болгарськими). Але в межах цього поділу відмінності теж очевидні та значущі через релігійні та політичні суперечності між Росією та Україною в XVI і XVII ст. (Berezhnaya, L. 2004, p. 6). Виділивши вказані основні образи ікон, дослідниця зробила значний внесок у дослідження страшносудної іконографії. Втім, у роботах Л. Бережної складові соціальної історії та світогляду з ікон Страшного Суду віддзеркалено фрагментарно.

Увагу на розвиток сюжету Страшного Суду в монументальному мистецтві звернула І. Тоцька. На прикладі давньоруських, а також іноземних зображень учена проаналізувала окремі деталі цієї композиції, зумовлені богословськими тонкощами й програмою стінопису храмів, і наголосила, що головні їх риси визначила Візантія, особливо на поч. XIII ст. Перші суттєві зміни Страшного Суду в монументальному живописі відбулися в XVI–XVII ст. (Тоцька, І. Ф. 2005, с. 541–542, 552). Але страшносудні ікони XV ст. вказують на появу цих змін і раніше.

Дослідниця історії відьомства в ранньомодерній Україні К. Диса обґрунтувала присутність на українських іконах Страшного Суду відьом і представників різних ремісничих професій (ковалів, ткачів, млинарів та ін.), які нібито зверталися до відьом, аби примножити клієнтів, усунути конкурентів тощо (Диса, К. 2008, с. 211). Водночас К. Диса наголосила, що образ відьми почав з'являтися на іконах не в останню чергу тому, що ці жінки сприяли дітовбивству (Диса, К. 2008, с. 229). Розкрила дослідниця й особливості змалювання цих образів, зокрема вказала на комічність більшості з них, зазначила, що писемні пам'ятки, на відміну від зображальних, передати цю рису не можуть, натомість містять численні попередження про небезпеку зв'язку з темними силами (Диса, К. 2008, с. 89).

Активно вивчає українські ікони Страшного Суду канадський історик українського походження І.-П. Химка (Химка, І. 2009; Himka, J.-P. 2004; Himka, J.-P. 2008–2009; Himka, J.-P. 2009), чії праці ґрунтуються на історико-

художньому підході. Основну увагу дослідник приділяє аналізу іконографічних джерел, верифікації їх за писемними пам'ятками. І.-П. Химка виділив за появою нових елементів та композиційними змінами три періоди розвитку української іконографії Страшного Суду: XV ст., XVI – серед. XVII ст. і XVII–XVIII ст. (Berezhnaya, L., Himka, J.-P. 2014). Він першим дослідив географію та регіональні особливості карпатських ікон Страшного Суду й визнав, що вони були самобутні й виконували особливі дидактичні завдання, їх писали не для князів і монахів, а для пастухів і селян. Простеживши еволюцію їхнього розвитку, дослідник виділив притаманні їм сцени та образи: Небесний Єрусалим; Рука Господня і Терези; Митарства; Мойсей і народи, які йдуть на Суд; Чотири царства; Монахи, які летять до Раю; Смерть; Фігура милостивого блудника; Пекло; Шинок; Книга Євангелія з Ягням. Важливе для І.-П. Химки авторство ікон, з'ясувавши яке можна зрозуміти, чому композиції побудовано саме так, чому на них є ті чи інші образи тощо. Наголошуючи, що ікони створювали не лише при монастирях, дослідник зауважив: іконописці не завжди були професійними художниками, часом це були люди з народу – ремісники, які займалися й іконографією (Химка, І. 2009; Himka, J.-P. 2004; Himka, J.-P. 2008–2009; Himka, J.-P. 2009).

Важливо проаналізувати й сучасні праці щодо страшносудного іконопису польських, словенських і румунських дослідників, адже українська іконографія Страшного Суду певною мірою впливала на їхні регіони. В цих дослідженнях розглядаються окремі образи, сюжети й сцени на іконах.

На думку польської дослідниці Є. Коцуй, ікони Страшного Суду створені під впливом конкретних подій, які виходили за рамки релігійних контекстів, тому мають чітке політико-національне забарвлення. Розглядаючи грішників, народи, що йдуть на Суд, авторка наголосила, що на іконі будь-хто може стати проклятим. І те, що змалює хтось один, може – безвідносно до канонів – змінюватися (Кос'юк, Е. 2013, р. 88–90). Є. Коцуй наголосила, що румунські православні іконописці використали візантійські зразки, дещо модифікуючи канон, використовуючи його лише як путівник, що постійно оновлюється елементами сучасності (Кос'юк, Е. 2013, р. 86, 100).

Н. Бартол зі Словенії простежила ставлення до смерті й потойбічної долі душі на прикладі ідейного комплексу страшносудної фрески. Цей сюжет, на думку вченої, є надією на справедливість у першу чергу для хворих, бідних, нещасних, чий страждання стають запорукою порятунку в іншому світі. Спостерігаючи за есхатологічним сюжетом, хворі мали відчутти полегшення і розраду (Bartol, N. 2014).

Румунська дослідниця історії та мистецтва Р. Бетя запропонувала проаналізувати не тільки ідейні функції композицій Останнього Суду, але й їхню локалізацію в храмі та взаємодію вірян із цими зображеннями. Дослідження велось у порівнянні з сусіднім Марамурешем сакрального мистецтва всього Закарпаття й Галичини. Дослідниця наголосила: мотив Страшного Суду, який прибув із Карпат, у румунському Марамуреші, зазнав іншого розвитку. Уявлення про пекло в Марамуреші містять важливу історичну інформацію про поширення й ієрархію гріха, сприйняття різних гріхів (Betea, R. 2011b). Страшносудні ікони в Марамуреші віддзеркалюють розвиток сакрального мистецтва регіону, а композиції з краю – оригінальний синтез традиції й міжкультурних впливів (Betea, R. 2011a, p. 307).

Перші спроби наукового вивчення страшносудного сюжету в мистецтвознавчому ключі зроблено на межі XIX–XX ст. під час становлення іконознавства (як галузі спершу історії й археології, пізніше – мистецтвознавства) (Степовик, Д. 2004, с. 15).

Серед мистецтвознавців сакральне мистецтво зацікавило Ф. Буслаєва 1849 р. (Богомазова, А. 2011). Верифікуючи зображальні й писемні джерела, дослідник розглядав ікони Страшного Суду як результат прояву народної фантазії (Буслаєв, Ф. И. 1857). Зображення на іконах вивчав за детальним іконописним зразком XVII ст. Порівнюючи російські ікони Страшного Суду з візантійськими та західноєвропейськими зображеннями, наголошував, що перші були значно стриманіші художньо. Оперуючи матеріалами мистецтвознавців і археологів, Ф. Буслаєв на базі численних джерел зробив висновок, що композиції в основі запозичені з візантійського мистецтва. Цю тезу підкріпив посиланням на «Повість

минулих літ» (Буслаев, Ф. И. 1861, с. 138). Він зазначив, що руські ікони Страшного Суду подібні до візантійських і за композицією, і за символікою, похідною з перших століть християнства (Буслаев, Ф. И. 1861, с. 139). Показове трактування страшносудних ікон не як зразків сакрального мистецтва, а як картин, що завадило сформуванню про них цілісного уявлення. Втім, загалом праця стала важливим поштовхом для вивчення іконографії Страшного Суду.

У II пол. XIX ст. з'явилися перші розробки з музейної справи: покажчики, каталоги та ін. На межі XIX–XX ст. створено типологію музеїв, музейної експозиції, схему класифікації музеїв, принципи побудови їх мережі (Войцехівська, І. Н. Томазов, В. В., Дмитрієнко, М. Ф. та ін. (2008), с. 377–378).

І. Свенціцький був визначним мистецтвознавцем, який у дорадянський час вивчав український іконопис (Свенціцький, І. 1914, с. 63–116). За дорученням митрополита Греко-Католицької церкви Андрія Шептицького він зібрав колекцію для «Національного музею митрополита Андрея, графа на Шептичах Шептицького». На його думку, український іконопис походив із Візантії (Свенціцький, І. 1914, с. 82). Науковець зазначав, що в українських страшносудних ікон багато спільного з білоруськими, сербськими й молдавськими, стверджував, що основа всіх фрагментів ікон Страшного Суду спільна, хоча подробиці й різні. Мета ж цих зображень – віддзеркалити величезну відповідальність людини за її життя перед Богом. Аналізуючи українські страшносудні ікони, вчений порівняв композиції чотирьох із них, залучивши есхатологічні писемні джерела й грецький іконописний підручник з поясненням структури ікон Останнього Суду (Свенціцький, І. 1914, с. 90, 92), описав чимало ікон із Західної України (всі XVI ст.) (Свенціцький, І. 1928). Під час аналізу творів він зупинився на особливостях іконографії, відвів особливу роль церковній поезії, апокрифам і місцевому колориту зображень. Порівнюючи ікони, І. Свенціцький зауважив особливу деталізацію, розмаїття композицій, намагання наблизити зображення події до тогочасного побуту. Вказав, що західні майстри, порівняно з українськими, «...вносили в зображення Страшного Суду трагізм положення

осуджених грішників і захоплення райським щастям у праведників за поміччю умітного вираження станів душі...» (Свенціцький, І. 1928, с. 48).

У 1920–1930-ті рр. іконознавство на західноукраїнських землях, на відміну від Радянської України, активно розвивалося. Наприклад, 1928 р. у Жовкві побачила світ фундаментальна праця І. Свенціцького «Іконопись Галицької України XV–XVI віків» (Свенціцький, І. 1928). 1929 р. у Львові з'явилася ще одна книга І. Свенціцького (Свенціцький, І. 1929).

Зі встановленням більшовицької влади вивченню ікон як духовних святинь тут не стало місця. Іконознавство надовго заборонили. Ситуація позначилася заідеологізованістю офіційної історіографії в УРСР (Калакура, Я. С. 2004, с. 40) під контролем більшовиків.

Якщо про ікони й писали, то виключно в контексті історії вітчизняного мистецтва. Наприклад, 1967 р. побачив світ другий том «Історії українського мистецтва», де розділ про живопис XIV–XVI ст. написала мистецтвознавець В. Свенціцька, котра вперше порушила питання стилістики та атрибуції окремих ікон Страшного Суду зі Львівського музею (Свенціцька, В. 1967). Розглядаючи сюжет Страшного Суду, дослідниця стверджувала, що в ньому «...знайшла пластичне втілення уся система середньовічного світогляду з віруванням у загробне життя» (Свенціцька, В. 1967, с. 232). Але основні складники есхатологічної системи не визначила. В. Свенціцька звертала увагу й на обставини, які впливали на зображення (авторство чи есхатологічні тексти-першоджерела) (Свенціцька, В. І., Сидор, О. Ф. 1990, с. 5). Дослідниця прийшла до висновку, що ікона з Мшанця належить до кола робіт ванівських майстрів, виокремила прояв в українських іконах народної фантазії, використання побутових деталей, що свідчать, на її думку, про впливи фольклору. Також у студії проведено паралелі з тогочасними зображеннями Страшного Суду з Новгороду. (Нельговський, Ю. П., відп. ред. 1967, с. 232). Науковці зауважували близькість іконографії Новгороду й Русі неодноразово. Так, В. Брюсова писала, що храмові розписи на цих теренах близькі до зображень в українських барокових церквах (Брюсова, В. Г. 1972).

В альбомі з українського середньовічного мистецтва, який видали Г. Логвин, Л. Міляєва і В. Свенціцька, є загальна характеристика деяких зображень Страшного Суду в Україні, зокрема особливості іконографії творів, колористику та стилістику. У виданні є лише дві репродукції ікон Страшного Суду (Логвин, Г., Міляєва, Л., Свенціцька, В. 1976).

Мистецтвознавець П. Жолтовський (Жолтовський, П. М. 1973; Жолтовський, П. М. 1978; Жолтовський, П. 1988), зокрема, стверджував, що сцена Страшного Суду, яка містить «категоричні відповіді на основні етичні, моральні й соціальні питання епохи, відіграла особливу роль в культурному житті феодального суспільства» (Жолтовський, П. М. 1988, с. 327). Водночас в українському релігійному живописі XVII–XVIII ст., за словами вченого, поставали яскраві національно забарвлені ідеї (Жолтовський, П. М. 1988, с. 7–8).

Досліджуючи монументальні страшносудні розписи, П. Жолтовський зазначив типові місця розташування у храмах, описав грішників, наголосив на соціально-побутовій суті цих зображень, відкидаючи їхнє сакральне значення. Популярність апокаліптичних сюжетів дослідник пояснював насамперед соціальними й релігійними причинами, підтверджуючи це прикладами з писемних джерел (Жолтовський, П. М. 1988, с. 85). Дослідник звернувся до колекції «Львівського музею українського мистецтва», де пекельні сцени на іконах Страшного Суду особливо мінливі. «Саме тут народне розуміння страшносудної теми внесло багато життєвих, нерідко сатиричних, глибоко соціальних образів» (Жолтовський, П. М. 1978, с. 113). Серед ікон П. Жолтовський виокремив суто українські сцени з «п'яницями», «плясовицями», «музиками», «шинкарками» й «чародійницями». Поряд із іншим вивчав історію формування живописних збірок (Жолтовський, П. М. 1973, с. 85). Доробок П. Жолтовського цінний започаткуванням вивчення таких принципових питань: хто писав страшносудні ікони? Чи контролював хтось їх зображення? Чому на перший план виходили соціальні, економічні, політичні та інші «суєтні» проблеми? тощо. Крім цього, посилення на писемні пам'ятки, дає змогу досягнути діапазон ідей, панівних у тогочасній свідомості. Для вивчення української

есхатологічної іконографії праці вченого важливі й тим, що в них розглянуто ікони, які мали схожі зі страшносудними риси.

Іконописний сюжет Страшного Суду досліджував і літературо- та мистецтвознавець А. Жаборюк (Жаборюк, А. 1978), який через вплив радянської епохи розглядав українське мистецтво як складову російського. Вперше тему Страшного Суду згадав, розглядаючи фреску в Кирилівській церкві, бо в ХХ ст. вважали, що найстаріший сюжет Страшного Суду зберігся саме там. Популярність сюжету науковець пояснював історичними обставинами, соціальними негараздами й есхатологічними очікуваннями, а головну його функцію вбачав у тлумаченні потойбічного майбуття душі (Жаборюк, А. 1978, с. 43). При реставрації притвору Видубицького монастиря відкрито частинку фрески ХІ ст. з сюжетом Страшного Суду, в якій помітні фрагмент Раю, апостол Петро, вогняний ангел (Ульяновский, В. 2009, с. 224), що заперечує згадане датування А. Жаборюка.

Сучасний період, започаткований на межі 1990-х рр., пов'язаний переважно з переходом від радянської схеми історіописання до відродження національних традицій української історіографії, досягненням її незалежності й переосмислення всієї історії українського народу (Калакура, Я. С. 2004, с. 419). Поступово відновлюється інтерес до ікон: дедалі частіше з'являються присвячені їм наукові студії, відбуваються виставки; про ікони читають лекції, знімають документальні фільми й телепередачі. На наш погляд, це можна пояснити поступовим відродженням національної свідомості українців, посиленням їхнього інтересу до власного минулого, поверненням до християнських засад. Все це вплинуло на зростання дослідницької уваги.

Для вивчення української та російської іконографії Страшного Суду багато зробив російський мистецтвознавець В. Цодікович. Проаналізувавши понад 50 ікон Страшного Суду з Росії, України, Польщі та Словаччини, учений прийшов до висновку про формування есхатологічної іконографії внаслідок синтезу християнства та язичництва (Цодікович, В. К. 1995, с. 96–97), зіставив зображення Страшного Суду з есхатологічними текстами. Останні він вважав

проявом менталітету, сформованого під впливом богословських догм, тоді як природні й соціальні негаразди – каталізаторами ідей (Цодікович, В. К. 1995, с. 74). Приділив увагу дослідник і поминання померлих у синодиках, назвавши це показником віри людей у потойбіччя. На нашу думку, версія В. Цодіковича про очисну функцію змія в зображенні митарств недостатньо обґрунтована. Спірним видається й погляд ученого на чергування митарств (Цодікович, В. К. 1995, с. 74), бо на іконах Страшного Суду вогняна ріка співіснує зі змієм (Григорак, А. К. 2019, с. 9). Однак хронологічні рамки дослідження В. Цодіковича обмежуються XV–XVI ст., що не дає змоги простежити еволюцію сюжету Страшного Суду. Важко також погодитися з дослідником щодо язичницького походження образу митарств на іконах. Дослідник є мистецтвознавцем, тож увагу сфокусував саме на цьому напрямку. Проте намагався дослідити історико-культурний контекст сюжетів з митарствами, визначити вплив на страшносудну іконографію релігійної боротьби XIV–XV ст. (Цодікович, В. К. 1995, с. 76) в Московській митрополії. Учений аналізував переважно російську іконографію, проте його підходи (зокрема до структурування каталогу й опису кожної ікони) можна успішно застосовувати при вивченні українських страшносудних зображень. У каталозі є галицькі ікони Страшного Суду XVII ст. Важливий внесок В. Цодіковича – комплексне дослідження витоків сюжету Страшного Суду від раннього християнства, зіставлення іконографії з писемними джерелами (без актових і подорожніх описів) тощо.

Новітні мистецтвознавчі розвідки про сюжет Страшного Суду в Україні фрагментарні. Одним з останніх ґрунтовних видань про українську ікону XI–XVIII ст. є праця Л. Міляєвої – найбільший альбом зразків для дослідження іконопису. Передмова до альбому – нарис з історії української ікони, де головну увагу приділено стилістичній класифікації творів, зокрема особливостям ікон із сіл Мшанець, Вільшаниці, Станілі, Вовчого та Малої Горожанки (Міляєва, Л., Гелитович, М., текст і упоряд. 2007).

Активно вивчає український іконопис Страшного Суду співробітниця НМЛ М. Федак, яка присвячує студії майстрам і образно-стилістичним

характеристикам їхніх робіт (Федак, М. 2013b), датованим страшносудним іконам (Федак, М. 2013), зображенню на них грішників (Федак, М. 2014b), астрономічним мотивам українського іконопису (Федак, М. 2014a) тощо.

Важливий внесок у вивчення української Страшносудної іконографії зробив мистецтвознавець О. Сидор. Зокрема, він склав реєстр ікон Страшного Суду з НМЛ (Сидор, О. 2001b), порушив питання іконописних страшносудних зображень і в дослідженні, присвяченому віддзеркаленню астрономічних уявлень в українському мистецтві (Сидор, О. 2014).

Мистецтвознавець і богослов є Д. Степовик теж приділив українській іконі багато уваги. Так, він з'ясував особливості розвитку іконопису України, зокрема страшносудного, тісно пов'язаного з традиціями народного живопису. Ікони Страшного Суду писали, на думку вченого, народні маляри, уважні до побуту. Тому значну деталізацію на іконах Західної України Д. Степовик пов'язав з розквітом там народного мистецтва (Степовик, Д. 1996; Степовик, Д. 2003a; Степовик, Д. 2003b; Степовик, Д. 2008).

Серед релігієзнавчих праць вирізняється публічна лекція Е. Морган 1987 р. в Кембриджському університеті, розміщена в мережі 2019 р. з приміткою, що під час підготовки лекції бракувало доступу до ікон зі Східної Європи. Е. Морган розглянула східнохристиянську іконографію крізь призму її впливу на західнохристиянську (Morgan, A. 1987/2019). Московський релігієзнавець Б. Кнорре видав докладний аналіз страшносудної ікони XVII ст., ймовірно, з Ярославля (Knorre, B. 2013). В контексті нашої теми важливі спільні для цих праць аналіз походження сюжету зважування душі й систематизація за значущістю та змістовністю основних сюжетів та сцен як раю, так і пекла (Knorre, B. 2013; Morgan, A. 1987/2019), що дає змогу порівнювати українські пам'ятки з наведеними в роботах.

Болгарська богослов Т. Іванова присвятила статтю митарствам на іконах Страшного Суду. На прикладах з Румунії, Словаччини, Росії, Польщі й України (образи з Ванівки та Мшанця) вона підкреслила, що сюжет митарств майже одночасно сформувався в російському й українському іконописі, що основне

джерело іконографії митарств – житіє Василя Нового – актуалізувалося з XV–XVI ст. Важливе й порушення питання про православність чи унійність сюжету митарств, увага до унійної полемічної літератури, за якою митарства – це римо-католицьке чистилище. Утім, Т. Іванова підкреслила, що сюжет цілком православний, а Змій митарств – це символ дороги випробувань душі; на українських іконах простежила еволюцію написання назви гріхів спочатку на сувоях у руках ангелів, потім – на стрічках на змієві (Іванова, Т. 2013), що для нашої роботи дуже суттєво.

Важливим є багаторічне дослідження іконопису Західної України, яке провів Димитрій (Ярема). Темі Страшного Суду приділено розділи в обох томах. Серед розглянутих ікон (які досліджуються й у нашій роботі) 5 – XV ст.; 17 – кін. XV–XVI ст.; 3 – XVII ст. Автор звернувся й до ікон із Новгороду, близьких за стилістикою до вказаних. Попри велику увагу саме до мистецьких аспектів іконопису (композиція, колорит), провідною думкою дослідника є те, що в іконах має відчуватися дух святості (Димитрій (Ярема). 2005; Димитрій (Ярема). 2017). Серед авторів з богословською освітою іконографію Страшного Суду аналізував і протоієрей М. Погребняк, увагу котрого привернули стінописи й ікони від раннього християнства до кін. XVIII ст. (що пізніше, то більша концентрація на сучасних російських землях та особливо рідкісних пам'ятках). У роботах перелічено основні сцени й персонажів із ікон Страшного Суду, ці образи названо природним доповненням відповідних богослужбових текстів, інтерпретовано мотиви майстрів (як прагнення змусити вірян замислитись над власними гріхами й покаятися) (Погребняк, Н. 2008; Погребняк, Н., 2011), що важливо з погляду нашої теми. Втім, наявність на іконах персонажів і сцен лише констатується. Ймовірно, ці особливості впливають з приурочування статей до седмиці про Страшний Суд (Погребняк, Н. 2008; Погребняк, Н., 2011). У такому контексті зрозуміле бажання автора привернути увагу до покаяння на прикладах ікон.

Отже, дослідники з мистецтвознавчою, історичною та богословською/релігієзнавчою освітою обґрунтували самотутність українських страшносудних ікон, висвітлили окремі суто історичні, соціально-політичні,

світоглядні аспекти. Проте весь комплекс збережених українських ікон Страшного Суду XV–XVIII ст. з метою простежити еволюцію, специфіку образів і сюжетів, а через їх призму – уявлень та реалій досліджуваного періоду досліджено не було. Тож перспективним є зіставлення ікон Страшного Суду з іншими джерелами, не тільки зображальними, а й писемними, як церковного, так і світського походження.

1.2. Характеристика джерельної бази дослідження: основні та допоміжні джерела

При окресленні джерельної бази з огляду на принципи системності та комплексності було враховано міждисциплінарність і світоглядну доміанту дослідження. Світогляд – один із важливих критеріїв, що визначає життя людства, особливо коли йдеться про релігійну складову світогляду східноєвропейської людини за часів Середньовіччя, Ранньомодерної й барокової доби. Адже тоді релігія була визначальним фактором самоідентифікації будь-якої особи. А в умовах загострення міжконфесійного протистояння, що характеризувало українські терени в XV–XVII ст., це набуло особливого значення. Водночас соціальні відносини багато в чому були продиктовані саме світоглядними установками. Тому для найбільш об'єктивної та цілісної історичної реконструкції слід залучати дані, що дають підстави дешифрувати світогляд людини минулого.

Підвалини світогляду православного соціуму України XV–XVIII ст. розглядаємо комплексно крізь призму аналізу іконографії Страшного Суду. Це зумовлено тим, що страшносудні ікони є найяскравішим і найнаочнішим виявом не тільки релігійного життя, але й морально-етичного, аксіологічного сприйняття дійсності в українському соціумі XV–XVIII ст. Тож чільну увагу приділено самим іконам у хронологічному порядку та конкретно-історичній обумовленості й найрелевантнішим історичним та іконологічним джерелам.

Джерельна база дослідження, враховуючи специфіку завдань, складається з різних груп. Зображальні джерела не вичерпуються іконами Страшного Суду. Сюди також належать інші ікони, що мають окремі схожі сюжети чи розвивають

ті чи інші богословсько-світоглядні теми. Зображення таких актуальних для нас образів як рай і пекло, праведників і грішників, Небесного Єрусалима та лукавого духа трапляються також у книжковій мініатюрі доби Середньовіччя й Раннього модерну. Писемні джерела допомагають конкретизувати та «проявити» світогляд і соціальне тло, закладені в іконах Другого Пришестя. Тому всі ці пам'ятки також було використано для відповідних порівнянь та узагальнень.

Однак провідними джерелами є страшносудні ікони. Найбільше з них – 36 – зберігається в Національному музеї ім. Андрея Шептицького у Львові (Федак, М. 2013, 383), решта – в музеях Києва, Чернівців, Луцька; а також у Польщі та Словаччині. Ми де-візо дослідили ікони зі Словаччини та Польщі. В українських музеях опрацьовано не лише експозиції, а й матеріали фондів НМЛ. Також було знайдено досі не описані світлини українських ікон в особовому архівному фонді О. Новицького (ІР НБУВ).

Понад 70 зображень включено до каталогу ікон Страшного Суду XII–XVIII ст., який видали І.-П. Химка з Л. Бережною. Загалом для нашої дисертації ця праця надзвичайно цінна, бо дає підстави зразу виділити основні образи на всіх наведених у каталозі іконах для подальшого їх аналізу. Проте для ґрунтовнішого дослідження образів слід вивчати їх оригінали, бо світлини не передають усієї деталізації сюжету.

Ікони Страшного Суду – храмові, тобто великі через розміщення для загального огляду вірян. Так, ікона з церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Медичів Дрогобицького району Львівської обл. має розміри 307×257,5 см (Федак, М. 2013, 383). Також відомі монументальні твори, як от розпис на дерев'яній стіні в церкві святого Юрія у Дрогобичі (1680-ті рр.) та страшносудні фрески. Стан збереження цих зображальних джерел різний, за необхідністю музейні установи проводять реставрацію. Ми свідомо вирішили залучати до основи аналізу саме ікони Страшного Суду через малу кількість збережених автентичних розписів і нерівномірне покриття іконографічними джерелами різних відрізків періоду. Фрески, стінопис, мініатюри не дають змоги заповнити всі

етапи розвитку страшносудного сюжету в XV–XVIII ст., залучаються як допоміжні джерела.

Збережені пам'ятки нерівномірно презентують територію XV–XVIII ст., населену українською спільнотою і мають дисбаланс у бік західних земель у межах сучасного кордону та суміжних із ними українських етнічних територій (Александрович, В. 2005, с. 433). І.-П. Химка пояснив це переважно історичними подіями, маючи на увазі численні набіги татар (Див. детальніше: Німка, J.-P. 2009). Географію досліджуваних ікон зосереджено на теренах сучасної України (Львівської, Івано-Франківської обл., Закарпаття), східної Словаччини, південно-східної Польщі. Саме тут найактивніше розвивалось іконописання (Німка, J.-P. 2009, р. XL, 8).

Дослідники українського живопису та іконопису стверджують, що саме ікона була визначальним видом українського малярства, і, власне, в ній найнаочніше простежуються всі зміни тодішньої культури загалом (Сидор, О. Ф. 1990, с. 21). Як особливий вид мистецтва іконопис прийшов на Русь з Візантії й розвивався на професійній основі (спершу в Києві). Найраніші відомості про українських малярів уцілили з кін. XIV ст. Проте найдавніші українські ікони Страшного Суду – з XV ст. Це ікони з с. Ванівки, Мшанця, Лукова-Венеції, Поляни біля Устрик. Їх дослідники виділяють в окрему групу (Berezhnaya, L., Німка, J.-P. 2014, р. 15). Галицький іконопис XV ст. переважно візантійський за походженням (Свенціцький, І. 1914, с. 6).

У цей час формуються окремі школи західноукраїнського малярства. Вони характеризуються високими власними позиціями, які органічно продовжували й розвивали традиції княжої доби українського релігійного мистецтва відповідно до актуальних тенденцій духовного життя. Саме в XIV–XV ст. встановлюються тенденції, що лягли в основу українських художніх традицій (Александрович, В. 1995, с. 77, 110, 195).

Школи іконопису утворювалися тоді, коли, «навколо провідних майстрів групувалися іноді навіть декілька так званих майстрів із народу» (Свенціцька, В. І., Сидор, О. Ф. 1990, с. 11). Для прикладу, ікону Страшного Суду

з храму Різдва Богородиці с. Ванівки (Кросненський повіт, Польща) написав невідомий автор, проте довершеність роботи дає фахівцям підстави вважати його високоерудованим професіоналом, який добре знав константинопольські зразки та зумів проявити свою творчу самобутність (НМЛ 34503/І-1179. XV ст.). Робота ванівського майстра стала зразком для іконописної школи Лемківщини («Страшний Суд» кін. XV ст. з сіл Поляни та Лукова-Венеції в Східній Словаччині) (Павлюк, С. П., ред. 2002, с. 205).

У кін. XV–XVI ст. з'являються нові ікони Страшного Суду – з с. Вовчого біля Турки, Трушевичів біля Добромиля, Ганьковичів біля Перемишля, Долини, Пашова, Крайньої-Бистої, Сольвичегодська, Красного Брода, Багнуватого біля Турки, Станілі (Дрогобиччина), Малої Горожанки біля Миколаєва, Кам'янки Струмилової (Бузької) 1587 р. та ін. Їх створили представники різних іконописних шкіл, серед яких виділяють перемишльську, львівську, сяноцьку, холмську, верхратську (з якої походив митрополит Московський з титулом «Київський» Петро Ратенський) (Карта іконописних... 2011).

Ікона Страшного Суду з Долини, датована 1560-ми рр., вважається роботою майстра Дмитрія, котрий поєднав ренесансні тенденції з іконописними традиціями Афону (Свенціцька, В. 1967, с. 245). А це було свідченням зустрічі двох традицій – старої, візантійської, та нової, що ввібрала старі елементи, які поступово поступалися власним і західноєвропейським впливам.

З II пол. XVI ст. сталася криза в малярському середовищі, почав формуватися народний напрямок в іконописі (Жолтовський, П. М. 1978, с. 277). У львівському осередку майстрів ця криза позначалася зміною поколінь 1530–1560-х рр. і 1560-х – поч. 1570-х рр.; Перемишльське середовище теж занепадало. Це сприяло розвитку й утворенню мереж провінційних осередків. Серед них учені називають Судову Вишню, Риботичі, Самбір, Дрогобич, Яворів, Космач, Ясінь, Жаб'є, Березів Нижній, Старі Кути, Богородчани, Коломию, Снятин, (Галичина) Роші (Буковина); монастирі: Манявський, Синьовидський, Лаврівський (Прикарпаття), Мукачівський, Грушівський (Закарпаття) Спаський (Бойківщина); святого Онуфрія та Успіння на Холмщині (Осадча, О. А. 2011, с. 135).

Професійний і народний напрямки в досліджуваний період співіснували. На поч. XVII ст. під час акції львівських цехових ремісників проти позацехових було перелічено 11 українських передміських малярів-«партачів» (Александрович, В. 2007, с. 88, 90). Про них згадує ієромонах і поет кін. XVII ст. Климентій Зіновіїв: «І има и(м) богома́зы, же маля(р)ства не до(и)шли: / же бє(з)пўтное дѣло са́мы собѣ зна(и)шли» (Зіновіїв, К. 1971, с. 117). Прикладом народної традиції є ікона Страшного Суду з с. Погорілівки (Заставнівський район, Буковина). Виділяють такі суттєві особливості «народних» ікон XVI–XVIII ст.: вільна інтерпретація традиційних іконописних взірців; надання ликам антропологічних рис місцевого населення; зображення елементів народних вірувань (Жолтовський, П. М. 1978, 282–285). Таким чином, зросло значення провінційних місцевих центрів. Тепер ікони замовляли не лише князі та знать у професійних іконописців, ініціатива створення ікон перейшла до представників братств ремісників з містечок. Тому деталі на іконах досить часто не співвідносилися з ортодоксальними уявленнями. Важливо, що ікони Страшного Суду, які дійшли до нашого часу, належать авторству як представників першого, професійного іконопису, так і народним «богомазам». Майстри іконопису прагнули втілити морально-етичний ідеал свого часу та уявлення сучасників про добрі й справедливі стосунки між людьми (Сидор, О. Ф. 1990, с. 21).

XVII–XVIII ст. в іконописі позначені переходом від ренесансу до стилю бароко (з II пол. XVII ст.) (Ковальчук, І. 2015, с. 91–106). Цим часом датуються збережені ікони Страшного Суду з с. Лип'я, с. Плав'я, Волосянки (біля Ясениці Замкової на Турківщині) та ін. (Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, p. 15).

Іконописні центри XVI–XVIII ст. існували й у Наддніпрянщині. До найзначніших відносять Київ (де існування іконописної школи припускають і для XV ст.), Харків і Стародубщину як окремий район. Решта осередків – переважно монастирі (Карта іконописних... 2011). Проте жодної ікони Страшного Суду роботи київських (за винятком твору з Михайлівського Золотоверхого собору I пол. XVII ст. і київської гравюри Страшного Суду 1620-х рр.) та інших право- й лівобережних майстрів не збереглося.

Постає питання: чи можна екстраполювати інформацію, отриману в результаті аналізу західноукраїнських ікон Страшного Суду, на весь український соціум кін. XV–XVIII ст.? Це важлива проблема, яку можна вирішити в ході нашого дослідження. Хоча залучені ікони територіально входять у спільні етнічні кордони українців, у них чітко простежуються локальні й культурні особливості: «Що село — то свій звичай» (Борисенко, В. К. 2018). Тож, якщо порівнювати ікони зі Львівської обл. і Києва, помітна разюча різниця як у манері виконання, так і в символіці деталей. Відрізняється образ митарств: із західних областей – у формі клейм, на іконі з Києва – змія; манера зображення Спасителя на престолі на Київській іконі й на райдузі – на Львівській; народи, що йдуть на Суд, на київській іконі горять у пеклі, на відміну від деяких західноукраїнських зразків; гріхи конкретизовано й класифіковано докладніше на іконах з заходу; на Київській немає персоніфікованого образу Смерті, а на всіх трьох іконах XVII ст. цей образ має вигляд скелета. Звідси випливає велика схожість Київського зразка з російським іконописом, а західноукраїнських пам'яток – з румунським іконописом і західноєвропейським мистецтвом. Та й західноукраїнські ікони не були однакові в деталях і манері виконання: різна кількість і деталізація образів народів, які йдуть на Суд; різні написи грішників у пеклі, сцени з шинком; не всюди є змії, що кусає Адама за п'яту (Додаток В).

Таким чином, українська страшносудна ікона була продуктом своєї епохи й території, тож повною мірою віддзеркалює навколишнє життя.

Для з'ясування джерельного потенціалу страшносудних ікон варто детальніше зупинитися на внутрішній критиці їх як цінного носія інформації.

Іконографія зображення Страшного Суду, за висловом В. Свенціцької, «протягом століть зберігає свій канон, змінюється лише форма вислову й деталі» (Лесів, А. 2016, с. 1046). Такий стан справ, безперечно, вказує на засадничість сюжету Страшного Суду, що додатково засвідчує особливу значущість вивчення його як історичного джерела. Тому перше і важливе місце посідають складові сюжету: що й кого ми бачимо на іконі. Для прикладу, на іконі з Мшанця (XV ст.) нараховуємо 15 підсюжетних тем, що дають поле для інтерпретацій і зіставлень.

До них належать: образ самого Христа «у славі», тобто в оточенні ангелів; Деїсус, моління святих; ангели, що звивають небо; небесний град – Єрусалим; Етимасія – «Престол уготований» та «душі праведних у руці Божій», терези; апостоли-судді; народи, що йдуть на суд; змії митарств; вогняна ріка; ангели, що воюють з бісами; смерть людини; рай; пекло; милостивий блудник; апокаліптичні звірі. Названі сцени, крім богословського прочитання та визначення міри мистецьких впливів, мають значний інформаційний потенціал для реконструкції світогляду творців та реципієнтів ікони такого типу.

З серед. XVI ст. іконографію сюжету Страшного Суду доповнили теми «земля повертає своїх мертвих», новозавітна Трійця, Бог Отець. Причини їх появи теж можуть стати підставою для інтерпретації світогляду й навіть сама їхня поява цінна, бо вказує на початок змін у світогляді, а отже і на модернізаційні рухи серед тогочасного населення України.

Сюжети іконографії Страшного Суду віддзеркалюють уявлення про рай – місце перебування праведників, а також символ нагороди за бездоганне (з погляду християнства) життя на землі. Проте в іконографії є два його образи – Небесний Єрусалим і Рай у земному його втіленні.

Важливі світоглядні установки містяться в сценах так званої малої есхатології – особистої смерті людини, що також потрапили до страшносудної іконографії. І це було не випадково. Образи, передані в іконі, культивували у вірян належне ставлення до останнього дня на землі, що впливало на поведінку в житті земному. І навпаки: суспільна думка про смерть віддзеркалювалась на іконі. Тож ікони Страшного Суду є унікальною пам'яткою та історичним джерелом: з одного боку віддзеркалюють панівні аксіологічні установки суспільства, з іншого – самі їх формують.

Важливі й написи, що тлумачать зображене і конкретизують його зміст на іконах Страшного Суду. Іноді вони семантично забарвлені, підкреслюють ставлення іконописця й суспільства до зображуваного. До значущих світоглядно-соціальних мотивів відносимо і перелік гріхів, згаданих на страшносудних іконах. Окрім кіл гріха, написи супроводжують дійових осіб (праведників і грішників),

рай та пекло. Завдяки аналізу назв гріхів, що пливають у вогненній річці, та кар грішників, можна робити висновок про відсутність певного місця очищення (чистилища) у світогляді православних мешканців тогочасної України, що загалом відповідає догматиці православ'я. Це є свідченням відданості іконописців (а отже, й вірян) суто православним канонам і натомість невизнання римокатолицьких, хоча наявні й прямі впливи західноєвропейської традиції. Отже, в цих запозиченнях бачимо вибіркоче копіювання лише того, що не суперечило православним догматам.

Сюжет з народами, що йдуть на Суд, уособлює ставлення до представників тих чи інших етносів, розкриваючи і, знову ж таки, культивує відповідне сприйняття останніх.

Сцени пекла і муки грішників як історичне джерело становлять особливий інтерес, адже ця частина ікони містить детальні відомості про соціальні відносини. Іконописці, виділяючи окремі гріхи або групи «грішних» людей, відтворюють те чи інше розуміння тяжкості провини. Образ пекла доповнює образ нечистого – бісів і сатани, що сидить на пекельному престолі. Присутне також зображення звірячої пащі, яка пожирає вогняну ріку з душами грішників.

Отже, в деталях кожна ікона Страшного Суду відрізняється від інших, хоча в основі всі вони однакові. Ідея цієї ікони в тому, щоб зобразити всю вагу відповідальності перед Богом за земне життя, показати «противенство між радостями раю і муками пекла» (Свенціцький, І. 1914, с. 27–29).

Тож символіка зображень страшносудної ікони – набір образів і символів, що ототожнювались у вірян із євангельськими абсолютами: Бога, добра, зла, справедливості. Отже, основна функція ікони Страшного Суду – морально-дидактична. І саме це, на нашу думку, є головним підтвердженням того, що сюжети на пам'ятках були актуальними для свого часу. Тому їх і можна розглядати як достовірні історичні джерела для реконструкції соціально-світоглядної історії українського соціуму XV–XVIII ст.

Міжконфесійна ситуація на теренах Західної України після Берестейської унії 1596 р. ускладнює з'ясування конфесійної належності ікон Страшного Суду,

створених пізніше. Збережені ікони XV–XVI ст. православні. Однак перехід до унії західноукраїнських епархій не був одномоментним і тривав понад століття. Частина православного духовенства Закарпаття прийняла унію тільки 1646 р., Перемишльська епархія стала унійною 1691 р., Львівська, Галицька, Кам'янець-Подільська долучилися 1700 р. У храмах увесь цей час перебували ікони православного зразка. Після прийняття унії ще деякий час у епархіях не було впроваджено нових церковних обрядів і змін у церковному облаштуванні. Суттєво ситуація почала змінюватися лише після постанов Замойського синоду 1720 р., який дав поштовх до встановлення нововведень латинського обряду, зокрема й в іконописі (Косів, Р. Р. 2019, с. 81). Втім, інновації не було введено одночасно в усіх землях. Тому на початку тільки окремі стильові риси й художні прийоми можуть непрямо вказувати на унійні корені ікони. Окрім того, для деяких збережених страшносудних ікон іще не встановлено, в якому саме храмі вони перебували. Отже, належність частини ікон Страшного Суду XVII–XVIII ст. до тієї чи іншої з двох названих конфесій достовірно встановити складно.

Задля уникнення однобічних інтерпретацій, джерельну інформацію, отриману в результаті аналізу ікон Страшного Суду, ми зіставляли з інформацією інших видів історичних джерел. Зокрема, дослідники акцентують на сюжетній спорідненості карпатських ікон страшносудної тематики з аналогічними іконами з Новгороду (Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, p. 170), коли він ще зберігав самостійну традицію. А оскільки остання брала витoki у візантійському іконописі, то було залучено відповідні зразки візантійського іконопису, зокрема мозаїка XII ст. з собору Санта Марія Ассунта в м. Торчелло (Італія) та ікони з монастиря св. Катерини на Синаї. Їх джерельна цінність для роботи з вітчизняними матеріалами полягає в можливості простежити розвиток сюжету в православній іконографії, зазначити проникнення впливів і виокремити елементи, які внесли автори з українських теренів у свої твори. До першої належали, наприклад, роботи «Страшний суд» Джотто ді Бондоне в капелі Скровеньї дель Арена у Падуї (1306 р.), сілезька фреска Страшного суду під Сobotкою (XIV ст.)

та ін. Деталізований сюжет, низку спільних ознак з іконами цього періоду має фреска 1547–1550 рр. з монастиря Воронець (Південна Буковина, Румунія).

Близькі до ікон Страшного Суду ті, що сюжетно пов'язані з есхатологією, зокрема образи типу «Зішестя Христа в пекло», які змальовують облаштування потойбіччя та його мешканців. Нині збережено низку ікон кін. XV – серед. XVII ст. (з сіл Поляни Старосамбірського району, Віжомлі Яворівського району, Малнової, Вишенців Мостиського району; Либохор Турківського району, містечка Жовква), що теж походять із Львівщини (Федак-Гелитович, М. 2012).

Інші візуальні джерела теж дають змогу ширше трактувати основні світоглядні риси, закладені в іконах Страшного Суду. Зокрема, образи раю зустрічаємо в книжковій гравюрі та мініатюрі. Для ідентифікації національної та станової належності людей на іконах доцільно використовувати порівняння зі світськими творами образотворчого мистецтва. З XVI ст. в українських землях поширюється жанр портрету. На портретах (поясних і на повний зріст) зображували князів, шляхту, духовенство, а з XVII ст. – козацьку старшину. Портрет зазначеного періоду – це набір соціальних символів, що презентують особу споглядачеві. Характерні особливості костюма, зачісок, головних уборів і аксесуарів, антураж соціальних груп – усе це могло до певної міри траплятись і на пам'ятках іконопису, які аналізуються.

Окремою групою є писемні наративні джерела, що можуть засвідчити певні світоглядні позиції, кола їх побутування та соціальні реалії. Зокрема, це подорожні записки про Україну іноземців. Історичній науці нині відомо багато джерел, які засвідчують міжетнічні контакти в м. Львів. У поемі «Роксоланія» 1584 р. С. Кленович відзначив розвинені торгівельні зв'язки Львова з різними країнами (Кленович, С. 1584). Й. Альпнех, описуючи Львів поч. XVII ст., відзначив високий рівень його архітектури, яку створювали поляки, німці, італійці, та місцевий ринок, де більшість серед іноземців становили «греки, турки, вірмени, татари, волохи, угорці, німці та італійці». (Альпнех, Й. 2004, с. 28). З огляду на це можна зробити висновок, що іконописці досить добре орієнтувалися в одязі та моді іноземців, котрі постають у сюжеті «народи, які йдуть на Суд».

Особливо цінним для нашого дослідження є опис Львова XVI ст. Мартіна Груневега. Мандрівник прирівняв Львів до Венеції, адже на ринку тут можна було зустріти людей з усіх країн світу в своїх убраннях: «угорців у їхніх малих магерках, росіян у білих шапках, турків у білих чалмах. Ці всі у довгому одягу, а німці, італійці, іспанці – у короткому... на ринку при бочках малмазії вирує натовп крїтян, турків, греків, італійців... щодня прибувають крамарі з усієї Русі, Поділля, з Молдавії і Волощини» (Груневег, М. 2004, с. 21). Наведені описи зовнішнього вигляду представників різних етносів дають змогу зіставити їх із зображеннями на іконах того ж часу.

Друга група – це трактат Михалона Литвина (серед. XVI ст.), свідчення іноземних мандрівників Павла Алепського (перебував на українських землях у 1654 та 1656 рр.), Гійома Боплана (XVII ст.). Їхні описи дають змогу побачити реалії та ментальні установки українського соціуму «ззовні». Мандрівники детально описували побачене, зокрема побутові обставини й гріхи, віддзеркалені на іконах Страшного Суду. Відомості про побут для нас надзвичайно цінні, бо автори нотували те, чого в їхніх країнах не було. Ця складова теж докладно змальована в іконах Страшного Суду, отже, може бути проінтерпретована з високою вірогідністю. Вітчизняні ж джерела не фіксують таких подробиць, надто звичних для авторів.

Окрема увага приділяється літургійним пам'яткам. За християнським віровченням, Страшний Суд – остання подія в історії людства, завершення існування світу й загальний суд над кожним під час Другого Пришестя Ісуса Христа. Цей догмат – один з найголовніших у православному віровченні, йому присвячено три члени Нікео-Цареградського символу віри й окрему книгу Святого Письма – Апокаліпсис Іоанна Богослова. Значна кількість богослужбових творів, зокрема служба М'ясопустної неділі та заупокійні служби Вселенських поминальних субот теж містять образи суду над людством. Усі ці сюжети певною мірою віддзеркалювались на іконі, яку традиційно іменували «богослів'ям у фарбах». М. Давидова вказала на прямий зв'язок іконописного сюжету з богослужбовими текстами (зокрема, Пісною трїоддю і передсвятковими тижнями

Різдвяного Посту). Такий підхід дає змогу осмислити ікону як складову церковного світу й дати відповідь, чому, наприклад, ті чи інші тексти записують на полях ікон, а інші – теж цілком підходять за змістом, але не беруться до уваги (Давидова, М. Г. N/d).

Одним із джерел народного іконопису є християнські апокрифи (Жолтовський, П. М. 1978, с. 282), котрі прийшли на сучасні українські терени з Візантії та Болгарії ще в XI–XII ст. (Дзира, Я. 2003, с. 112). До кін. XV ст. на українських теренах не було повного канонічного тексту Старого й Нового Заповітів церковнослов'янською. Окремі переклади біблійних книг містились у збірниках поряд з апокрифічними сказаннями. Апокрифічні елементи потрапляли й до богослужбової літератури, зокрема Требників Стратинського, Львівського, Київського (Петра Могили) XVII ст. (Мельник, Я. 2015), тож їх наявність на церковних іконах не дивна.

Залежно від змісту й ідеологічної спрямованості, всі християнські позаканонічні сказання діляться на старозавітні та новозавітні. Окремо виділяють групу апокрифічних житій святих. Есхатологічні мотиви в апокрифах дають підстави виділяти їх в окрему однойменну категорію. У таких творах, окрім «питань кінцевої теології» (Франко, І. 1906, с. 7), також є оповіді про дитинство, смерть і воскресіння Христа, земне життя Богородиці, проповідь апостолів (Чижевський, Д. 1956, с. 51). Апокрифи містять деталізовані образи, відсутні в канонічних християнських текстах, зокрема загробного життя. Такі сцени є у творах, що побутували аж до кін. XVIII ст. Серед них «Ходіння Богородиці по муках» (найбільш ранні слов'янські тексти XII ст.), «Никодимове Євангеліє» (з XV ст.), «Ходіння Агапія в рай» (з XII–XIII ст.), «Питання Іоанна Богослова Господу на горі Фавор», «Видіння апостола Павла», «Слово про Лазарове воскресіння» та ін. До житійної літератури відносимо «Житіє Макарія Олександрійського». Сюжети апокрифів зазнавали змін і доповнень, перекладні твори обростали відбитками уявлень перекладачів та переписчиків. І. Свенціцький назвав візійну літературу з видіннями св. апостола Іоанна Богослова та св. Феодори про заземний світ і митарства душі, а також народну віру у зв'язок

покарання з провинною одними з найкращих джерел і передумов для розвитку страшносудного іконопису (Свенціцький, І. 1914, с. 29). Про поширеність таких неканонічних текстів серед загалу свідчать індекси заборонених («отречених») з боку Церкви книг, які регулярно редагувалися. Історичній науці відомі твори XVI–XVIII ст., написані проти «таємних книг»; серед них послання Івана Вишенського, праці Стефана Зизанія про антихриста, фрагменти в «Перлї многоцѣнному», «Євангелії учительнім» Кирила Транквіліона Ставровецького, у «Ключі разумѣнія» та в «Небі новому» Іоанікія Галятовського; проповідях Антонія Радивиловського «Огородок Марії Богородиці» й у книзі чудес Богородиці «Руно орошенное» Дмитрія Туптала (Мельник, Я. 2017, с. 12). Названі твори дають православне (канонічне) трактування кінця світу і є джерелом для порівняння з відповідними іконами й виокремлення в них апокрифічного елемента.

Додатковим аргументом на користь популярності апокрифів серед широких верств українського соціуму є їх тісний зв'язок із фольклором і літературою. Вірш на Світле Христове Воскресіння 1781 р., який склав писар Війська Запорізького А. Головатий, містить сюжет «Никодимового Євангелія», а «Енеїда» І. Котляревського – опис пекельних мук (Головатий, А. 1781, с. 215; Котляревський, І. 1922, с. 90–94). Тож інформація апокрифічних сказань віддзеркалювалась у світогляді. Тому вона може бути словесним коментарем до зображеного на іконах Страшного Суду.

Писемні наративні джерела є невід'ємною складовою джерельної бази нашого дослідження.

Актові джерела, на відміну від наративних, не містять, на перший погляд, розлогої інформації, пов'язаної з еволюцією соціально-світоглядних рис. Це пояснюється суто утилітарним призначенням цієї групи документів. Однак, беручи до уваги те, що епоха Середньовіччя – це доба, спрямована до духовності, а подальші століття – її відгомін, то навіть практичні речі мають відбиток світосприйняття людини, яке ще перебувало у сфері релігійного.

Суспільні відносини, віддзеркалені в юридичних документах, досить широкі. На території всіх українських земель у XV–XVIII ст. (за винятком Лівобережжя, яке 1667 р. разом з Києвом перейшло до Російської імперії) діяли права й норми Великого Князівства Литовського й Речі Посполитої. Теми смерті безпосередньо стосуються тестаменти (заповіти) – остання воля людини, важливі історичні джерела приватноправового походження з високою інформативністю та репрезентативністю (Кривошея, О. В. 2007). Як визначили дослідники, з XIV ст., тестамент став документом, характерним для всіх станових систем права; його могла укласти будь-яка фізично і розумово здорова людина (Кочеркевич, Я. 2009, с. 136). Ці юридичні документи мали внутрішню структуру, причому світогляд віддзеркалюється в інвокації – фразі, що засвідчує віру особи в Святу Трійцю; та нарації й диспозиції. В цих елементах згадується про смерть, про обставини укладення тестаменту та розподіл майна. Решта структурних одиниць надавали документу юридичної сили. Важливо, що тестамент неоднозначно виражає світоглядно-соціальні установки. По-перше, як діловий документ заповіт має певні «кліше» – обов’язкові елементи (як от сповідання віри). По-друге, кожен тестатор у вільній частині, хоч і стисло, висловлював ставлення до свого відходу і власні уявлення про потойбіччя, особистий суд, заходи для спасіння своєї душі та Останнє Судище Господнє.

Писемні джерела, пов’язані з судочинством і судовою системою, містять інформацію для зіставлення з тією частиною світоглядно-соціальних моментів страшносудних ікон, котрі стосуються девіантної поведінки. До «юридичних» процесів, зображених на іконах, можемо віднести злочин (ототожнюємо з «гріхом»), покарання («муки»), змогу спокутувати провини.

Актуалізована інформація в рамках нашого дослідження є у ділових паперах судових установ, зокрема протоколах та вироках судових засідань. Розгалужена система судових установ за Другим литовським статутом (1566 р.) і магдебурзьким правом у відповідних (з XV ст.) діяла до кін. XVIII ст. на територіях, підконтрольних Речі Посполитій (Охотницька, Н. 2013, с. 358) й залишила численні документи. Аналіз судових справ дає статистичну

інформацію, пов'язану з видами злочинів. Врахувавши її, можна встановити поширеність тієї чи іншої девіантної поведінки. Отримані результати варто зіставити з зображеннями на іконах. Важливо також, що в протоколах судових засідань до серед. XVIII ст. цитували пряму мову позивача та відповідача. В окремих випадках це дає змогу простежити оцінку й ставлення до негативної події чи особи (гріха – грішника).

Становлення цехового ремісництва теж віддзеркалилось на іконах Страшного Суду. Кожен цех мав установчу документацію – статут, який регламентував як виробничі стосунки, так і моральні засади відносин у корпорації. Тому джерельна інформація зі статутів доповнить реконструкції соціально-світоглядних відносин XVI–XVIII ст. у межах нашої теми.

Отже, ікона Страшного Суду – це складний багатосюжетний і різноплановий твір, у якому тісно переплетені богословська думка та соціальна дійсність. Наявність збережених українських страшносудних ікон XVI–XVIII ст. дає змогу розкрити риси світогляду та особливості соціального життя українського соціуму зазначеного періоду. При цьому задля максимальної достовірності та повноти інформація, яку містять зображення Останнього Суду, осмислюється в різних контекстах розуміння. Зокрема, це широке коло писемних пам'яток: Святе Письмо, богослужбові тексти, перекладна література, апокрифи, життя святих, проповіді, документи судочинства, а також світські портрети, книжкова мініатюра тощо.

1.3. Методологічні орієнтири дослідження

Дослідження світоглядної та соціальної історії через призму такого особливого джерела, як іконопис Страшного Суду XV–XVIII ст., зумовило специфіку методологічних засад дисертації, орієнтованої на системний комплексний аналіз проблеми.

В роботі спираємося на *основоположні принципи* історизму, об'єктивності та опори на історичні джерела.

За принципом *історизму*, ікони Страшного Суду досліджуються в чітко визначених хронологічних координатах, як явище, що мало свій початок і могло розвиватися. Поява страшносудного іконопису, притаманні йому сюжети та образи, їхня еволюція розглядаються як зумовлені різнобічними факторами (поширенням писемних творів із відповідними есхатологічними ідеями, змінами в судочинстві, у суспільному житті, в міжконфесійних і міжетнічних відносинах тощо). Ікони аналізуються в хронологічній послідовності та конкретно-історичній обумовленості – на тлі епохи, в тих часових межах, в яких кожна з цих ікон було створено, з урахуванням особливостей доби. У зв'язку з цим велика увага приділена змінам в есхатологічних образах і сюжетах та з'ясуванню причин цих змін. Принцип історизму надав дослідженню кожного аспекту світоглядної та соціальної історії, представленому на аналізованих іконах, необхідну конкретність. Він дав змогу простежити трансформацію іконографії Страшного Суду, тісний зв'язок ікон з реаліями часу.

Принцип *об'єктивності* реалізувався шляхом залучення значної кількості джерел, різних за видами, призначенням, походженням тощо, які пов'язані з досліджуваною проблематикою, та зіставлення їх між собою. Принцип *комплексності* забезпечив можливість дослідити всі найважливіші аспекти світоглядної та соціальної історії, зафіксовані на українських іконах Страшного Суду. Принцип *опори на історичні джерела* пов'язаний із опрацюванням якнайширшого кола зображальних і писемних пам'яток.

Застосування *системного* підходу дало можливість розкрити зовнішній і внутрішній зміст страшносудного іконопису, з одного боку, як складову системи світоглядних уявлень, есхатологічних ідей і ментальних установок українського соціуму XV–XVIII ст., а з іншого – як єдину композицію (у випадку кожної окремої ікони) і як явище (іконопис усього цього періоду).

Щоб забезпечити реалізацію названих принципів, наукового підходу до розв'язання завдань і достовірність висновків, під час написання дисертації було використано низку *загальнонаукових методів* (аналізу, синтезу, індукції, дедукції, узагальнення, систематизації, періодизації, класифікації).

Важливими методами є *аналіз* і *синтез*. Іконопису Страшного Суду притаманна складна композиція з великою кількістю сцен і деталей, тож метод аналізу дає змогу розкласти її на низку дрібніших складових – окремі конкретні сюжети та образи, що підлягають окремому розгляду.

Однак, його застосування «має призвести до з'єднання компонентів складного явища, створення нової конструкції з певною метою, певною функцією і за певним планом дослідника» (Кривчик, Г. Г. 2017, с. 58). Такою новою в нашому дослідженні є світоглядна та соціальна історія, що досліджується крізь призму страшносудного іконопису – комплекс есхатологічних і низки інших ідей, уявлень та реалій, пов'язаних із соціальним життям, міжетнічними й міжконфесійними взаєминами тощо, віддзеркаленими в образах та сюжетах основної групи аналізованих джерел.

Окрім цього, аналітичний і синтетичний методи застосовувались у роботі з науковими працями та джерелами. У процесі *історіографічного аналізу* з'ясовано специфіку вивчення страшносудного іконопису з погляду жанру, авторства, а також умов появи історіографічних джерел. *Джерелознавчий аналіз* сприяв виявленню особливостей інформативного потенціалу кожного типу та виду залучених джерел. За допомогою *синтезу* встановлено стан і повноту наукового осмислення проблеми та обґрунтовано склад джерельного комплексу. В результаті застосування методів *класифікації* та *систематизації* було впорядковано джерельну й історіографічну базу, з'ясовано характерні риси кожної з груп джерел, а також особливості різних підходів до вивчення іконопису загалом і до окремих історіографічних періодів у дослідженні страшносудної іконографії.

Використано в дослідженні також наукові методи *індукції* та *дедукції*. Індуктивний метод передбачає «перехід у процесі пізнання від окремого знання до загального (Кривчик, Г. Г. 2017, с. 58). Відповідно, він є актуальним для нас, оскільки, досліджуючи окремі сюжети та образи страшносудного іконопису, через їх посередництво ми можемо реконструювати світоглядну та соціальну

картини минулого, визначити ідеальний та реальний компоненти життя українського соціуму XV–XVIII ст.

Дедуктивний метод, у свою чергу, спрямовує пізнання не від конкретного до загального, а «від загального знання певної системи речей до встановлення окремого, одиничного» (Кривчик, Г. Г. 2017, с. 59). Його застосування в нашій роботі уможливило прийняття низки важливих базових суджень. Такими є твердження про меншу залежність ікон Страшного Суду від іконографічного канону, що, відповідно, зумовлювало більшу відкритість до змін, трансформацій; вплив іконографічних сюжетів з інших регіонів і місцевих реалій на український страшносудний іконопис тощо.

За допомогою методу *узагальнення* формулюються висновки про те, якими були світоглядні уявлення та явища соціальної історії за аналізованими страшносудними сюжетами та образами.

Наступною групою методів є *спеціально історичні*. Пізнання явищ суспільного життя, зокрема й таких важливих аспектів ідеального сприйняття світу як світоглядні та соціальні уявлення, осягнення динаміки їхнього розвитку, зіставлення іконописних сюжетів та образів із інформацією потенційних джерел, а також сучасними їм реаліями життя – все це потребує *описового* (нарративного) методу. Він є «необхідною ланкою в картині історичної дійсності, початковою сходинкою історичного дослідження будь-якої події або процесу» (Смоленский, Н. И. 2008, с. 222–223). Названий метод, важливий для кожної історичної розвідки, набуває виняткового значення в контексті нашої роботи: візуальні джерела, що є її основою, більшою мірою, ніж інші, потребують, аби зафіксовану в них інформацію передали загальнодоступною мовою. За допомогою *історико-типологічного методу* різні елементи страшносудного іконопису було типологізовано за сюжетами та образами. Деталізації системи світоглядної та соціальної історії українських земель XV–XVIII ст. за іконописом Страшного Суду сприяло застосування *історико-проблемного* методу. З його допомогою в межах поставленої проблеми було виділено вужчі або дотичні теми, яким присвячено окремі підрозділи дисертації. *Історико-хронологічний* метод було

реалізовано шляхом розгляду досліджуваних ікон, їх сюжетів та образів у чіткій хронологічній послідовності. Саме з допомогою цього методу було виявлено і простежено еволюцію зображень, а з нею й ті суттєві зміни, що відбулися у світоглядній і соціальній історії українських земель досліджуваного періоду. *Історико-синхронний* метод сприяв одночасному розгляду змін, що їх зазнавала іконографія Страшного Суду, і подій, явищ у суспільстві. Використання *історико-системного* методу забезпечило дослідження есхатологічних уявлень та явищ соціальної історії, зафіксованих в іконописі Страшного Суду XV–XVIII ст., як складової частини світоглядної і соціальної історії українських земель окресленого періоду. *Історико-порівняльний* (компаративістський) метод було застосовано в кількох площинах. По-перше, українські ікони Страшного Суду зіставлялися з аналогічними іконами інших регіонів: Візантії, Московії (Росії), Молдови тощо. Завдяки його застосуванню, з одного боку, було простежено зовнішні впливи на вітчизняний іконопис, а з іншого – виявлено його особливості. Останнє винятково цінне саме в контексті вивчення світоглядної та соціальної історії українського суспільства. Встановлення індивідуальних рис, відмінних від іконопису інших регіонів, дає змогу розглядати досліджувані ікони як такі, що справді віддзеркалювали уявлення того соціуму, в середовищі якого з'явилися. По-друге, сюжети та образи страшносудної іконографії порівнювалися з інформацією інших джерел – як зображальних (книжкові мініатюри), так і писемних (нарративних та актових) – до того ж у чітких хронологічних координатах. Таке зіставлення забезпечило верифікацію висновків про світоглядні й соціальні уявлення і їх еволюцію за страшносудним іконописом, дало можливість простежити виявлені факти та явища світу ментальностей на іншому матеріалі. Понад те, «пряма» інформація писемних джерел сприяла чіткішому визначенню уявлень, опосередкованих іконографічними сюжетами та образами. *Історико-генетичний* метод було використано при інтерпретації українського страшносудного іконопису як явища, що мало витоки, протяжність у часі та зазнавало трансформації під впливом зовнішніх історичних умов. Його застосування сприяло виявленню причинно-наслідкових зв'язків між сюжетами та

образами українських ікон Страшного Суду й фактами релігійного, суспільного життя, поширенням тих чи інших ідей та уявлень через писемні й фольклорні джерела тощо. Щоб установити комплекс чинників, які впливали на еволюцію страшносудного іконопису, було використано *ретроспективний* («реконструкційний») метод. Він мав особливе значення для нашої роботи. Так, було простежено конкретні чинники впливу на трансформацію кожного зі страшносудних іконописних сюжетів та образів.

У дослідженні сакральних джерел слід остерігатись очевидного тлумачення через його передбачувану прозорість. Елементи сакральної культури не є очевидними, бо говорять мовою символів та алегорій. Тому варто звернути увагу на специфіку підходів і напрямів у дослідженнях іконописних зразків як історичних джерел. Над цими питаннями в західній історіографії працювали дослідники: Е. Маль, Д. Воронов, Е. Гомбріх, Д. Фрідберг, Р. Кормак та ін.

Е. Маль, вивчаючи монументальне мистецтво, запропонував дешифрувати символи й алегорії на образах, використовуючи відповідні писемні джерела, які могли впливати на майстрів (Маль, Э. 2008, с. 23, 35). Е. Гомбріх стверджував, що, досліджуючи сприйняття сенсу образу, науковці мають враховувати розум реципієнта, а також індивідуальні риси уяви кожної людини (Косб'як, Е. 2013, р. 88). Д. Фрідберг, розвиваючи цю тезу, зазначив, що існують певні твори мистецтва, які без будь-яких видимих причин викликають у глядачів певні емоційні реакції (наприклад, сльози, гнів, сміх) – така реакція пояснюється індивідуальним життєвим досвідом кожної окремої людини (Freedberg, D. 2005, р. 27).

Р. Кормак наголосив, що розуміння ікони як твору мистецтва нерозривно пов'язане з певним суспільством та його культурою. Тому й можемо через вивчення страшносудних ікон реконструювати світогляд вірян певного періоду. Хоча народна культура не створювала мистецтва ікони, це мистецтво з часом пристосувалося до колективних уявлень (Cormack, R. 1999, р. 15–32), сформувавши традицію народного іконопису.

Ж. Баше представляє незвичний підхід до середньовічних образів. Дослідник стверджує, що вони мають свою історію й телеологію (Baschet, J. 2008, р. 205): йдеться не про виховну та дидактичну функції, а про окрасу місця поклоніння. Предметом, який висвітлив автор, є середньовічна іконографія, проілюстрована у спосіб, відмінний від традиційного сакрального тлумачення, за яким середньовічні зразки відтворюють жорсткі й суворі канони (Baschet, J. 2008). На переконання дослідника, ікони – мости між земним та небесним, основна мета яких – з'єднати людство з Богом.

Візуальність основної групи джерел зумовила необхідність застосування в дослідженні спеціальних методів їх аналізу. Однаковою мірою дають змогу використовувати сакральне зображення як історичне джерело для реконструкції минулого іконографія та іконологія. На думку Д. Воронова, різниця між іконографією та іконологією подібна до того, що відрізняє географію від геології: перша стосується зовнішнього аспекту явища, друга розглядає його внутрішню структуру (Woronoff, D. 1998, р. 191–193). Предметом іконографії є саме сакральне зображення, а іконології – сенс, який воно містить. Іконологія пов'язана з герменевтикою, з пошуком позаісторичного символізму (Курасов, С. 2014, с. 47). Для нас важливо проаналізувати іконопис Страшного Суду як в іконологічному, так і в іконографічному ключі, з позицій історичної науки.

Цінними в цьому контексті є методологічні напрацювання візуальної історії, зокрема *іконологічний підхід*, який передбачає три рівні роботи: доіконографічний опис, іконографічний аналіз, іконологічну інтерпретацію (Див. детальніше: Панофский, Э. 2009), – тобто поєднує іконографію з іконологією (Рачков, Є. С. 2015, с. 29). За правилами доіконографічного опису (Рачков, Є. С. 2015, с. 29–30) початково було з'ясовано, кого або що зображено, яка композиція джерела, як автори використали художні засоби, та інші аспекти. На цьому етапі необхідні були знання щодо зображених осіб і подій, чому сприяло опрацювання відповідної наукової літератури. Тому в ході іконографічного аналізу (Рачков, Є. С. 2015, с. 30) ми використовували інформацію писемних та усних джерел, дотичних тематикою до страшносудного іконопису і його зображень. На

останньому етапі – іконологічному (Рачков, Є. С. 2015, с. 30) з'ясовувалися зовнішні, релігійні, світоглядні, соціальні, етнічні, часові параметри аналізованих сюжетів та образів; так виявлялися ментальні риси, властиві конкретній добі.

Іконологічний метод, який взагалі є одним із найуспішніших у дослідженнях візуальних джерел, особливо цінний у роботі з іконописом – через сакральне призначення останнього й відповідні особливості вираження змісту. За методологічними основами цього підходу, аналізувалися як зовнішнє зображення та його трансформація, так і алегоричний зміст кожного аналізованого іконописного елементу; при цьому ми намагалися виявити еволюцію на рівні ідей, світогляду, ментальності, змін у соціальному житті, що могли вплинути на іконографію Страшного Суду.

Дотичними до щойно названого підходу є *інтерпретаційні* методи, які, з огляду на візуальність основної групи джерельної бази, теж було застосовано. За їх допомогою: 1) розкрито суть кожного образу й сюжету на тій чи іншій іконі; 2) зроблено спробу пояснити трансформації страшносудного іконопису (що було справжніми причинами змін: просте зовнішнє запозичення чи еволюція у світогляді та соціальному житті?). Інтерпретація є основою нашого дослідження, без неї воно було б лише описовим і не дало б змоги розв'язати завдання, поставлені на початку роботи. Щоб забезпечити коректну інтерпретацію, страшносудні зображення співвідносилися з інформацією синхронної їм широкої джерельної бази, а також наукових студій, дотичних до різних аспектів проблеми. Адже лише на основі детального розгляду кожного сюжету та образу в історичному контексті можливо реконструювати вірогідну картину минулого.

Окрім візуальних, до дослідження було залучено широке коло писемних джерел. До того ж на самих іконах є непоодинокі написи з власним інформаційним потенціалом. Тому важливим стало застосування *палеографічних* і *текстологічних* (аналіз та інтерпретація тексту) методів, методів *термінологічного* (з'ясування змісту понять, фраз), *семантичного* (виявлення смислового навантаження аналізованих елементів текстів) та *структурного* (особливо цінного при опрацюванні актових джерел з їх відносно сталою

структурою) *аналізів, герменевтики* (декодування прихованої, алегоричної, в непрямий спосіб вираженої інформації).

Частково в роботі зужиті також спеціальні методи, пристосовані для історії з інших наук, зокрема *статистичний* метод і *контент-аналіз*. Їх застосовано не в класичній формі, а в дещо специфічній. Так, статистичний метод використано задля визначення частотності появи різних образів; за його допомогою встановлено, наскільки кожен поширений в українському страшносудному іконописі. Застосування контент-аналізу уможливило виявлення етнічних, конфесійних і професійних груп, найактуальніших для українського соціуму, крізь призму страшносудних образів.

Надзвичайно цінною для нас стала методологія *«Школи Анналів»*, зорієнтована на вивчення людини минулого в усій повноті її буття, а звідси – світогляду конкретного соціуму, історії повсякденності, соціальної історії визначеної доби (Уваров, П. Ю., Трубникова, Н. В. 2014, с. 263–277).

Для опрацювання фондів бібліотек і музеїв було застосовано джерелознавчий метод *евристики*.

Перш ніж перейти до безпосередньої реалізації дослідження, доцільно зупинитися на тому, в яких значеннях у дисертації вживаються визначальні *поняття*, щоб внести ясність і уникнути різночитань. Акцент у другому розділі роботи зроблено саме на «есхатологічному світогляді», складовими якого є уявлення про рай, пекло, смерть, митарства і потойбічну долю душі. Поняття «парадигма», вжите в розділі 3, у методології історії поширилося завдяки Т. Куну (Лубський, А. В. 2014, с. 372). В нашій роботі «парадигма» – це сукупність значень, загальновизнаних для історичної антропології.

Таким чином, автори, які присвятили іконам Страшного Суду спеціальні праці, за фахом – історики, мистецтвознавці, богослови. Мистецтвознавчі студії загалом вкладаються в межі застосування до ікон описового та іконографічного методів, тоді як це – лише перші стадії перед іконологічним етапом. Перевагою українських науковців перед діаспорними та іноземними включно з радянським періодом є можливість вільного доступу до пам'яток. Дослідники обґрунтували

самобутні образи на іконах; систематизували страшносудні зображення в каталог з тематичним покажчиком; запропонували періодизацію і пояснення української належності ікон. Головною проблемою мистецтвознавчих розвідок є брак зіставлення страшносудних ікон з писемними джерелами, а також тривалий розгляд їх у відриві від сакрального змісту. Семіотику образів порівняно задовільно вивчено щодо Смерті, але до XVII ст. включно. Втім, символіка різних елементів композиції (маркери народів, диявола, образи багатих і бідних) залишається дискусійною. В низці історичних розвідок ідеться про окремі категорії грішників у пеклі, значущість досліджуваних пам'яток для історії костюма, професійного життя, дозвілля, етнографічних особливостей тощо. Тобто фахові історики не обирали ікони Страшного Суду головними об'єктами студіювання. Відбувалися спроби осмислити ці образи з релігієзнавчого, богословського погляду, проте з ухилом радше до пошуків давніх витоків страшносудної іконографії, пояснення відхилень у ній від канонів, а не до занурення в соціальний контекст відповідних періодів. Загалом в історіографії вже закладено базу для реконструкції уявлень і соціальних реалій, притаманних українському суспільству серед. XV – кін. XVIII ст., у їхній конкретності, різноманітності й розвитку крізь призму ікон Страшного Суду. Та самої такої реконструкції зроблено ще не було.

Понад 50 збережених і залучених ікон Страшного Суду XV–XVIII ст. вирізняються значним вмістом непрямой, прихованої інформації. Тому для повноцінного їх верифікування й декодування важливими джерелами є різні за соціальним і територіальним походженням, однак релевантні, зображальні пам'ятки інших видів (передусім ікони з близькими за змістом сюжетами, книжкові мініатюри, світські портрети), а також словесні писемні джерела (наративні та актові). Суттєвим доповненням до джерельної бази є пам'ятки художньої літератури (як авторські твори, так і народні), де передано ніде не задокументовані суспільні настрої. Обов'язковою умовою інтерпретації ікон є використання богослужбових текстів, Святого Письма, апокрифів, житій святих. У поєднанні з іншими джерелами, страшносудні ікони інформативні щодо

різноманітних деталей навколишньої духовної та матеріальної культури українських земель. У цілому джерельна база достатньо репрезентативна для розкриття теми.

Цілісність дослідження уявлень і реалій суспільного життя за допомогою страшносудних ікон, а також вибір відповідних методів дослідження разом з основоположними принципами історизму та об'єктивності може забезпечити історико-антропологічна стратегія.

РОЗДІЛ 2. СЕМІОТИКА СТРАШНОСУДНИХ ОБРАЗІВ ТА ЕСХАТОЛОГІЧНІ УЯВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА КРИЗЬ ПРИЗМУ ІКОН СТРАШНОГО СУДУ XV–XVIII ст.

Особливе місце в іконописі Страшного Суду посідають образи раю, пекла, митарств, смерті й милостивого блудника. Іконографія Страшного Суду вміщує багато сцен, що робить їх різнобічно спрямованими, а отже й інформативними в різних аспектах, що посилює актуальність їх вивчення як цінного історичного джерела. Есхатологічні ідеї глибоко пронизували світогляд вірян у XV–XVIII ст. У «Катехізисі» Петра Могили чітко сказано, що людина завжди повинна пам'ятати про чотири речі: про смерть, про Страшний Суд, про пекло і Королівство небесне (Голубев, С. Т. 1898, с. 426).

Середньовічний іконопис, з якого бере витоки й український іконопис Ранньомодерної доби, вибудований на основі символів і багатозначних уподібнень. Адже середньовічне світосприйняття загалом було глибоко символічне, що пояснювалось його сакральністю та есхатологізмом, які змушували людину в усьому вбачати приховані символи. Тому й своє світосприйняття кожен передавав так само через низку символів, особливо у зображальних творах.

Відповідно, практично всі елементи страшносудної композиції – перспектива і колір, розмір, поза й орієнтація зображених фігур – наповнені глибоким прихованим сенсом. Ікони Страшного Суду не просто повинні були дати вірянам наочну картину протистояння добра і зла, а й показати їм у земних образах протилежні явища, втілені в символічних образах і морально-етичних категоріях.

Помітною рисою ікон Страшного Суду є те, що, на відміну від інших образів Богородиці, Спасителя та святих, вони завжди розташовувались у храмах на найвидніших місцях, але не використовувались для домашньої молитви. Відповідно, маємо визнати в першу чергу дидактичну функцію цього сюжету, призначення якого полягало не в молитві, а в унаочненні есхатологічних ідей.

Також у страшносудному іконописі поєднуються християнські настанови й реалії тогочасного життя, викриваючи при цьому основні соціальні негаразди, релігійні протистояння та проблеми моралі. Отже, ікони Страшного Суду можна використовувати як джерело для реконструкції менталітету тієї аудиторії, якій вони адресовані, а також тогочасного світогляду. Водночас «зустріч» у них рис суто християнської доктрини з реаліями засвідчує поступову секуляризацію життя і посилення ролі побутових проблем.

2.1. Уявлення про смерть

Звичайно, від моменту постання людства його хвилювало питання смерті, оскільки це була очевидна й невідворотна реальність. При цьому крізь призму ставлення до неї на різних етапах історії можна простежити світоглядні зміни загалом. Так, у моменти загальних катаклізмів смерть сприймали мало не як порятунок, тоді як за стабільної ситуації – як страшну загрозу, що має виключно негативне забарвлення, а з переходом до Ранньомодерної доби відбулася навіть диференціація її сприйняття (Детальніше про сприйняття смерті в цій добі див.: Білоус, Н. 2011), що пояснювалася постійним наростанням тенденції до індивідуалізації. Смерть дає поштовх для думок, почуттів, емоцій, символів, тобто ментальних установок. У християнському розумінні смертний час є запорукою майбутнього безсмертя. Медієвіст О. Новікова виділила у людей Середніх віків до 12 ментальних установок або підходів до смерті: смерть, яка урівнює; смерть могутня для всіх^{*}; смерть страшна судом після неї; смерть поріг, за яким вічне життя і т. д. Ментальне сприйняття смерті відрізняється від філософського, в якому не розум осмислює те, що відбувається, а мудрість, традиції, стереотипи і установки поведінки і свідомості (Шенкао, М. А. 2003, с. 49, 111).

Закономірно, що велике значення темі смерті надавали й у релігійній візії, зокрема в християнській. При цьому страшносудні ікони нерозривно пов'язувалися з цим питанням. Для православної людини страшна не стільки сама

^{*} «Смерте страшна, замашная косо! / Ты не щадиш и царских волосов, / Ты не глядиш, где мужик, а где царь, – / Все жереш так, как солому пожар / Кто ж на ея плюет острую сталь? / Тот, чья совесть, как чистый хрусталь...» (Сковорода, Г.).

смерть, скільки смерть без покаяння. Проте ставлення священників до смерті досить спокійне й мудре, оскільки вони одні з тих, хто найчастіше спостерігає процеси, пов'язані з нею. В окремих випадках смерть може сприйматися як звільнення від страшних мук і хвороб (наприклад, у разі мучеництва за віру).

В ученні Православної Церкви тема розлучення душі з тілом і загробні події лежать у площині окремого розділу догматичного богослов'я – православної антропології. Предметом антропології є природа людини як творіння та особистості. В такому контексті пояснюється причина феномену смерті, пов'язаної з гріхопадінням.

Індивідуальна есхатологія звертає увагу на закінчення земного життя конкретної людини та носить назву «Малої» есхатології. Православна та Римо-Католицька Церкви сповідують наявність Особистого суду, що стосується долі конкретної людини одразу ж після смерті, тоді як Страшний Суд є загальним і має настати в кінці віків. Принциповою різницею між першим та другим, згідно з православним богослов'ям, є те, що душам праведників і грішників після Особистого Суду відповідають два місця перебування – рай і пекло, в яких вони перебувають або в радості, або в печалі й скорботі, але не досягають ні повного блаженства, ані повних мук (Якимова, Е. 2012, с. 31).

Дві концепції «кінця» – світового та індивідуального – на матеріалах Західного Середньовіччя проаналізував Арон Гуревич. Учений дійшов висновку, що наявність «Малої» есхатології найповніше засвідчує християнський персоналізм (Гуревич, А. 1990, с. 80).

Українські ікони Страшного Суду втілюють і Малу, і Велику есхатологію. Особистий суд, якого не буде без приходу смерті, – це передумова Страшного. Проте, щоб їх коректно зрозуміти, варто залучити інформацію з історичних джерел, різних за походженням, спрямованістю та призначенням.

У писемних джерелах XV–XVIII ст. образ смерті було досить детально змальовано. При цьому її персоніфікацію знаходимо вже у Святому Письмі – на сторінках Одкровення Іоанна Богослова: «Я глянув, — і ось кінь блідий. А той, хто на ньому сидів, ім'я йому Смерть, за ним же слідом ішов Ад» (6; 8). Попри

те, що «Апокаліпсис» – єдина книга Нового Завіту, котру не читають під час богослужінь, її текст був відомий. Як зазначають дослідники, тлумачення «Апокаліпсису» авторства Андрея Кесарійського було відоме на Русі ще з XII ст. (Алексеев, А., Лихачева, О. 1987). Блідий колір, почасти з зеленуватим відтінком, асоціювався з кольором покійника.

Отці Церкви теж змальовували Смерть у конкретних образах. Наймасштабніше Тему «Малої есхатології» розкрито в «Житті Василя Нового» – візантійському агіографічному творі X ст. (списки побутували на українських теренах іще в XIV ст.): «Явилася смерть, вона носила при собі різноманітні види зброї: коси, серп сокири і багато іншого озброєння» (Дис. 609, арк. 24–28).

Образ смерті та її сприйняття на основі писемних джерел достатньо висвітлено в історіографії. Смерть описували в пам'ятках перекладної літератури XVI–XVII ст., зокрема у «Притчі про витязя і смерть», «Розмові магістра Полікарпа зі смертю», популярних у середньовічній Західній Європі. Як стверджує Л. Бережна, український варіант «Притчі про витязя» є бесідою смерті з хоробрим воїном, готовим вступити в бій із ворогом. Смерть – це безжальний крадій, сенс діяльності якого полягає в позбавленні людей життя (Білоус, Н. 2011, с. 29–33). Попри те, що названі твори мали оригінали європейського походження, вони зазнавали змін і віддзеркалювали вітчизняне сприйняття переходу до вічності. Наприклад, «Притча про витязя» в українському варіанті налічувала чотири редакції в кількох списках. При цьому запозичення цього образу значною мірою пояснювалось також дотичністю його сприйняття в українських і західноєвропейських землях, а отже, це не було сліпе копіювання.

Як зазначають дослідники, в названих творах образ «Смерті» зазнає еволюції. Так, у «Діалозі» присутній тільки Ангел-Хранитель, у «Притчі» з'являється персоніфікація «Смерті» в образі страшної старої, озброєної різними знаряддями, що колють або ріжуть. До речі, в німецькому оригіналі замість неї був чоловічий образ (що природно, бо слово «смерть» – *der Tod* – у німецькій мові чоловічого роду). Отже, українське трактування загалом укладалося в традицію надавати Смерті статі відповідно до роду слова. Так, «Розмова магістра

Полікарпа» змальовує смерть як жовту жіночу постать. І в першому, і в другому випадку вона викликає страх.

Оригінальні писемні пам'ятки на предмет уявлень про завершення земного життя проаналізувала Лілія Бережна (Бережная, Л. 1995). Дослідниця зробила висновок, що протягом XVII ст. в українсько-білоруській поезії та драматургії змінюється ставлення до есхатологічних тем. Цю тезу доведено на прикладах творів ієродиякона з Віленського монастиря Віталія Добовича, ієромонаха Климентія Зіновієва та Івана Величковського. Віршована праця Віталія «Діоптри» не знає «Смерті» як конкретного персонажа й натомість у автора викликає трепет посмертна доля грішника – пекельні муки. Дослідниця констатує «роздвоєність у поглядах Зіновієва», зокрема примирення зі «Смертю» (вже персоніфікованою), але й страх перед нею. Іван Величковський іде далі й вважає смерть катастрофою. В його творчості є ноти іронії щодо Страшного Суду. На думку дослідників, Величковський перебував під значним впливом англійського письменника Дж. Оуена, якого перекладав. Драматичні твори XVII ст. («Слово про збурення пекла», «Суд Божий над душею грішника») дають уявлення про «Смерть» як морально нейтрального посланника Божого, а вже з кін. XVII – поч. XVIII ст. її зображують як персонажа, спільного з бісами та гріхами, і як царицю світу.

Цікаво, що в польській культурі «Смерть» розглядали як жінку, наділену фізичними й інтелектуальними властивостями людини: вона ходить, чути звук її кроків. Закріпився образ смерті, наділеної хитрощами (Деева, Н. 2016, с. 64). В цьому спостерігаємо безперечну подібність подання і сприйняття цього образу в східноєвропейському просторі загалом, що не збігається з його західноєвропейською візією.

Прихід смерті (але як реального фізичного стану, а не як образу) та ставлення до неї віддзеркалене і в актових джерелах, зокрема тестаментях. Як стверджує дослідниця заповітів шляхти Речі Посполитої Оксана Вінниченко, в їх мотиваційній частині зазначалася непередбачуваність смерті. Люди замислювалися про минуність земного життя, переважно перед можливим припиненням фізичного існування: в похилому віці, під час підготовки до

військових походів, подорожей, пологів чи прощі. Київські міщани теж розуміли раптовість і неминучість смерті: «кожен чоловік певніший на передчасну смерть ніж лі проdlужене живота» (Тестамент міщанина... 2011, с. 99), «на том дочасном світе над смертьничого певнеішого не маєм, которой кожного чоловіка минути не может» (Тестамент Тетяни... 2011, с. 105), на світі «каждого часу і години, в небезпечності положон живот людський» (Тестамент Устима... 2011, с. 120).

Як і раніше, час у поєднанні з богословськими уявленнями залишався символом земної минушності. Ця думка проявляється не лише на іконах есхатологічної тематики, але й у літературі. На іконі з м. Долини намальований фрагмент, що візуалізує «Притчу про Єдинорога»^{*}, де людина сидить на дереві, яке росте над прірвою і от-от упаде, але в цей момент іще намагається спожити краплі меду (Григорак, А. К. 2019b). Вона марнує життя в тимчасових задоволеннях, накопиченні матеріального, втішається дріб'язковими здобутками, не задумуючись при цьому про вічність. Великий філософ, письменник Г. Сковорода наголошував, що людина, переймаючись буденними справами, стає рабом матеріальних цінностей, витрачає час у пустих розвагах, сліпо наслідує сучасну моду заради створення розкішних будинків (Чижевський, Д. 2003, с. 163–188). Смерть на іконах XVII ст. з Лип'я та Новоселиці зобразили з піковим годинником у руках (S/3437. I пол. XVII ст.; O 6185. Кін. XVII ст.), що нагадувало про швидкоплинність людського життя. Іван Величковський у вірші «Минути» (Нежива, Л. 2011, с. 48) показав минущість принад людського життя й спокус, які ніколи не триватимуть вічно, тож рано чи пізно прийдуть «минути» кінця і смерті.

Зміст тестаменту в частині уявлення про смерть, окрім освітнього рівня, залежав і від рівня релігійної свідомості укладача (Вінниченко, О. 2013, с. 278): смерть могла постати і як жорстокий безнадійний крадій усіх насолод земного життя, і як провідник від проминального існування до вічності.

Враховуючи залучені чинники сприйняття образу Смерті, можемо розпочати аналіз відповідних сюжетів на зображеннях Останньої події в історії.

^{*} Зображення притчі трапляється й на румунських іконах XVII ст. (з Марамурешу) (St. Anthony's Greek Orthodox Monastery, 2017).

«Смерть» як персонаж відсутня лише на восьми іконах: з сіл Поляна, Ванівка, Борщовиці (II пол. XV ст.), Кам'яна Бузька, Мала Горожанка (кін. XVI – поч. XVII ст.), Руська Бистра (серед. XVII ст.), Тростянець і Волосянка (XVIII ст.), тобто попри нечисленність репрезентували весь досліджуваний період. На них роль розлучника душі з тілом виконують позитивні сили – ангели з райською лілією. Решта ікон Страшного Суду містять зображення, що дають змогу інтерпретувати уявлення спільноти про смерть. Так, на іконах смерть постає в кількох варіантах, що теж можна розглядати як прояв індивідуалізації світогляду. Попри це всі вони, зберігаючи загальний антропоморфний образ «Смерті», містять риси, не притаманні людині. Припускаємо, що «безобразність» зображення смерті пов'язана з двома тезами: тим, що вона дисгармонізує образ Божий – людину, бо ввійшла в світ через гріх (Леонов, В., прот. 2013, с. 139), та втратою прижиттєвого вигляду покійника. Тож суспільство сходилося в одному – смерть сприймали як невідворотне явище, проте негативне, тому більш пов'язане з пеклом та дияволом.

Вперше персоніфікований образ смерті з'явився на Мшанецькій іконі XV ст., де на смертному одрі лежить одна людина і біля неї стоять ангели і смерть, проте з XVI ст. на іконах з'являється два смертних одра, дві людини, які помирають (багатій і Лазар) і два образи розлучення душі з тілом, де по одну душу приходять ангели, а по другу смерть. Персоніфікованого образу смерті немає у візантійській іконографії, де зображається лише вихід з тіла душі праведної людини, яку забирають ангели, без фігури смерті. Проте у візантійській іконографії, так само як і на українських іконах, є сцена з багатієм і Лазарем, тільки вона в контексті не смерті, а вже посмертної долі душ, де Лазар на лоні Авраама, а багатій горить у пекельному вогні (Додаток Б, Табл. 14).

Найчастіше смерть постає в образі скелета-мерця. Ця тенденція бере початок з західноєвропейської художньої традиції, з XIV–XV ст., коли відбувся перехід смерті від демонізованої фігури до скелета (Дінцельбахер, П., ред. 2004, с. 298). Таку ми зустрічаємо на пам'ятках зі Старого Самбора (1590 р.), Багнуватого (XVI ст.), Бродіїва (1660–1680 рр.), Сухого Потока (кін. XVI ст.),

Жовкви (серед. – кін. XVI ст.), Трочан, Трушевичів (кін. XVI ст.), Сяноку та з с. Лип'я (XVII ст.), Молдавського (1720 р.), Свидника (1789 р.), Розтоки (кін. XVIII ст.) (Додаток Б, Табл. 6, 7). Колір скелетів варіюється від темно-болотного до жовтуватого і білого – барв, притаманних мертвому тілу.

Іншим поширеним зображенням є бісоподібний тип «Смерті». Найчастіше це фігура чоловічої статі (як зазвичай зображають лукавих духів), наділена короткою скуйовдженою бородою, ослиними вухами та птахоподібними ногами. На іконі Страшного Суду з с. Пашова (XVI ст.) смерть наділена рогами (829. XV ст.). Однак народні уявлення відрізняли смерть від нечистих духів. На користь цього свідчать, по-перше, розміри: як правило, смерть значно більша за ейдолонів. Розмір в іконописі, завдяки ігноруванню перспективи, вказує на значущість зображеного. По-друге, фігура смерті не має коротких крил, притаманних бісу. Поодинокі зображення містять окремі ознаки негативної сили: хвіст (з Перемишля – XVII ст.), волосяний покрив (з с. Долина – 1560-ті рр.). Окремо слід наголосити на присутності в зображеннях кількох облич: найчастіше на животі та місці дітородних органів, хоча трапляються й на колінних і плечових суглобах (ікони з сіл Мшанець, Долини) (М.Р.Н. 1134. Серед. XVI ст.; НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.; НМЛ 1238/І-1451. 1560-ті). Найчастіше так зображають бісів. Це є символом дисгармонії, хтивості, потворності, втрати божественного начала. Аналогічні фігури, особливо з обличчями на суглобах, містяться в пам'ятках західноєвропейської іконографії XV ст., зокрема у «Книзі ангелів» Франциско де Хіменеса. Варто зазначити, що в традиціях північної Русі Смерть інколи протиставляли Пеклу. Як видно з мініатюр Апокаліпсисів XVII ст., що зберігаються в Державному історичному музеї м. Москви та Російській національній бібліотеці (Антонов, Д., Майзульс, М. 2014, с. 37, 209, 211, 229), скелетоподібна Смерть стріляє в звіроподібне Пекло, яке йде слідом за нею.

Окрім бісоподібних, траплялися й інші зображення «Смерті», зокрема – як фігури чоловічої статі. Вони виступали, переважно, в образі воїна, що, швидше за все, стало наслідком перенесення на цей образ тогочасних реалій – коли внаслідок нескінченних війн смерть приносили саме військові. А отже, це є алегорія

відповідних реалій життя, що знову-таки примушує досліджувати іконопис як цінне джерело віддзеркалення панівних у суспільстві поглядів і настроїв. Прикладом є ікони з с. Долина (1560-ті рр.), м. Сянок, Надсяння (XVII ст.) (НМЛ 1238/I-1451. 1560-ті; НМЛ 34532/I-1208. XVII ст.). Фігури з названих ікон наділені військовими атрибутами (опліччя та обладунки готичного стилю, що побутували в Західній Європі в серед. XVI ст.) (Келли, Ф., Швабе, Р. 2007, с. 175). Чоловічий образ смерті відомий у німецькому оригіналі «Притчі про витязя та смерть» (der Tod) (Бережная, Л. 1995), таке уявлення засвідчене в польській мові метонімічними визначеннями: kosteckі, Łopaczyński (Деева, Н. 2016, с. 66). На аматорському малюнку «Двобій лицаря зі Смертю» 1670 р. («Двобій лицаря зі Смертю» 1670 р. 2005) скелету спеціально домалювали чоловічий орган, щоб віднести смерть до відповідного роду.

На кількох іконах кін. XVI–XVIII ст. можна зустріти гротескну трактовку смерті, що саме по суті засвідчувало вплив ренесансних ідей, властивих для західноєвропейського мистецтва того часу. Так, майже в центрі ікони з Надсяння (XVII ст.) чоловіча (що знову-таки вказує на західноєвропейські впливи) фігура Смерті зображена в стеговій пов'язці, через яку видно гіперболізований чоловічий орган (НМЛ 34532/I-1208. XVII ст.). Схожі типи статевих ознак трапляються й у бісів, зокрема на іконі з Медичів 1662 р. (де пов'язок на них немає, але в скелетоподібній смерті статевий орган не зображено) та мініатюрі з Цвітника XVII–XVIII ст. (Росія) (НМЛ 424131/I-2985. 1662; Антонов, Д., Майзульс, М. 2011, ил. 18). Такий художній прийом, швидше за все, може означати навмисне спотворення тіл персонажів, щоб віднести їх до нечистих.

Та все ж, відповідно до більшості писемних джерел, Смерть – це жінка, що було проявом перемоги біблійного підходу, за яким смерть породив гріх, що поширився спочатку через спокушення Єви. Водночас в есхатологічній візії жіночі фігури ототожнювали з переходом до вічності на рівні зі скелетами. Яскраво виражені жіночі ознаки знаходимо в цих фігур також на іконах кін. XVI – серед. XVII ст. з Станія (Дрогобиччина), Ганковичів (Львівщина) та Єдлінки (НМЛ 36455/I-2123. II пол. XVI ст.; Іс 10. Поч. XVII ст.; Ікона Страшного суду...

2014, р. 191). Виділяємо цей тип за наявністю довгого волосся, зачіски або жіночого головного убору. Смерть в українській літературній традиції також завжди поставала жіночого роду, що зумовлено лінгвістичними особливостями і синонімічним рядом слів таких як: загибель, кончина, згуба тощо. Так, Смерть як дівчину описують і в козацьких історичних піснях XVI–XVII ст.: «Не плач, мати, не журися, / Бо вже син твій оженився, / Та взяв собі паняночку – / В чистім полі земляночку» («Ой на горі вогонь горить»).

Не має аналогів тип зображення смерті з ікони с. Вільшаниця Львівської обл. (I пол. XVI ст.). Тут персонажа зображено в охрових тонах з собачою головою. Також трапляється єдине зображення четвертого вершника Апокаліпсису – на іконі з колекції Львівського музею історії релігій, що датується кін. XVIII ст. Проте тут смерть зображена верхи на вісліюку, в нижній частині ікони й без прив'язки до конкретної особи (НМЛ 30675/I-1914. I пол. XVI ст.; Zh 442, L'v MA-2115). Враховуючи регіон походження та час створення обох цих ікон, безперечним є висновок про запозичення цих елементів при зображенні образу «Смерті» із західноєвропейського Ранньомодерного мистецтва.

Варто зазначити, що в іконографії «Смерті» деколи поєднані характерні риси кількох типів.

Усі без винятку зображення Смерті, незалежно від їх типу, наділені особливими знаряддями за допомогою яких вона позбавляє людей земного життя. Так, Смерть з ікони с. Мшанець у руках тримає пилку, сокиру, стріли, спис і флягу, тоді як на інших іконах цього періоду «персонажа» зображено з косою, що, між іншим, характерно й для літографічного зображення Смерті. Цей арсенал згодом почне змінюватися (Додаток Е). Якщо лук, стріла та спис – знаряддя, яким вражають супротивника, мечем – рубають, вилами витягують душу, то останніми разом з косою (та серпом) косять і згрібають, а лопатою копають, зокрема й могили. Таким чином, Смерть зі страшносудних ікон постає в образі «жниці», добре відомої з писемних пам'яток. Таке алегоричне порівняння знаходимо на сторінках Євангелія – в притчі про людину, що засіяла поле (Матф: 13). Щоправда, її тлумачення стосується теми «Великої есхатології». Існує й

трактування коси як знаряддя розсікання людського тіла (Мініатюра з старообрядського Цвітника 1780 р. 2011).

Також зображені на страшносудних іконах знаряддя Смерті вказують на уявлення про її дії. Образ жниці, яка підкошує всіх – загальноприйнятий. Він показує всеохопну дію смерті. Лук, стріли, спис – речі, що вказують на раптовість та неочікуваність її приходу, адже особа на полі бою не завжди помічає лучника, що випустив у неї стрілу. Мечі, сокира, вила – зброя, котрою завдають мук. Тобто смерть є носієм насилля. Єдине знаряддя смерті – лопата – не пов'язане з виходом душі з тіла, а вказує на подальшу долю решток.

Ще одним новим атрибутом смерті є пісковий годинник, зображений на іконах з Жовкви (серед. XVI ст.) та Лип'я й Новоселиці (XVII ст.) (НМЛ 38484/І-2641. Сер. XVI ст.; S/3437. I пол. XVII ст.; О 6185. Кін. XVII ст.). Як зазначають дослідники, це символізує скороминущість життя (Ткачук, В. 2017). На іконі з Долини (1560-ті рр.) (НМЛ 1238/І-1451. 1560-ті) образ смерті пов'язаний із сюжетом повісті про Варлаама та Йоасафа, яка розповідає про швидкоплинність життя (Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, p. 33). Проте це засвідчувало й зростання розуміння ваги часу, а також поширення пристроїв для його вимірювання.

Окрім знарядь праці й символічного пісочного годинника, смерть на іконі XVII ст. з Боглярки (Додаток Є) зображено з барабаном. Схожі зразки смерті з музичними інструментами беруть корені з західноєвропейської культури макабра – «танок смерті» (Див. напр.: Гольбейн, Г. Пляска смерті. N/d; Claesz, A. N/d; Dance Macabre... N/d; From la Danse Macabre in Paris. In 1486. N/d).

Щодо типів локалізації персоніфікованої Смерті, то на більшості ікон Страшного Суду цей образ Смерті статичний. Вона стоїть біля одра того, хто помирає, або перебуває в гурті нечистого. Причому може розташовуватись як в узголів'ї, так і в ногах. Особливістю ікони з Медичів 1662 р. є Смерть, прикута ланцюгом до ноги диявола (НМЛ 424131/І-2985. 1662). Імовірно, це своєрідне тлумачення Святого Письма, за яким диявол є наділеним державою смерті, котру теж названо демонічною силою (Башкиров, В. Г. 2013). Дії, котрі виконує Смерть, теж переважно однотипні: вона вражає людину, яка помирає, одним зі своїх

знарядь. Однак є й виняток: на іконі з Єдлінки (1650 р.) жіноча фігура смерті динамічна. Вона постає в стрибку на фоні чорного ореолу – «слави» – й замахується косою (Ікона Страшного суду... 2014, р. 191). Статичність Смерті виражає впевненість, спокій і невідворотність, динаміка – лють та раптовість.

На іконі з Ганковичів – жіноча фігура з розпущеним ріденьким волоссям посміхається і стоїть спиною до мерця, біс наздоганяє її й протягує душу (вочевидь, взяту самим), а на пам'ятці зі Станіля зображена повновида жінка в хустині, задля демонізації іншою фарбою домальовано силуети вух і скуйовдженого волосся (НМЛ 36455/І-2123. II пол. XVI ст.).

Таким чином, у суспільстві не було однозначного ставлення до смерті. Частина вірян сприймала її відповідно до богословських концепцій, про що свідчить наявність ікон без персоніфікації. Водночас смерть усе-таки відносилася до зла, мала подібну з ним природу. Ця схожість проявлялася в самій специфіці її зображення, зокрема в її потворності. Чоловічі й жіночі фігури, на нашу думку, – інтерпретації сили та жорстокості (воїнської) та парадоксу – слабкості, яка перемагає навіть найсильніших, але водночас і біблійного уявлення про входження гріха (а через нього – й смерті) в світ через жінку.

Загалом образ Смерті на страшносудних іконах виражає основні світоглядні концепції, віддзеркалені в писемних джерелах. Про смерть пам'ятають, її бояться. Однак усі названі персоніфіковані зображення «Смерті», за винятком ікон із сіл Мшанця та Лип'я, не безальтернативно розлучають душі з тілом. Вони є складовими сюжету, який можна назвати «Смерть праведника та смерть грішника», про що свідчить супровідна цитата з 33-го Псалма Давида: «Смерть грішників люта».

На вже згадуваній іконі з с. Мшанця (XV ст.) персоніфікована смерть націлюється списом на того, хто помирає, без чіткої конотації грішник-праведник (НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.). Про це також свідчить напис: «Смерть всех мук окрутнейшая, всех страхов наистрашнейшая, каждому ся я так являю, коли его живота избавляю» (Антонов, Д., Майзульс, М. 2011, с. 329). Аналогічне зображення знаходимо на пам'ятці з с. Пашова. Різниця полягає в образі Смерті: в

першому випадку вона подібна до мерця, в другому – демонічна. Однак уже на двох іконах майстра Дмитра з Долини, що датуються 1560-ми рр., а також на пам'ятці з с. Велике 1590 р. бачимо повний сюжет смерті праведника та грішника (НМЛ 1238/І-1451. 1560-ті. З Долини; НМЛ 2424/І-20. II пол. XVI ст.; НМЛ 42406/І-2982. 1590-ті). Протягом XVI, XVII та частково XVIII ст. він буде на іконах. Поява цього сюжету є одним із аргументів на користь віднесення пам'яток до нового етапу іконописання (Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, p. 13).

Варто зазначити, що Православна Церква звертає увагу вірян на можливість позбавитися страху смертного часу завдяки праведності життя. За словами Макарія Великого, вихід людської душі з тіла – велике таїнство. Бо, коли вона винна, то приходять демони, злі ангели й темні сили, які беруть душу з собою: а коли розлучаються душа з тілом у праведних, то лики ангелів приймають їх до себе і приводять до Господа (Беседи о двояком... 1828, с. 113–114). Св. Кирило Олександрійський у «Слові про вихід душі» писав: «При розлученні душі нашої з тілом предстануть перед нами: з одного боку воїнства і сили небесні, а з іншого представники темряви, озброєні митареначальники, викривачі наших справ, але перед тим як стати на один бік, душа пройде митарства, ... і якщо душа досягне Царства Божого – її забирають ангели» (Дис. 623, арк. 66).

За супровідними написами іконологічних зображень розлучення душі з тілом праведник та грішник ідентифікуються як Євангельські Лазар і багатій: «Та ось сталось, що вбогий умер, і на Авраамове лоно віднесли його Анголи. Умер же й багатий, і його поховали. І, терплячі муки в аду, звів він очі свої, та й побачив здаля Авраама та Лазаря на лоні його. І він закричав та сказав: Змилуйся, отче Аврааме, наді мною, і пішли мені Лазаря, нехай умочить у воду кінця свого пальця, і мого язика прохолодить, бо я мучуся в полум'ї цім!» (Луки 16, 19:31).

Однак написи «багач» та «Лазар» на іконах радше виконують функцію узагальненого образу, ніж ілюструють конкретну притчу. Виняток становить «Страшний Суд» з с. Молдавського, Турський район (1720 р.), на якому зображено бенкет заможного і сцени, де пси облизують рани Лазаря (НМЛ 13599/І-207. 1720), тож євангельський сюжет повністю відтворено.

В агіографічній пам'ятці єгипетського походження «Висловлювання святих отців» II пол. IV – поч. V ст. вміщено розповідь про те, як брат захотів побачити вихід з тіла душі праведника й грішника. В одному місті помирав старець-затворник і міщани плакали, бо вважали його гарантом свого добробуту. Однак брат побачив «посланця пекла» з тризубом, який терзав душу монаха цілу годину, доки не витяг її. Смерть нібито праведника мала такий вигляд. В іншому місті помирав подорожній, ніхто з людей не звертав на нього уваги. Бог послав по його душу архангелів Михаїла та Гавриїла, наказавши їм не застосовувати сили. Цілий день вони чекали, коли праведник віддасть душу, але той не хотів розлучатися з тілом. За молитвою архангелів Бог послав Давида з кіфарою і всіх співців Небесного Єрусалима; під час їх співу душа зразу ж вийшла, сіла на руку Михаїлу й була вознесена в радості (Изречения египетских отцов. Памятники литературы на коптском языке. 2001, с. 88–89).

Саме цих двох архангелів та царя Давида з лютнею (Изречения египетских отцов. Памятники литературы на коптском языке. 2001, с. 43) ми й бачимо на іконах XVI–XVII ст. Праведник лежить на землі, архангел Гавриїл несе райську лілею – свій іконописний символ. Такий самий мотив «смерті праведника» є на фресці Страшного Суду XV ст. у монастирі Вронець, Південна Буковина.

Згодом цей сюжет втратив точність, його деталі почали варіюватися. Так, на іконі з Малої Горожанки (кін. XVI ст.) є Ангели та біси у предстоянні, проте фігури Давида немає; на іконах з Ганковичів (поч. XVII ст.) фігури покійників зображені в однакових могилах, Ангел тримає душу праведного на прикритих гіматієм руках (З Малої Горожанки. Кін. XVI – поч. XVII ст.; Іс 10. Поч. XVII ст.).

Сюжет двох смертей повсюди супроводжується написами, що дає змогу конкретизувати зміст, який у нього заклали іконописці. Написи можна розділити на дві категорії: відносно широкі пояснювальні тексти (як на іконі з Мшанця) та короткі підписи – назви сцен. Перші трапляються в меншій кількості, що можна пояснити відсутністю значного вільного місця серед зображень. Відносно самостійний текст бачимо на іконі з с. Багнувате. Він розміщений біля ніг

грішника, який помирає, і виділений прямокутником з окремим фоном. Напис читається так: «Богач немилостивна єсть на цім світі маєтності уживал. Прото по смерті у огненному достал». На іконі з Галичини (серед. XVI ст.) пояснення таке: «Богач уміраєт, а діяволи душу берут» (Додаток Б, Табл. 6).

Підписи ж, пов'язані з цим сюжетом, загалом констатують: «Смерть праведнаго», «Смерть грешнаго» (ікона з с. Руська Бистра), «убогий Лазар» і «богач» (с. Багнувате; причому «богач немілоствий» зазначений також у сценах пекельних мук), «Лазар убогий», «богач», «смерть грешников люта» (ікони з Долини). На іконі з Малої Горожанки є напис: «Праведных души в руце Божию» – цитата з третьої глави Книги Премудрості Соломона, що входить до третьої паремії преподобним (Паримийник... 1913, с. 12) і, відповідно, читалася в храмах на дні їх пам'яті (Додаток Б, Табл. 7).

На іконі з с. Раделичі напис конкретизується: «Смерть грешного богача люта. Багач немилостивий помирає, який не хотів милості учинити». Знаковою в цьому контексті є ікона зі Станіля (кін. XVI ст.). Тут підписи до сюжету двох смертей не мають конкретної прив'язки: «Смерть праведнаго с похвалами пред Богом», «Смерть грешнаго люта». Однак образ євангельського немилостивого багатія розміщений серед пекельних мук. Його жест виражає прохання до Лазаря змочити палець і остудити йому язик. На іконі образ немилостивого багатія перегукується з образом милостивого блудника, хоча останній тут відсутній. Багатій перебуває на краю пекла, бачить рай, опалюється знизу вогнем – аналогії з іконографією милостивого блудника. Виняток – багатій не прив'язаний до стовпа. На іконі зі Станіля образ милостивого блудника буквально витіснений немилостивим багатцем, кінець історії якого, за Євангелієм, зовсім невтішний (НМЛ 22996/І-1698. II пол. XVI ст.; НМЛ 36455/І-2123. II пол. XVI ст.).

Таким чином, сюжет «смерть праведника та смерть грішника» має яскраво виражене майнове забарвлення, тобто розкриває посмертну відплату кожному «за справами його» з градацією людей за майновим становищем. Варто наголосити, що з патерикової розповіді на ікони Страшного Суду потрапила тільки смерть праведника – вбогого бездомного. Загибель старця-затворника замінили на

кончину немилостивого багатія. В широкому розумінні багатій – особа, котра мала можливість творити милостиню і проявляти милість, однак не робила цього й не має пом'якшувальних обставин.

Дослідники економічної історії стверджують, що на кін. XVI – поч. XVII ст. в українських землях Речі Посполитої з'являлася тенденція до зростання розриву між рівнем достатку між найбагатшими та найбіднішими селянськими дворами. З об'єктивних економічних причин (співвідношення кількості працевлаштованих і утримуваних тощо) голови заможних господарств поступово перетворювалися на патронів-кредиторів голів бідніших господарств. Відносини взаємодопомоги між ними зникали, бо збіднілі селяни не мали змоги надавати рівнозначну економічну допомогу/послугу багатим сусідам. До того ж кредитори вимагали сплатити не лише борги, а й відсотки (Литвин, В. М., гол. ред. 2011, с. 385–387). Тож посилена соціальна диференціація без спроб багатії верхівки допомогти бідним і примушувала впроваджувати відповідні образи на страшносудну ікону. Згодом цей сюжет втратив точність, його деталі почали варіюватися. В широкому розумінні багатій – той, хто міг творити милостиню і проявляти милість, але цього не робив. Ситуація змінилася в II пол. XVII ст. смерть усе частіше зображували як окремого персонажа (особливо на унійних іконах), тобто її прихід не асоціювали виключно з грішниками, як на раніших іконах. Під час аналізу зображення образу «Смерті» та пов'язаних із нею обставин важливим є також розбір посмертної долі душі (що перебуває в рамках «Малої» есхатології). Її учасниками є душа покійного і випробування (так звані митарства), тобто перешкоди на шляху душі до раю.

2.2. Сюжет з митарствами. Семіотика образів змія і веж

Вчення про митарства належить виключно до богослов'я Православної Церкви, основою якого є Священне Передання, а відповідно її віддзеркалення на іконах додатково засвідчує їх перебування саме в рамках православного канону. Це засвідчується, зокрема, й відсутністю на українській іконі образу чистилища, властивого для римо-католицької традиції.

Митарства Православна Церква розуміє як допомогу душі в моральному самодослідженні та самоусвідомленні за допомогою безтілесних духів, котрим Бог попускає бути знаряддям Свого правосуддя (Давиденков, О., прот. 2013, с. 578). Іоанн Златоуст у «Слові 2-му. Про пам'ять померлих» наголошував на невідвладності митарям праведних душ: «Святые ангелы мирно разлучили нас от тел, и мы, имея добрых путеводителей, безбедно прошли мимо воздушных властей. Лукавые духи не нашли в нас того, чего искали, не заметили того, чего хотели. Узрев тело без греха, они посрамились; увидив непорочную душу, устыдились; увидев не оскверненный язык, умолкли. Мы прошли мимо и посрамили их» (Цит. за: Чуткова, Л., ред.-сост. 2016, с. 105). Варто зазначити, що збірник творів Іоанна Златоуста «Маргарит», куди увійшло й цитоване «Слово», було перевидано в Острозі у 1595 р., а отже, він був добре відомий серед православних тогочасної України.

Православний соціум XV–XVIII ст. був знайомий із вченням про митарства й через богослужбові тексти. Так, «Требник» Петра Могили містить розгорнуте проповідування на поховання тіл мирян, яке читали над кожним покійним православним. Тут згадуються нечисті, що перебували в повітрі: «Безплотных врагов советы разори, и сих челюсти сокруши, яко да невозбранно пройду на воздухе стоящия князи тьмы» (Требник Петра Могили. 1996, с. 607). Проте опис посмертної мандрівки можна знайти й у творах, які побутували в Україні ще за попередньої доби. Наприклад, у творах Кирила Александрійського та в широкому сенсі в уже згадуваному «Житті Василя Нового» (X ст.). Зокрема, в останньому тексті розповідається про 20 повітряних застав, які проходила блаженна Феодора – жінка, котра служила преподобному Василю в старості (Житіє преподобной Феодори... 1906, с. 178).

На середньовічних іконах Страшного Суду з українських етнічних теренів сюжет митарств теж чітко простежується, що, враховуючи наведені пояснення, дає змогу беззастережно класифікувати ці ікони як православні.

Перш ніж перейти до аналізу образів митарств, слід внести ясність щодо образу вогняної ріки, який, так само, як і змії з вежами, пронизує всю композицію

ікони. Починаючи ще з мініатюр (Київського псалтиря 1397 р.), вогняна ріка завжди існувала в іконографії Страшного Суду і є сталою його складовою. Тому в даному контексті слід пояснити роль, яку виконує ця ріка. Проаналізувавши народні вірші, можемо припустити, що на іконах вона була чимось на зразок дороги, через яку архангел Михаїл переправляв душі: «Протікала тут ріка, де ріка огнена / Від сходу і до заходу. / Від заходу і до сівера; / По тій ріці огненній / Їздить Михайло-архангел; / Перевозить він душі, душі праведні» (Войтович, В., 2002, с. 303).

У народній поезії говориться, що через вогняну річку переправляються душі лише праведних на чолі з архангелом Михаїлом, натомість для грішників ця ріка є перешкодою, через яку вони не зможуть потрапити до Раю і падають у пекло. Тож ріка співіснує на іконах з митарствами, оскільки в них різні функції: митарства символізують особистий суд душі, а вогняна ріка – дорогу, яка після митарств веде душу в рай або в пекло.

Уперше, образ митарств у формі змія з'явився на Новгородській іконі XV ст. (Цодикович, В. К. 1995, с. 32). Проте вже найдавніші збережені українські ікони XV ст. з Ванівки, Поляни і Мшанця також містять зображення, відоме в історіографії як «змії митарств», «вуж гріха», «черв гріха» (НМЛ 34503/І-1179. XV ст.; Іс 25. II пол. XV ст.; НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.), що й було першим зображенням згадуваного циклу митарств. При цьому образ змія для позначення митарств не випадковий: він має властивість скручуватись у кільця (що й помітно на іконах), а кожне таке кільце слід розглядати як одне з кіл митарств. Так, на іконах XVI ст. з Завадки, Пашова, Малої Горожанки митарства теж постають в образі змія, оповитого кільцями з назвами гріхів (НМЛ 36569/1-6/І-1237/1-6. Кін. XVI ст.; 829. XV ст.; 3 Малої Горожанки. Кін. XVI – поч. XVII ст.). Такі зображення з деякими модифікаціями можна зустріти й у XVII ст.: на іконах з Єдлінки, Перемишля, Поворожника, Сянока (Ікона Страшного суду... 2014, р. 191; М.Р.Н. 1134. Серед. XVI ст.; Ікона Страшного суду... 2014, р. 90). Як стверджують дослідники, це було відхиленням від іконописної візантійської традиції (Німка,

J.-P. 2009), проте співвідносилося з «колами пекла» Данте, отже, засвідчувало західноєвропейські впливи на цей сюжет, хоч і означало зміщення різних понять.

Хвіст змія на українській страшносудній іконі, зазвичай, виходить знизу з персоніфікованої пащі пекла й тягнеться по вертикалі ікони догори до п'яти Адама вгорі. Цим самим він асоціюється з дияволом, який спокусив рід людський. У Книзі Буття (глава 3) йдеться про протистояння змія з нащадками Єви: «І Я покладу ворожнечу між тобою й між жінкою, між насінням твоїм і насінням її. Воно зітре тобі голову, а ти будеш жалити його в п'яту» (Бут. 3:15). Згідно з тлумаченнями, в цих словах закладено пророцтво, що проходить через усю світову історію, а саме протистояння людства, Христа і Його Церкви з дияволом і синами його по духу. Боротьба закінчується для перших безумовною перемогою при незначній шкоді з боку останнього (Лопухин, А., ред. 1904, с. 27). З огляду на це, змій справді є важливим символом, але вже «Великої» есхатології.

Однак тіло змія оперезане кільцями з написами гріхів. На більшості ікон ліворуч від напису розташовано біса, а праворуч – Ангела та душу. Це вписується в традицію, за якою все негативне на іконах розміщують ліворуч, а позитивне – праворуч (Успенский, Б. А. 2004, с. 1). Саме це дає змогу ототожнити зображення з «малою» есхатологією. Біси в руках тримають сувої з занотованими гріхами новопреставленої душі. Як помітив В. Цодікович, на галицьких іконах XV–XVI ст. кількість митарств найбільше відповідає описам з Життя Василя Нового, проте в пізніші періоди зменшується кількість митарств і переміщується їхня послідовність (Цодікович, В. К. 1995, с. 49). На іконах із Малої Горожанки, Пашова (кін. XVI ст.) таких митарств сім – за кількістю смертних гріхів (3 Малої Горожанки. Кін. XVI – поч. XVII ст.; 829. XV ст.). Проте вже в наступному столітті їх побільшало до 20–22 – кількості митарств з Життя Василя Нового.

Митарства в образі змія мають неправдоподібний вигляд, бо тут немає чіткого сюжету посмертної мандрівки душі. На іконах XV ст., за винятком мшанецької (НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.), діалогу безплотних сил взагалі немає. Про те, що змій – це саме митарства, свідчить напис на іконі з с. Поляна: «Митарства воздушни бісов» (Іс 25. II пол. XV ст.). Дослідники, зокрема

В. К. Цодікович, наводять інтерпретацію, згідно з якою душа в цей час перебуває всередині змія (Цодікович, В. К. 1995, с. 11). Однак, якщо враховувати, що змії – це символ протистояння Церкви та диявола, то для конкретної душі це мало б означати її власну боротьбу з гріхом, підсумок якого приходив на час смерті.

Змії гріха може розглядатися в контексті уявлень спільноти про очищення – догмат Римо-Католицької Церкви про чистилище. Згідно з ним душі, які не скоїли смертних гріхів, можуть отримати прощення за нерозкаяні гріхи через так званий очищувальний вогонь (Главы латинян... 1994, с. 50–57). Саме поняття «Чистилище» в римо-католицькому середовищі з'явилося не раніше, ніж у XII ст., утверджувалося протягом XIII ст. і 1483 р. було запропоноване Православній Церкві для розгляду в рамках Ферраро-Флорентійського собору. Тоді ж Марк Ефеський з боку православних навів докази, що заперечували римо-католицьке уявлення про «очисний вогонь», посилаючись на Іоанна Златоуста й Григорія Богослова (Ле Гофф, Ж. 2009, с. 8–9).

У післямові до читача правовірного «Книги про віру Єдину, Святої, соборної, Апостольської Церкви...» (приблизно 1619 р.) в контексті чистилища сказано, що нерозсудливі католики спираються на молитви за померлих, але вони моляться тільки за багатих, які давали їм хабарі, а про вбогих не згадують, думаючи, що таким відкупом звільняють засуджених від смерті й покарання. А православні моляться за померлих для того, щоб полегшити страждання під час відходу душі після смерті й для того, щоб ця душа знайшла милостивого Суддю (Архив Юго-Западной России... 1914, с. 317).

Науковці підкреслюють, що змії гріха – це символ митарств, а не чистилища, бо гріхи, за які душа дає відповідь на його кільцях, дублюють муки грішників у пеклі (Бережная, Л. А. 2003). Також важливо, що на кільцях змія є смертні гріхи, які, згідно з ученням про чистилище, не підлягають очищенню, і відсутнє будь-яке зображення вогню. Відповідно, в цьому сюжеті православний іконописець залишався саме у рамках канону своєї віри, не вносячи до нього елементів, притаманних римо-католицькому трактуванню посмертної долі душі.

Уперше візуалізацію наочних «перепон» зафіксовано на страшносудній іконі з Долини (1560-ті рр.). Ми бачимо чітке зображення зигзагоподібного ступінчастого шляху, на поворотах якого стоять вежі, схожі на прикордонні. У 13 вежах розміщено нечистих, які показують душі та ангелам, які її супроводжують, список її гріхів. Дорога розпочинається від ложа грішника, що помирає, і закінчується перед Престолом Уготованим (НМЛ 1238/І-1451. 1560-ті).

Побутує думка, що іконописець Дмитрій відкинув важливе для його попередників есхатологічне уявлення про космічного змія як символ старозавітного «Антихриста-спокусника» і віддзеркалив актуальні для своїх сучасників речі, пов'язані з митними заставами в самому містечку Долина, де активно розвивалася торгівля (Шамардина, Н. 2013, с. 89). Однак Дмитрій – людина, котра добре знала церковні взірці та візантійські канони (Свенціцька, В. 1967, с. 245), тому не можна закидати йому спрощення та безоглядну заміну богословських символів. Щоправда, можливе поєднання першого та другого, адже надання сюжетам більшої відповідності реаліям життя посилювало їхнє сприйняття серед вірян.

1562 р. у Римо-Католицькій Церкві в результаті Тридентського собору здобув офіційного підтвердження й обов'язкового сповідання в усій Церкві догмат про чистилище, за яким душі померлих можуть очищатися від гріхів іще до Страшного Суду (Чистилище. 2013). Це могло актуалізувати заперечення наявності «третього місця» перебування душ померлих у Православній Церкві.

Отже, буквальною ілюстрацією іконописець Дмитрій підкреслив віру в посмертний екзамен душі та в те, що особистому суду не підлягають душі праведників. Важливо й те, що на іконі з Долини шлях має «двосторонній рух»: біс веде душі вниз, до вогняної ріки, а праведники підносяться догори (НМЛ 1238/І-1451. 1560-ті). Це прямо заперечує ідею очищення на посмертній дорозі.

На образ митарств у формі саме драбини зі сходами вказують і богословські тексти, на відміну від змія, з яким митарства богословські тексти прямо не асоціюють. Так, Макарій Александрійський у творі «Про таємниці Божі невідомі» чітко описав сам перебіг митарств. Він запитує в ангелів, що буває з душею при

виході її з тіла, і ось ангел відповідає, що від землі й до неба сходить драбина, на кожній сходинці котрої стоїть полк демонів, «що уособлюють повітряні митарства» і душа підіймається по цих сходах з ангелами, які сперечаються з демонами за цю душу. І так душа, проходячи митарства підіймається все вище й вище, але коли не вдається оправдати цю душу, біси хапають її з рук ангелів і несуть до пекла. Праведна душа проходить митарства і досягає неба (Батюшков, Ф. 1891, с. 114).

Важливо розглянути сам символізм драбини зі сходинками. Драбина – це перехід на інший рівень, сполучення Землі з Небом, як це можна побачити на Київській гравюрі 1627 р. – Драбині св. Іоанна Ліствичника. Сходинки драбини символізували духовне вдосконалення, ніби зростання сили людського буття. Саме тому на сороковий день після смерті за народними звичаями на стіл разом з іншими стравами ставили випечену з тіста драбинку (Войтович, В. 2002, с. 167).

Існує й думка одна про те, що виникнення драбини з вежами на іконах Страшного Суду тісно пов'язане з конкретизацією гріха для окремої людини, зокрема, про це свідчить тенденція до розподілу покарання за професіями.

Існує ще й третій варіант зображення митарств, з II пол. XVI ст. (прикладом є ікона з Раделичів): митарства переносяться в клейма з центру ікони (Додаток Б, Табл. 4). Ймовірно, протиставлення їх ідеї римо-католицькому чистилищу теж зумовило появу в іконографії Страшного Суду нових зображень. Місце, звільнене від митарств, дало змогу деталізувати та краще прописати інші есхатологічні сюжети, зокрема сцени смерті. Такий самий тип зображення митарств трапляється й на іконі зі Скориків 1754 р. На унійних іконах II пол. XVII ст. сюжет митарств усе частіше переноситься на край композиції і вже не відіграє центральної ролі або зникає (Додаток Є), що пояснюється неактуальністю теми митарств для уніатів. Загалом сюжет вичерпав себе і поступово зник з ікон.

Для аналізу розуміння образу митарств у соціумі східноукраїнських земель важливі свідчення венеціанського подорожнього Альберта Віміна, який писав про Україну й козаків. У його записах відзначено, що багато хто як визнає, так і не визнає ідею чистилища. Цікавим є уявлення про посмертну долю тих, хто визнає

ідею чистилища, бо вона була зовсім не така, що відповідала б Римо-Католицьким догматам. Душа не проходить через очисний вогонь, а замість цього від'єднується від плоті. Вони не визнавали особистий суд і вважали, що тіло після смерті перетворюється на безчуттєву матерію до Страшного Суду, адже тільки душа, поєднана з плоттю, може вповні насолоджуватися блаженством, або терпіти муки (Молчановский, Н. 1900, с. 72). З кін. XVII ст. до нашого часу зберігся змій митарств на іконі з Михайлівського Золотоверхого монастиря (м. Київ, кін. XVIII ст.) (НМЛ 42822/І-3079. 1754 р.; І-13. Кін. XVII ст.) але він втратив конфліктні сторони: душу, ангелів і бісів*. Проте існування образу на Київській іконі свідчить не лише про визнання ідеї проходження митарств, але й про вплив російського іконопису. Це може бути пов'язано з політикою уніфікації церковного життя в усій Руській Православній Церкві, особливо – в приєднаній 1686 р. Київській митрополії†.

Водночас на західноукраїнські єпархії, що з кін. XVII – поч. XVIII ст. перебували в складі Унійної Церкви, заборони російської церковної влади не поширювалися. Болгарська дослідниця Т. Іванова, досліджуючи митарства, зокрема й на українських страшносудних іконах, шукає відповідь стосовно належності сюжету митарств до православного чи унійного. Зазначаючи, що незадовго до і після Брестської унії 1596 р. уніатські літератори-полемісти відзначали, що проходження митарств – це і є римо-католицьке чистилище (Іванова, Т. 2013, с. 29). Подальше згасання образу змія митарств у XVIII ст. можемо пояснити тенденціями до латинізації, яка оформилася 1720 р. в постановах Замойського собору. Як зазначають дослідники, наближення до римо-католицького обряду позначалося й на зовнішньому оформленні церков (Кобин, М. 2012, с. 249).

*Змій гріха втрачає прив'язку до «малої есхатології» в XIX ст. Прикладом може слугувати Страшний суд В. Васнецова з Володимирського собору в Києві.

† Вже на 1722 р. з'являються розпорядження Синоду, згідно з якими «иконное писание, в котором является многая несправленность, справлять тщательно» (Указ Синоду від 21 квітня 1722 р. 1830, с. 762.). Започаткована цим указом кампанія тривала довгий час. Так, відомо, що 1774 р. митрополит Київський видавав спеціальні накази позатирати ті зображення на іконах Страшного Суду, які вважав неканонічними, чи «асимілювати» всіх грішників, аби пом'якшити загострення соціальних проблем на іконі «разные непристойные вещи и людей в коронах и разном одеянии... позатирать, а сделать только тму и огонь и в оном оставит людей нагих» (Жолтовський, П. М. 1973, с. 51, 52).

У мініатюрах XVII–XVIII ст. на тему митарств блаженної Феодори повітряні митарства поступилися зображенню їх як хмар (Цодикович, В. К. 1995, с. 55). Проте на іконах Страшного Суду XVII–XVIII ст. ці зміни не позначилися*.

Отже, іконопис Страшного Суду віддзеркалює уявлення та ранньомодерної української спільноти XV–XVIII ст. про митарства як посмертний «екзамен» душі та водночас є своєрідним індикатором поступової еволюції ставлення до цього в тогочасному суспільстві. В чіткому богословсько-догматичному контексті образи змія, клейм (дороги з заставами), а також стрімких веж ілюструють почергову вивіреність діянь людини, котра щойно померла, на предмет гріховності, що й має визначати її посмертну долю.

2.3. Символи раю та пекла

Засадничими сюжетами ікон Страшного Суду закономірно були образи раю та пекла як уособлення результату обраного життєвого шляху та спрямування людини після смерті. Ці образи показують уявлення про потойбічну долю душі. Тож смерть не була кінцевою точкою, а вважалася переходом до місця, яке знаменувало вічне життя або вічні страждання – все залежало від прожитого на землі. Отже, ікона дає змогу «проявити» й погляди на «добро» і «зло» у світосприйнятті православної частини населення України в досліджувану добу. Окрім того, пекельні муки та нечиста сила – поле для фантазії іконописця, яку він не наслідився б проявити, зображаючи сакральних персонажів. Вірогідно, що під впливом західноєвропейського мистецтва в українській іконописній традиції виявлялася тенденція до розширення й деталізації персонажів, пов'язаних із пекельною композицією (Григорак, Д., Григорак, А. 2015, с. 124). При цьому саме розширення простору для прояву фантазії також засвідчувало трансформацію світогляду тогочасних іконописців, а отже, й суспільства загалом.

Спосіб зображення цих двох полюсів на іконах Страшного Суду має свою систему координат і вироблені прийоми не лише представлення окремих

* Такий приклад митарств зображений на фресці 1872 р. з Києво-Печерської Лаври, проте це вже інший період (St. Anthony's Greek Orthodox Monastery, 2017, p. 519).

іконографічних мотивів, але й загальної композиційної побудови, що до певної міри допомагає дешифрувати й систему тогочасних ціннісних координат. Вони базуються на усталеному уявленні про небо (вишину) як місце перебування Бога і Божого Царства (Небесного Єрусалима) та про підземну безодню (низ) як місце страшного пекла й усього, що вороже Богові. Цим пояснюється відповідне розташування окремих мотивів на іконах Страшного Суду (Сидор, О. 2001а).

Важливим щодо впливу на композиційну побудову було й уявлення про ліву та праву сторону, з якими чітко пов'язані конкретні іконографічні мотиви. У випадку ікони Страшного Суду маємо на увазі праву та ліву сторону іконного простору, розташованого по праву чи ліву руку самого Ісуса (Успенский, Б. А. 2004, с. 1).

Описуючи Друге Пришестя, євангеліст однозначно вказує на пріоритетність правої сторони словами: «Тоді цар скаже тим, що праворуч нього: прийдіть, благословенні Отця мого, візьміть у спадщину Царство, що було приготовано вам від створення світу» (Мф. 25:34); «скаже й тим, що ліворуч: «Ідіть від мене геть, прокляті, у вогонь вічний, приготовлений дияволу й ангелам його» (Мф. 25:41); «і підуть ті на вічну кару, а праведники – на життя вічне» (Мф. 25:46) (Григорак, Д., Григорак, А. 2015, с. 126).

Саме тому на іконах Страшного Суду по праву руку від Христа, передусім у верхніх ярусах композиції, зображують мотиви, пов'язані з Царством Небесним і тими, хто успадкує це царство. Натомість по ліву руку від Спасителя розміщена, відповідно до слів Євангелія, гріховна частина світу, яка протиставляється тим іконографічним мотивам, що поміщені по праву руку Ісуса (тобто на лівій половині ікони). Такими протиставлюваними парами зображень є Небесний Єрусалим і скинення в безодню грішних ангелів; групи праведників і засуджених народів; Рай із групами праведників на чолі з верховними апостолами Петром і Павлом та земний світ, а під ним – безодня пекла з грішниками, яких мучать чорти й Люцифер. Зображення пекельних мук мало посилити страх і сором перед порушеннями божественного порядку за життя земного.

Досліджуючи іконописні образи раю та пекла, для аналізу залучатимемо допоміжні джерела, здебільшого апокрифи й літературу учительного жанру XV–XVIII ст., які найкраще висвітлять ці питання, оскільки найбільше віддзеркалювали справжні настрої загалу.

Рай розміщувався на іконах Страшного Суду не випадково – це була чітка вказівка на те, що всі, хто до кінця був вірним Божим заповідям за земного життя, отримають вічне блаженство після смерті. Тож райський сюжет у страшносудному іконописі зміщував акценти, роблячи цей суд не стільки страшним, скільки довгоочікуваним відновленням справедливості для праведників. Тож саме так його сприймали тогочасні віряни й так він подавався в іконописній традиції.

Символіка раю, порівняно з пеклом, була набагато стабільнішою й менш мінливою, адже зображення святих регламентувалися канонами. Але водночас це засвідчувало й стійкі установки суспільства щодо моральних і духовних чеснот, а також спадковість самого світогляду та його незмінне базування на християнстві. Справді, загальноприйняті уявлення про рай ґрунтуються, перш за все, на біблійних текстах. У Старому Завіті йдеться про земний райський сад, у якому жили Адам і Єва. Образ Небесного Єрусалима або Царства Божого переважно описаний у текстах Нового Завіту.

Оскільки наші ікони поєднують Велику і Малу есхатології, вони повинні віддзеркалювати посмертну долю праведної душі, а також її долю після Страшного Суду. Посмертне життя в потойбічному світі, як описано в Божественному Одкровенні, полягає або в неповному блаженстві, або в неповних муках, а вся повнота радості чи страждань настане лише після Страшного Суду (Сидоров, А. И. ред. 2007).

Проте в загробному житті можливі лише два відповідних стани: стан блаженства і стан муки, а також два місця: рай і пекло (Ін. 14:2). Місце, де перебувають праведні душі в загробному житті, іменується в Святому Письмі раєм (Лк. 23:43; 2Кор. 12:4), Царством Божим (Лк. 13:28–29; Мф. 6:33; 1Кор. 15:50), Царством Господа нашого і Спасителя Ісуса Христа (2Пет. 1:11),

Царством Небесним (Мф. 8:11, 5:3; 2Тим. 4:18), лоном Авраама (Лк. 16:23), домом Отця Небесного (Ін. 14:2), горою Сіон, градом Бога, Єрусалимом небесним (Евр. 12:22). Відповідно, блаженство праведних душ починається ще тут, на землі, триває в загробному житті, а після Страшного Суду досягає повноти з усіма святими (Сидоров, А. І. ред. 2007).

В іконописі Страшного Суду рай існує в двох місцях: у верхньому правому кутку – Небесний Єрусалим і в нижньому – райський сад, Лоно Авраама. Для нас цікаво дослідити чи розрізняли іконописці два цих поняття, чи вони для них були ідентичні. Відповідь на це питання допоможе пролити світло на те, як віряни розуміли символіку раю, а також на їхні уявлення про місце перебування праведних душ до і після Страшного Суду.

Візантійські ікони, на яких зображено лише ідею Другого Пришестя, а не посмертну долю душі, показують рай як сад і Лоно Авраама (Ікона «Страшний суд», XII ст.), тому в даному випадку Лоно Авраама може означати як проміжну державу, так і Царство, в якому буде райська радість після Страшного Суду (Marinis, V. 2017). На українських страшносудних іконах рай, як було зазначено, зображували у двох варіантах, проте рай земний і небесний не завжди одночасно побутували на іконах. На пам'ятках XV ст. з Ванівки, Мшанця, Поляни співіснують два образи раю (НМЛ 34503/І-1179. XV ст.; НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.; Іс 25. II пол. XV ст.). Небесний Єрусалим зображено як місто, біля воріт котрого стоять Ісус Христос, Богородиця, свв. Миколай та Іоанн Хреститель. Рай земний уявляється як сад з різними квітами, деревами, в оточенні вохристих високих мурів з шатроподібно завершеними вежами. В ньому сидять Богородиця, а біля Неї – архангели Михаїл і Гавриїл, поряд стоїть Розсудливий розбійник, нижче зображено праотців Авраама, Ісаака і Якова (Лоно Авраама). На страшносудних іконах XV ст. (829. XV ст.; НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.) всі «дійові особи» в раю перебувають у великому колі, як у винограднику, що плететься по колу й означає досконалість та вічність (Kłosińska, J. 1973, s. 37). Біля воріт раю стоїть апостол Петро з ключами, а позаду нього праведники, які ввійдуть у місце вічного Блаженства (Додаток Б, Табл. 2).

Ікони XVI ст. з Красного Брода та Вовчого продовжують традицію попереднього століття. Втім, на іконах XVII ст. з Боглярки, Ганковичів, Святкової Малої зображений лише рай як Лоно Авраама, місце, куди після смерті Лазаря ангели віднесли його душу (393/61. XVI ст.; Іс 10. Поч. XVII ст.; НМЛ 25380/І-1743. II пол. XV ст.; О 6194/ а, в. 1660-ті.; Зі Святкової Малої. 1687). Лоно в даному разі буквально символізує пазуху (Азбука веры). На іконі цього самого періоду з Малої Горожанки в пазухах праотців Авраама, Ісаака та Якова душі праведних (З Малої Горожанки).

На іконі з Лип'я XVII ст. над раєм є напис: «Се есть рай егоже насиді Бог своєю десницею» (S/3437. I пол. XVII ст.). Цей напис, ужитий у контексті Старозавітного райського саду, де жив Адам, передає уривок з Біблії: «і ввів його в рай, який насадила десниця Твоя, перш ніж земля зростила плоди» (3 Езд. 3:6). Існував також варіант зображення раю на іконах XVII–XVIII ст. (НМЛ 34532/І-1208. XVII ст.; 443. XVIII ст.), де на перший план виходив образ храму Божого, а не Лоно Авраама. На іконі з Надсяння в храмі змальовані пророк Ілля (Гиляш) та Енох (Єнох) – особи зі Старого Заповіту (Додаток Б, Табл. 2). Ці образи вибрані не випадково, оскільки пророк Ілля і Енох були переміщені в якесь таємне місце, в якому і очікують дня апокаліпсису. За словами Іоанна Златоустого, душа після смерті не йде ні в чистилище, ані в геєну, але потрапляє в певну країну й там душі очікують Страшного Суду (Архив Юго-Западной России... 1914, с. 317). Пророки не зійшли на небо, в цьому не зустрічається розбіжності зі словами Христа, сказаними в нічній бесіді з Никодимом: «Ніхто не сходив на небо, тільки Той, Хто з неба зійшов, Син Людський, що єси на небесах» (Ін. 3: 13). А на іконі це «таємне місце» символізує храм, монастир (Михалев, П. диакон. 2012). Тому земний рай міг символізувати й монастир. Ця ідея перегукується з апокрифом «Ходіння Агапія в рай», де подорож до раю слід сприймати не буквально, а як алегорію, адже досягнути райського життя можна шляхом чернечої аскези. І смерть Агапія в раю проводить паралелі зі смертю в монастирі (Батюшков, Ф. 1891, с. 113–115).

В даному контексті важливо зрозуміти, що рай земний знаменує Малу есхатологію, тобто посмертну участь душі, тоді як Небесний – Велику, куди потраплять душі після Страшного Суду. І якщо в XV–XVI ст. на іконах співіснували два образи, то з XVII ст. акцентується саме на раї в образі Лона Авраама, куди відходять душі після проходження митарств. Проте з XVIII ст. глядач може бачити лише стіну й ворота раю, біля яких стоять апостол Петро і праведники, а того, що приховане за його стіною, ікони не зображають (Ікона Страшного суду... 2014, р. 263; 1789 р.) (Додаток Б, Табл. 2). Отже, відходить Старозавітна традиція уявлення про рай як Лоно Авраама і на іконі залишаються велика стіна і ворота раю.

Важливо відзначити, що і в апокрифічній літературі описується переважно земний рай з рисами прекрасного саду. Апокрифи «Одкровення Мефодія Патарського», «Видіння апостола Павла», «Ходіння Агапія в рай», «Відповіді Афанасія Антіоху» подають вичерпний образ місця вічного блаженства до Страшного Суду. Рай уявляли як неприступну гору, що випромінює світло, там співають пташки, ріки течуть з молоком і медом, а кожне дерево щороку приносить плоди. Рай розміщений на схід сонця з боку Індії, але вище від усього світу, перед ним високі гори, ліси й пустелі, щоб ніхто туди не зміг дійти. Коли душа проходить митарства, вона потрапляє у місце, де бачить Авраама, Ісаака і Якова й інших патріархів, пророків, мучеників та святих (Франко, І. 1906, с. 28, 117, 176, 264, 415), це місце на іконах ознаменує Лоно Авраама.

Отже, на страшносудних іконах і в апокрифічних текстах (з яких цей образ почасти переноситься на ікони) вибудовується яскравий образ раю у формі саду з родючими деревами, райськими птахами та красивими квітами, рідше – в образі Божого храму. Замість образу Небесного Єрусалима у XVII–XVIII ст. на іконах Страшного Суду постають лики святих (НМЛ 4686/І-1381. XVIII ст.). Слід додати, що на більшості тих ікон, де є Небесний Єрусалим, з ним завжди співіснує на протилежному боці сцена вигнання Люцифера та злих ангелів з неба. Тому поява і зникнення на іконах цих фрагментів, які є антитезами один одному, можуть пояснюватися взаємозв'язком їх місця розташування на іконі. Зображення

Небесного Єрусалима на іконах швидше за все було зумовлено композиційними мотивами. Образ Царства Небесного зі святими був бінарною площиною до сцени скинення в пекло нечистого з його слугами.

При цьому в усіх описаних варіантах точно можна відзначити, що образ раю символізував місце вічної радості, блаженства для праведників, символи Едемського саду та Небесного Єрусалима не виключали, а радше доповнювали один одного, як це подається в апокрифі «Слово Паладія мніха про Друге Пришестя і про Страшний Суд», де після Страшного Суду: «Буде нове небо і нова земля, і на сході буде рай, краси і слави якого ніхто не бачив, там будуть рости красиві квіти й дерева і ангели будуть видимі для людей» (Франко, І. 1906, с. 374, 376).

У дослідженні інфернального світу як антипода раю звернемо увагу на його основні складові: образи мук і покарань, зображення диявола та його слуг-демонів, перелік грішників. Композиція пекла позначена впливом західнохристиянської іконографічної традиції, де щонайменше з фрески «Страшного суду» Джотто ді Бондоне у капелі Скровенні дель Арена в Падуї (1306 р.) сцени покарання грішників дуже деталізовані й, а показ тортур стає все натуралістичнішим, що не є властивим візантійській іконографії (Derbes, A., Sandona, M. 2015, р. 60–64). Про вплив західної естетики свідчить великий обсяг, який надавався зображенням пекла, якщо порівнювати її з візантійськими зразками, зосередженими на демонстрації влади й слави Христа. Частина образів пекла справді сатиричні, гумористичні, гротескні (Федак, М. 2013b, с. 56; Федак, М. 2014b, с. 71). Це від початку вносило дисонанс у візантійську символіко-есхатологічну композицію. Візантійська іконографія демонів була набагато стриманіша. На відміну від римокатолицької Європи, майстри візантійського світу частіше за все зверталися до образу ейдолона, про який ітиметься далі. Варіації в зображенні диявола й нечистої сили, які склались у візантійській іконописній традиції, з часом еволюціонували завдяки появі нових деталей і доопрацюванням. Зображення занепалих ангелів простежується на Русі вже з XI ст., однак більшість композицій, у яких вони фігурують, поширилися у XII ст. На фресці Страшного Суду в церкві Спаса на

Нередиці біля Новгороду (1199 р.) можна побачити антропоморфного диявола в образі бородатого старця (Антонов, Д., Майзульс, М. 2011, с. 55). Зазначимо, що ікони новгородського письма, наприклад образ Страшного Суду з колекції Третьяковської галереї (Ікона Страшного суду... 2007, с. 532), які вважаються зразками для західноукраїнських ікон XV ст., однакові за символічною побудовою есхатологічного сюжету, але не містять деталізованих картин пекла й пекельних мук.

Якщо повернутися до символічного значення основних дійових осіб у пеклі, то перше місце в ієрархії зла посідають образи диявола та його слуг – демонів і занепалих ангелів. На досліджуваних іконах Страшного Суду ці фігури завжди вирізняються місцем розташування, розміром і манерою зображення, яка пройшла певну еволюцію від ейдолонів – чорних тіней – до зооморфних фігур. Іконографічний тип «ейдолон» (з гр. «двійник», «привид») (Антонов, Д., Майзульс, М. 2011, с. 35) – це крилата фігура (частіше чорна), яку почали використовувати як основний образ диявола і демонів. Такі демони-тіні вдало віддзеркалюють християнське ставлення до злих ангелів як занепалих Небесних духів, що не світять. Отже, такий тип зображення нечистих сил побутував на іконах з XV–XVI ст. (Додаток Б, Табл. 1).

Інший іконографічний тип зображав демона як антропоморфну фігуру з рисами звіра (рогами, копитами, шерстю), схожого на античного Пана, почав значно частіше побутувати на страшносудних іконах з XVII ст., що опосередковано може засвідчувати проникнення античних сюжетів, а отже і вплив ідей відродження в православній традиції, хоча радше у бароковій візії. Такі звіроподібні біси з'явилися в мистецтві Заходу з VIII ст., зокрема фігурують на мініатюрах каролінгської Штутгартського Псалтиря (IX ст.) або в ще яскравішій формі – в англосаксонському Псалтирі Тіберія (XI ст.) (Антонов, Д., Майзульс, М. 2011, с. 36). Їхні обличчя, людські вони чи звірині, частіше за все гротескно деформовані: мають витягнуті, гачкуваті чи приплескані носи, додаткові пазі на животі, руках та інших частинах тіла. Прикладами є ікони з с. Торки (Радехівщина), 1670 р., з Михайлівського Золотоверхого Монастиря у Києві

XVII ст., з Боглярки (Словаччина) 1660 р. (НМЛ 6498/I-1975. 1670; I-13. Кін. XVII ст.; О 6194/ а, в. 1660-ті.). Тож усі ці антропоморфні риси на іконах XVII–XVIII ст. підтверджують західноєвропейські впливи, пояснюючи побутування цих елементів на страшносудних іконах. Водночас їх поява саме відтоді засвідчує, що і впливи західноєвропейської традиції стали відчутні з XVII ст. М. Корзо відзначила, що картини пекла в православній учительній літературі XVII ст. дуже поступались у деталізації описам римо-католицьких авторів: православні обмежилися образами з біблійних текстів. Страх перед пеклом є останнім інструментом, щоб переконати людину не згрішити. Значно частіше православні проповідники апелювали до сорому за гріхи, ніж до страху перед муками (Корзо, М. 1999, с. 67, 69–70). Тож з XV–XVIII ст. в іконописі Страшного Суду простежується перехід від ідеї «сорому за гріх» до ідеї «покарання за гріх». Якщо на ранніх іконах іконописці зображували нечисту силу однотипно, не викликаючи особливого страху, то в пізніше ці образи доповнювалися страхітливими рисами.

На відміну від більш-менш подібних ейдолонів – занепалих ангелів, зооморфні зображення диявола досить різноманітні. Дослідники середньовічної іконографії звертали увагу на те, що на більшості зображень біси й нечиста сила відрізнялися від інших персонажів характерною зачіскою – піднятим дибки волоссям. Окрім бісів, такими рисами часто наділявся і диявол. У найрізноманітніших культурах неприбране, розпатлане по різні боки волосся є атрибутом негативних персонажів і означає кордон між цивілізацією та варварством, своїм і чужим. В античному мистецтві підняте волосся відрізняло елліна від варвара (відсутність зачіски була елементом відсталості, варварства!), людину від злого духа (а отже, міжетнічні відносини переносилися на небо). Розпущене чи здиблене волосся часто символізувало хаотичну силу, гнів, злість. А в християнській інтерпретації розпатлане, здиблене волосся було ознакою гніву, одного зі смертних гріхів, що зважаючи на попередні висновки, засвідчує вплив на християнську позицію в цьому питанні античної традиції. Хоча в іконографії з часом відбувалися певні еволюційні зміни, здиблене волосся залишалося чи не найголовнішою ознакою демонів і диявола (Антонов, Д.,

Майзульс, М. 2011, с. 34). Апокрифи досить яскраво описують образ Антихриста, в якого борода і волосся будуть як стріли (Франко, І. 1906, с. 334).

В іконографії Страшного Суду такими рисами наділений диявол, але в Люцифера зазвичай на руках зображена фігурка маленької людини, яку важливо ідентифікувати в образі Іуди або Антихриста. Дослідники, які спеціально досліджували це питання, вважають, що на руках диявола зображений не Антихрист, а Іуда (Німка, J.-P. 2009, р. 34). Останнього часто ідентифікує надпис «Іуда» або невеличкий мішечок у руках, як-от на іконі «Страшний Суд» з с. Трушевичів. (Григорак, А. К. 2019b, с. 51). Це нагадує Іуді про гріх, скоєний за життя (Додаток Д). У Святому Письмі Іуду й Антихриста названо «синами погибелі» (Ин. 17:12). Це може пояснювати, чому в іконографії Страшного Суду прийнято ототожнювати образи Антихриста й Іуди. Але чи можливо спробувати все ж ідентифікувати ці образи на наших іконах і віднайти смисловий посил кожного образу? Д. Антонов відзначив, що коли фігури не підписані, то важко довести, що там зображений не Іуда, а Антихрист (Антонов, Д. И. 2019, с. 69). Але все ж спробуємо розібратися в цьому детальніше.

Простежується значне розходження в описах образу Антихриста в апокрифах і на іконах. У першому випадку Антихриста уявляли так: «кожного року він буде змінювати зовнішній облік, спочатку буде красивим, потім огрубіє, а останній рік волосся і борода будуть як стріли, одне око як зоря, інше як у лева, буде він звіроподібним, і лютим, і злим, і страшним» (Франко, І. 1906, с. 334). А в другому – «сина погибелі» уособлює або немовля, сповите в білій одежі (ікона з Перемишля), або доросла людина (ікона з Жовкви) (М.Р.Н. 1134. Серед. XVI ст.; НМЛ 38484/І-2641. Серед. XVI ст.), або згаданий образ Іуди. Отже, якщо порівняти словесний опис апокрифів і зображення антихриста в лицьових апокаліпсисах, воно справді різнилося іконним (Антонов, Д. И. 2019, с. 68).

Виходячи з наявних зображень, вирізняється образ «сина погибелі» в образі немовляти, сповитого в пелюшки на іконі з Перемишля (М.Р.Н. 1134. Серед. XVI ст.). Тут цікавить семіотика образу немовляти й білих пелюшок. Типові образи немовляти трапляються в іконографії для зображення душ у руці

Господа, іноді – образів праведників (сповиті немовлята в пазусі у Авраама), на іконі Успіння Феофана Грека 1392 р. так зображено сповивання душі Богородиці в руках Ісуса Христа (Феофан Грек, 1392). Цей образ у страшносудній іконографії позитивний, але в сцені з дияволом немовля належить до інфернального світу.

Слід визначити два основних акценти образу: прихована сутність зла і гіпертема батьківства (Визначення «гіпертема батьківства» див: Антонов, Д. И. 2019, с. 73). По-перше, прихована сутність «сина погибелі» в білих пелюшках означає завуальоване зло, що видаватиме себе за Месію, по-друге, диявол на іконі в даному разі зображується так само, як Богородиця з немовлям, тому можна припустити, що це саме образ Антихриста, який має ще народитися і прихід якого ознаменує кінець світу. Тому образ Антихриста в буквальному сенсі означає «сина погибелі», як спадкоємця Сатани, а фігура Іуди ознаменує уособлення загального образу «улюбленого» грішника диявола (саме тому його й не завжди підписували). Бо цей образ міг уособлювати зрадників, жадібних багатіїв, блудників, «лжевчителів»* і т. д. На іконах II пол. XVII ст. – з Медичів і з Доброслави – на руках диявола сидить доросла людина; на образі з Доброслави – за формою зачіски зовні чимось схожа на козака (НМЛ 424131/І-2985. 1662; 3 Доброслави. II пол. XVII ст.). Якщо то справді козак, це теж можна інтерпретувати як образ зрадника в контексті військових союзів з татарами. Ще одна Страшносудна ікона II пол. XVII ст. із Львівського музею історії релігії в сюжеті з грішними народами, де козаки беруть за руки татар, показуючи союзництво (Zh 442, L'v MA-2115. Кін. XVII ст.), дає змогу провести паралелі.

Як відомо, в іконографії розмір фігури диктується не її положенням у просторі, а місцем, яке вона займає в ієрархії зображуваних персонажів. Відповідно, ще одна особливість, яка відрізняє диявола від простих демонів, – це збільшення образу, що означало його керівну роль у пеклі, а отже й уособлення найбільшого зла. Один із найраніших подібних прикладів – це тип зображення

* Цікавим прикладом є фрагмент стінного розпису Страшного Суду з церкви села Тазова Курської губ., створеної 1883 р. Тут у пекельному вогні, на колінах сатани, стискаючи в руці мішечок, сидить Лев Толстой (Антонов, Д. И. 2019, с. 75).

диявола, що з'являється на Мшанецькій іконі XV ст. та інших іконах Страшного Суду (НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.; Антонов, Д., Майзульс, М. 2011, с. 66).

Проте вже з XVI ст. іконописний образ диявола зазнав значних змін у напрямі розвитку його зооморфних і демонологічних особливостей, хоча образ «темної тіні» іноді також зберігається. Ця еволюція образу нечистого так само вказує на вплив нових тенденцій, нових віянь у соціумі. Останні були породженні активізацією звернень до античних образів у добу Ренесансу, що саме тривала в Західній Європі. Тож їх поширення в тогочасному українському іконописі слід розглядати як посилення західноєвропейських впливів на українських теренах, що мало й реальне історичне підтвердження – саме завершувалась інтеграція Польського королівства та Великого князівства Литовського в одну державу – Річ Посполиту. Остання ж більшою мірою перебувала під впливом польських культурних традицій, які, своєю чергою, «черпали натхнення» із західноєвропейських віянь. Все це позначилось на українській іконі з II пол. XVI ст., але зі збереженням і символізму, що водночас поєднував ренесансну західноєвропейську та православну східноєвропейську традиції, адже був властивим для них обох. Це було вже не наслідком взаємовпливів, а черпанням з єдиного джерела – європейської християнської цивілізації.

Так, на українських іконах XVI ст., наприклад із міст Долини та Перемишля, образи диявола передані мовою прихованих символів. По-перше, впадають у вічі світло-сірий одяг диявола і чаша в його руках на іконі з Долини; по-друге, на обох іконах диявола зображено в капелюсі (Додаток Б, Табл. 1). Це досить незвичні образи, бо на іконах диявола часто малюють без одягу, темними фарбами та зі здибленим волоссям, з-за якого виглядають роги, показуючи таким чином усю лиху сутність. Але на зазначених пам'ятках іконописець захотів внести певну інтригу й приховати зло. Швидше за все, мета цього прийому полягала в тому, щоб застерегти вірян від зла, замаскованого під добро. Щодо капелюха, то він також не випадковий при зображенні диявола. Річ у тім, що на страшносудних іконах головні убори є маркером етнорелігійних спільнот: наприклад, німці на іконах не носять татарські шапки й навпаки. Виходячи з

цього, диявола вбирали у відповідний головний убір не випадково, а для того, щоб підкреслити його сповнену вадами і гріховну суть, що водночас переносили й на сутність тих народів (та головне – їхніх релігій), яким належала форма зображеного на дияволі капелюха. Так, капелюх диявола на іконі з м. Долини можна ідентифікувати як аксесуар німецького костюма, оскільки, наприклад, на іконах з Лип'я й Боглярки бачимо такі самі капелюхи в німців. На іконі з Перемишля також головний убір диявола ідентифікується, якщо поглянути на цій самій іконі на кілька ярусів вище від сцени з пеклом, де вміщено сюжет із народами, що йдуть на суд Божий. Порівнюючи цю ікону з іншими, виявляємо, що такий гостроверхий головний убір завжди приписували татарам (НМЛ 1238/I-1451. 1560-ті. З Долини; НМЛ 2424/I-20. II пол. XVI ст.; S/3437. I пол. XVII ст.; О 6194/ а, б. 1660-ті.; М.Р.Н. 1134. Серед. XVI ст.). Таким чином, диявола на українській православній іконі «вбирали» в капелюхи, властиві для німців (тобто adeptів римо-католицизму, а почасти – протестантів) і татар (мусульман), що опосередковано вказувало на гріховну (ба, навіть «прокляту») сутність цих народів і, що найголовніше, – їхніх конфесій. І це не випадково. Адже православному українському етносу тоді найбільше загрожували саме мусульманський та почасти й римо-католицький світи. При цьому перша загроза була особливо серйозною і представлена саме татарами, котрі найчастіше нападали на українські терени. Саме тому іконописець і зображував диявола в татарському головному уборі, а не, наприклад, у турецькому.

Таким чином, образ диявола в українській іконописній традиції не був сталим, він увібрав візантійські моделі зображень (бородата кудлата фігура, закована в кайдани) (Антонов, Д., Майзульс, М. 2011, с. 36–38), оскільки цією традицією й був породжений. Згодом (з XV–XVI ст.) він зазнав західноєвропейських впливів (демонізація й надання страшніших рис образу). Також він мав спільні риси з новгородськими іконами. Проте цей зв'язок був украй слабким, що засвідчується хоча б такою прикметною рисою, що на наших іконах у XV–XVIII ст. не прийнято було зображувати диявола з крилами, тоді як це мало місце в російській іконописній традиції. Прикладами є ікони XVI ст. зі

Станіля й Вовчого (НМЛ 36455/І-2123. II пол. XVI ст.; НМЛ 25380/І-1743. II пол. XV ст.). Виняток – зображення диявола з крилами на мініатюрі з Київського псалтиря 1397 р. (Страшний суд. Мініатюра... 1967, с. 321.). А в XVII ст. образ диявола поставав на українській православній іконі в особі міфологічного пана зі злісною посмішкою (О 6194/ а, б. 1660-ті.; НМЛ 2512/І-1978. 1685), або короною на голові (Zh 442, L'v MA-2115), або таким, що сидить на стільці замість двоголового звіра (НМЛ 4686/І-1381. XVIII ст.). Це свідчило про наявність західноєвропейських впливів. Тобто образ диявола на українських православних іконах Страшного Суду XV–XVIII ст. (у зовнішньому вигляді) еволюціонував від схематичного силуету-ейдолона до зооморфного пана з вираженими демонічними рисами (Додаток Б, Табл. 1). Проте на іконах кін. XVII–XVIII ст. він знову повернувся до образу диявола – чорної тіні (Зі Святкової Малої. 1687; Кін. XVIII ст.), а також почала згасати традиція зображення пекельних мук – наприклад, на іконі XVIII ст. з с. Святкова Велика пекла та грішників взагалі немає (Ікона Страшного суду... 2014, р. 243). Остання зміна знову-таки вказує на послаблення західноєвропейських впливів і натомість поширення елементів російського іконопису, що пояснювалося новими реаліями життя: приєднанням українських земель до Московського царства / Російської імперії і перехід Київської митрополії під юрисдикцію Московського патріархату / Синоду у II пол. XVII–XVIII ст., що внаслідок цілеспрямованої політики уніфікації зумовило впровадження також нового канону страшносудного іконопису.

Повертаючись до переліку зображуваних на страшносудних іконах персонажів, потрібно зазначити, що серед безумовно негативних, поряд із дияволом та Іудою, практично завжди присутній третій «персонаж» – «пекло». Ідея про те, що пекло – не тільки просторовий локус і стан грішної душі, але й самостійний «герой», була продиктована літургійними текстами і богословською літературою, де говориться про «череву», «утрону» пекла і т. д. Проте найбільше пекло персоніфікували як самостійного дієвця в неканонічних працях. Саме в них «пекло» виконує роль активного демонічного створіння, а таке його подання й на іконах засвідчує обізнаність іконописців і з цим джерелом інформації про нього.

А отже підтверджується подальше побутування апокрифічної літератури на українських теренах. Яскравий приклад – «Євангеліє від Никодима», де пекло сперечається з дияволом, переконуючи його не вбивати Христа, оскільки Він зруйнує владу диявола, зруйнує ворота пекла й виведе душі праведних (Детальніше про це див.: Книга апокрифов... 2016, с. 322).

В іконографії пік популярності «пекла» як самостійного персонажа припадає на XV–XVIII ст. Його зображують у формі величезної голови, пащі, двоголового звіра. Часто згадується про пекло і в апокаліптичних апокрифах, де описано створення пекла після того, як Бог скинув з неба всіх темних ангелів, котрі пішли за Люцифером. Пекло настільки велике, що неможливо побачити дно. Це – земля вічної темряви, сірки, диму й смороду, там буде лише плач очей і скреготання зубів, черв'як невмирущий та ріка вогняна. Ріка вогняна протікає через усе пекло і страшно смердить сіркою та смолою. Пекло має багато назв та імен: ложе смерті, озеро вогняне, земля темряви, диму і смороду, земля забутих, земля тортур, геєна вогняна, Ахірон, Берратрум, черв'як невмирущий, Фресотрум (річка, що тече через усе пекло) (Франко, І. 1906, с. 26–27, 38–39). Апокрифи закликають кожного православного християнина звернути увагу на страшну долю мешканців пекла: «Тут немає жодної вільної години, тільки панщина, вічні муки від диявола» (Франко, І. 1906, с. 324). Отже, це все також віддзеркалювалось на іконах, а черпалося з поширених у народі установок, які спочатку втілювалися в апокрифічних творах, а вже потім переходили на ікони.

Так само як і апокрифи, ікони Страшного Суду закликають вірних, котрі їх споглядали, подумати про потойбічну долю грішної душі, що знову-таки підтверджує виховну функцію іконопису. Споглядаючи на іконі актуальні та близькі до свого життя гріхи, вірянин мав ознайомитися з їхніми наслідками, аби вчасно схаменутись і виправитись. Муки в пеклі, що зображувались на іконах Страшного Суду, як правило, символічні. І «хробак», і «вогонь», і «тьма непроглядна» – все це, за словами апостола Павла, «скорбота і утиск для всякої людської душі, яка чинить зле» (Рим. 2:9) (Иванов, М. С. N/d). Тому, щоб донести до глядача ідею душевних мук, іконописець мусив візуалізувати тілесні

страждання. Як слушно наголосила М. Корзо, в православній проповіді немає глибокої прірви між станом людини в цьому і в потойбічному житті. Муки в пеклі розуміються не як відплата за гріхи, а як продовження внутрішнього стану душі (Корзо, М. 1999, с. 42, 69). Тому на іконах чітко постає ця ідея, коли в пеклі візуалізуються прижиттєві професії та справи людини (Додаток Д). Оскільки вони займали значну частину її земного часу, тому й гріхи, ними породжені, теж були основними, групуючись і поділяючись за становою та професійною належністю, що в принципі відповідало дійсності. Так, лихвар мучився в пеклі з прив'язаною до шиї торбиною, мельник – з прив'язаним до шиї каменем і т. д., що мало показати неминучу й вічну відплату на тому світі за злочини, щодня скоювані в професійній діяльності. Апокрифи, релевантні досліджуваним іконам (зокрема, часу й місцю їх створення), доповнюють художніми описами ідею долі в потойбіччі. Хто веселився без міри, слухав веселу музику й лестощі блудних жінок, той мучитиметься від криків і галасу вічно; хто не дотримувався посту і об'їдався – вічно страждатиме від голоду та спраги; хто крав і невинну кров проливав, того закують у ланцюги; в кого було зле серце, в того в пеклі воно вічно болітиме разом з іншими нутрощами (Франко, І. 1906, с. 325).

Ще один аспект, який дешифрується при аналізі символів раю та пекла, – це градація самих гріхів, що розкриває й ціннісну систему координат тогочасного православного населення України. Так, у XV–XVIII ст. види гріхів на іконах включають як поширені й цілком реальні моральні вади (пиха, нечистота, скупість та ін.) та злочини (вбивство, злодійство та ін.), так і те, що відносилось до розряду поганого, але ще не було власне гріхом і важко ідентифікувалось як злочин – риси «поганих» ремісників (ткач, коваль, швець та ін.).

На іконах XV ст. в композиції пекла фігурують такі грішники: наклепник, злодій, блудник, розбійник, ворожка, вбивця, заздрісник, лихвар, сріблолоб, п'яниця, корчмарка (НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.). На іконах XVI ст. додаються лихослов, дітовбивця, священник. Підпис пояснює, що останній не жив відповідно до Закону Божого та не навчав цьому людей (Ікона Страшного суду... 2014, р. 79), що слід розглядати як реальне втілення тієї кризи, в якій опинилося

саме тоді православне духовенство, а також підвищення уваги вірян до способу життя духовних осіб, що почасти пояснює подальші унійні змагання.

На композиції такого пекла страшносудних ікон позначались уявлення з апокрифічних джерел. Наприклад, у «Ходінні Богородиці по муках» міститься вичерпний перелік гріхів і мук, яких зокрема зазнають ті, хто не визнавав Бога; куми, які між собою сварились і чинили перелюб; блудниці; ті, що кляли на матір та батька; лжесвідки; брехуни, які клялися дарма, – ці всі грішники стоять у вогні (Франко, І. 1906, с. 161). Отже, перша категорія засуджених до пекла – типові грішники з релігійного погляду. Наступна категорія – це розлучниці й ті, хто говорив зле на сусіда, – вони підвішені догори ногами, а черв'як їсть їх, що слід розуміти все ж таки як менш тяжке покарання, бо в цих випадках ідеться в першу чергу про порушників людських норм спільного життя, а вже потім – Божих заповідей. Зрештою, третя категорія засуджених до пекла – це ті, хто не вставав на недільну службу. Вони горять у вогні, при цьому двоголовий змії їсть їх; ті, хто зневажав священників, стоять, прив'язані до вогняного стовпа; ті, що несправедливо свідчили на братію, висять на вогняному дереві, зачеплені гаками; служителі Церкви, священники, диякони, які витрачали церковні кошти на себе, підвішені за руки й ноги в крові. Дияконам і читцям, які несумлінно виконували обов'язок перед Богом, серце, мозок і очі клюють пернаті звірі. Жінки, які творили блуд і наклеп, висять у полум'ї за ноги, з їх вуст виходить полум'я й звірі їдять їх. Монахи та монахині, які творили блуд, лежать у вогні, а двоголові гади їх їдять (Франко, І. 1906, с. 162–163). Отже, у випадку третьої категорії маємо справу з особливо тяжкими гріхами.

У православній учительній літературі саме І. Галятовський один серед усіх запропонував розділяти гріхи на «великі», «малі» та «смертні», але чітких кордонів між цими трьома категоріями так і не провів. Проте одного разу проповідник виділив три найтяжчих злодіяння: пияцтво, гординю й тілесний гріх (Корзо, М. 1999, с. 108). На одній зі страшносудних ікон зображена саме така система тяжкості гріхів, яку ідентифікуємо через розмір шрифту надписів: маленький шрифт – ткач, швець, коваль, табачник, музика, баби-шептухи,

мельник; середній – заздрість, прелюбодіяння; великий – кровопивця, багатій, чародії (№ 1680). Відповідно, ідея зі співвідношенням гріхів присутня, та назви гріхів різняться на іконі та в проповідях. Однак це можна розглядати не стільки як розходження між першим і другим, скільки як прояв індивідуалізму, що був прикметою Ренесансу й Ранньомодерної доби.

При цьому відбір грішників і формування композиційного комплексу пекла на іконах знову вказували на соціальну актуалізацію гріхів, до якої вдавались іконописці. Відбиралися гріхи, щоденні й характерні для способу життя даної епохи, а перелік грішників був найбільш типовим та впізнаваним переважно для сільської громади. Отже, це засвідчує абсолютне переважання саме серед селянства православних. Тому на іконах Страшного Суду, написаних у кін. XVI–XVII ст., є ознаки зростання різноманіття й ваги у композиціях фігур з написами, пов'язаних із гріхами перелюбу блудників (Шелестово (Кін. XVIII ст.)); пов'язаних статевими відносинами кумів (Розтока (Ікона Страшного суду... 2014, р. 226)); жінок, залучених у заборонені любовні практики (Нехровець (Ікона Страшного суду з Нехровця... 2014, р. 214)) (Додаток Д). На основі аналізу ікони з Нехровця робимо висновки про два гріхи (чародійство й дітозгубництво) в одному образі, що не дивно: за судовими справами, ці грішники тісно пов'язані.

Загалом у композиціях ікон Страшного Суду деградує символіко-есхатологічна складова сюжету, натомість наростає деталізація, натуралістичність у зображенні оголених грішників і картин тортур у пекельних муках. Таке зрушення відповідало тенденціям західної іконописної традиції Страшного Суду, причому тенденція щодо її впливу на українську православну іконографію проявляється з XVI ст. (Федак, М. 2013а, с. 112). Характерною особливістю східноєвропейських ікон є надання великої уваги сценам особистих гріхів і мук у пеклі, а не глобальній картині загального Суду, описаного в Євангеліях.

Ситуація змінюється в кін. XVII–XVIII ст. Зростання рівня освіченості духівництва й догматичного рівня православного богослов'я сприяло висуненню нових вимог до іконописців. З серед. XVII ст. почали діяти статuti українсько-білоруських релігійних об'єднань мирян – православних братств. Вони мали

контролювати дотримання норм християнської моралі не тільки всередині релігійних об'єднань, але й у середовищі вірян, зокрема й православного духовенства (Корзо, М. 1999, с. 157). Тоді ж редагування зазнали ікони Страшного Суду XV–XVII ст., де замалювали або вилучили сцени з оголеними грішниками й натуралістичні зображення тортур, що теж стало результатом впливу згаданої самоорганізації православних (Жолтовський, П. М. 1973, с. 51).

Одночасно в творах представників «нової» православної схоластики надається більш змістовне з теоретико-богословського погляду й глибоке поняття гріха, засноване на розумінні містичної природи людини. Акценти аскетичного богослов'я зміщуються від простого залякування натуралістично переданими пекельними муками до яскравішої картини праведного життя як містичної єдності з Богом (Довга, Л. 2012, с. 208–209). На частині ікон Страшного Суду XVIII ст., наприклад, на пам'ятці зі Скориків виявляється барокова естетика та спрощується символіко-есхатологічна схема композиції (Федак, М. 2013, с. 365). Точніше, символіко-есхатологічна схема ікони трансформується відповідно до зрушень у богословському осмисленні проблеми.

Як приклад викладеної еволюції можна навести ікону Страшного Суду з Луцька, яка датується XVIII ст. (Знайдена у Свято-Троїцькому соборі м. Луцька. Кін. XVIII ст.). На ній есхатологічний сюжет менш ускладнений і насичений символічно (відсутні вогняна ріка, шлях митарств, змії, «милостивий блудник» та ін.), але виразніші основні положення доктрини Страшного Суду (Суд Божий, воскресіння мертвих, молитви за померлих). Картини пекельних мук не деталізовані й позначені пекельним полум'ям у правому нижньому куті ікони, куди спрямовані традиційно роздягнені грішники. Останніх мало, їх належність до конкретних гріхів в окремих випадках позначена символічно або підписом.

Ікона Страшного Суду зі Сколівщини, яка теж датується XVIII ст., ще відтворює основні риси символіко-есхатологічної схеми іконописного канону, сформованого у XV ст. (Ікона Страшного суду... 2014, р. 232). Барокова естетика вплинула на зображення менше. Сколівщина, як менший за значенням населений пункт під опікою уніатів, була віддаленіша від впливів «Могилянської

революції». Луцьк на час написання ікони перебував під тісною опікою православних ієрархів. Утім, зображення пекла і тут набагато менше деталізоване, ніж на зразках XV–XVII ст.: можна побачити лише недиференційований натовп оголених грішників, яких ведуть у полум'я в пащу геєни.

За богословським тлумаченням долі Адама і Єви, вони були створені без одягу, а їхні тіла вкривала райська благодать. Саме їх гріхопадіння проявило оголеність як щось сороміцьке, суто тілесне, гріховне, те, що слід приховувати. Тоді проблема роздягненості – це проблема взаємодії людської природи з благодаттю (Белова, Д. Н. 2017, с. 22). Тож загалом оголеність грішників на страшносудних іконах можна пов'язати з актуальністю цієї інтерпретації в досліджуваному соціумі. Втім, на образах з Надсяння XVII ст. та Єзуполя XVIII ст. (НМЛ 34532/I-1208. XVII ст.; НМЛ 4686/I-1381. XVIII ст.) без одягу зображено також праведників, котрі йдуть до раю. Тож, імовірно, в цих випадках оголення символізувало повне відкриття душ, неможливість щось утаємничити від Господа на Страшному Суді (якщо роздягнена тільки частина праведників, як на іконах з Малої Горожанки, Новоселиці та Дрогобича (З Малої Горожанки. Кін. XVI – поч. XVII ст.; О 6185. Кін. XVII ст.; НМЛ 2512/I-1978. 1685), то це – традиційне зображень пустельників і блаженних/юродивих (Алексеев, С. 2017).

Таким чином, судячи за страшносудними іконами, стале уявлення про гріх у свідомості православного загалу (та почасти й духовенства) не сформувалося. Проповіді, апокрифи та ікони створили відповідні їм образи гріха, які в певних деталях могли перегукуватися поміж собою, а іноді належати лише одному виду джерел. Так, актуальність гріхів для кліриків, котрі несумлінно служили Богові, фіксується як у проповідях та апокрифах, так і на іконах. Окремі розділи, де йдеться про ті гріхи, які впливали з особливих обов'язків монахів, священників, дияконів, відведено й у посібниках для прийняття сповіді (Корогодина, М. В. 2006, с. 20, 92 та ін.). Втім, особливості побутування сповідників, рівень їх популярності в церковних осередках досліджено переважно на російському матеріалі (Корогодина, М. В. 2006; Пушкарєва, Н. Л. 1999, с. 6–7), Київської митрополії стосуються передусім розвідки щодо реформування підходів до

покаяння в середовищі ієрархів XVII ст. (Ігор (Ісіченко), архієп., 2011; Буцьора, Я. 2011; Довга, Л. 2011). До того ж, за даними О. Романової, мешканці Полтавщини у XVIII ст. не надто прагнули частій сповіді, навпаки, намагалися відкладати її до останнього навіть у разі тяжкої хвороби (Романова, О. 2007). Тож зіставлення ікон Страшного Суду з запитальниками для сповіді потребує окремого дослідження. Сюжет із гріхами й покараннями представників різних професій найкраще висвітлюється і класифікується на іконах, а в учительній літературі просто викривається проблема людського зиску та справедливої праці: «велика благодать жити плодами справедливого труда свого». В Учительному Євангелії зазначено, що люди часто працюють не заради хліба щоденного, а заради власної слави, проте якоїсь конкретизації й засудження таких ремесл немає. Тож у літературній традиції здебільшого не надається такої уваги конкретизації гріхів і мук, як на іконах. Її метою було все-таки радше викликати сором за гріх, апелювати до сумління, а завдання страшносудних ікон полягало в яскравому та доступному донесенні до вірян суті лютих пекельних мук. Тут спостерігається протистояння світського духовному, бо доступ до літератури мали люди духовні, освічені, яким ікони потрібні були для молитви, а не для унаочнення, бо вони й так розуміли суть. Тоді як страшносудні ікони повинні були пояснювати есхатологічні ідеї на примітивних мирських прикладах. Тобто страшносудна ікона завжди призначалася для максимально великої кількості вірян, а отже завжди ставала саме знаряддям дидактики, моралізування, повчання.

Отже, спосіб зображення розглянутих двох полюсів на іконах Страшного Суду має свою систему координат: праву та ліву сторону іконного простору, розташованого по праву чи ліву руку самого Ісуса. Символіка раю, порівняно з пеклом, була набагато стабільнішою й менш мінливою, адже зображення святих регламентувалися канонами. На страшносудних іконах і в апокрифічних текстах вибудовується яскравий образ раю у вигляді саду з родючими деревами, райськими птахами та красивими квітами, рідше – в образі Божого храму. Образ Небесного Єрусалима в страшносудному іконописі XVII–XVIII ст. втрачає популярність і поступається зображенню ликів святих. Композиція пекла

позначена впливом західнохристиянської іконографічної традиції, де сцени покарання грішників відзначаються великою деталізацією та все натуралістичнішим показом тортур, що не є властивим греко-візантійській іконографії. Проте в українській іконописній традиції завдання ікон полягало радше в тому, щоб викликати сором за гріх, апелювати до сумління, ніж породити страх перед лютими пекельними муками, як це було в західноєвропейському мистецтві.

2.4. Милосердя і Справедливість Бога: образ милостивого блудника

Значне місце в композиції Страшного Суду посідає ще один образ, який завжди більш деталізовано написаний і привертає до себе увагу. Йдеться про зображення прив'язаного до стовпа чоловіка, присутнє на низці українських ікон у нижньому або середньому ярусі. Вміщений поряд із ним напис ідентифікує його як людину, що роздавала милостиню, але не полишала блудного* гріха. Через це в історіографії його назвали «милостивий блудник» (далі вживатимемо без лапок).

Спробуємо з'ясувати генезу образу, причини появи його в іконографічній традиції, особливості зображення на досліджуваних іконах і їхню еволюцію, а також символічне значення та функції.

Щодо *джерел*, то серед дослідників із цього приводу побутує кілька думок. Перша виводить витоки образу з поширеного в XV–XVIII ст. твору перекладної літератури – «Життя Василя Нового», а саме – його другої частини, де описано Страшний Суд. У ній ідеться про синкретичність окремого класу грішників, які одночасно могли бути темними, а потім світліли, із правої руки в них витікав чистий елей, як золото, а з лівої – смола. Тобто мовиться про людей, які творили і добрі, і злі справи. Тож за милостиню не були засуджені на муку, але й Царства Небесного не успадкували. Господь виділив цій групі грішників окреме місце на півночі (Покровский, Н. В. 1887, с. 379). Звідси, цілком імовірно, могла бути взята й розвинена в іконописі Страшного Суду ідея про окреме місце перебування деяких грішників.

* На частині ікон напис повідомляє про гріх загалом.

Другим потенційним джерелом дослідники називають популярний на давньоукраїнських землях текст перекладної літератури – Пролог (Мирошина, Е. О. 2015, с. 120). У ньому в читанні на 12 серпня вміщене «Слово о некоем блуднице, иже милостыню творяше и блуда не остася и до смерти». У цій історії йдеться про те, що за правління царя Леона в Константинополі жив чоловік «славень зѣло и богатъ» (№ 274, арк. 491). У тексті зафіксовано дві його характерні риси. Першою з них було милосердя до бідних. Другою – гріх перелюбу, щодо якого наведено богословське розуміння: до нього людину схиляв ворог спасіння: «неприяженным дѣствомъ творяше грѣх...» (№ 274, арк. 491). Так чоловік дожив до старості: «...в нем же и до старости прииде. Зане устарѣся злыи обычаи и не преста же милостыню творя и ни от прелюбодѣания остася» (№ 274, арк. 491). У «Слові» ми не знайшли інформації про те, чи мав намір цей чоловік покаятися за свої беззаконня, чи ні. Лише лаконічно зазначено: «и внезапно умре» (№ 274, арк. 491).

Далі в розповіді йдеться про важливу обставину: після смерті милосердного беззаконника патріарх Герман та інші єпископи міркували, де опинилася його душа. Одні казали, що вона врятована за щедрю милостиню: «писано бо есть: “милостынею ощѣщаются грѣси”» (№ 274, арк. 491). Інші заперечували: «писано бо есть: “аще и весь законъ сохранитъ человекъ и въ единомъ съгрѣшитъ, не помянется правда его”. Рекше же ему: “в чемъ ты застану, в том ти сужу”» (№ 274, арк. 491). Описана дискусія засвідчує, що особа цього чоловіка була добре відома в Константинополі, чому могли сприяти його знатність і багатство (про це зазначено на початку розповіді). Увагу могла привернути й амбівалентність його життя: з одного боку сповненого милосердя до бідних, а з іншого – перелюбу. Третім фактором, що зумовив інтерес до посмертної долі цієї людини, припускаємо, могла бути певна типовість його прикладу для інших реальних сучасників. На це наводить висновок, що вміщений наприкінці «Слова» про неправильність позиції людей, які вважають за можливе жити в блуді та сподіваються при цьому врятуватися милостинею («и гдѣ убо суть нѣции глаголющии, аще прелюбодѣания творимъ, а милостынею спасени будемъ»

(№ 274, арк. 491 зв.)). Відповідно, автор непрямо вказував, що таких людей було чимало й оповідь адресувалася саме їм.

Таким чином, названі обставини, на нашу думку, спричинили подальший розвиток подій: патріарх звелів усім монастирям і затворникам молитися, аби було відкрито долю цієї людини. І Бог показав одному великому затворникові місце перебування милостивого грішника: «Видѣх нѣкое мѣсто одесную имуща райи и полно неизреченных добротъ, ошуюю же езеро огненное, его ж пламень до облакъ въсхожаше. Межи ж рая и пламени страшнаго умершии мужъ стоаше привязан, злѣ стоня и часто къ раю взирая и горко рыдаше» (№ 274, арк. 491 зв.). Затворник побачив також світлого Ангела, який приступив до нещасного грішника зі словами: «Что всуе человеце стенеши? Се бо милостыня твоя ради избавленъ еси от муки, а понеже не остаея любодѣяния скверны, лишен еси блаженаго рая» (№ 274, арк. 491 зв.).

Ця розповідь викликала благоговійний страх у патріарха та інших осіб, які чули її («патриарх и сущии с нимъ страхомъ одержими»), а також переконала у згубності блудного гріха: «поистине пиша апостоль глаголаше: “Бѣгайте блуда”...». Важливим є висновок, зроблений у результаті цього видіння: «и гдѣ убо суть нѣции глаголющии, аще прелюбодѣяния творимъ, а милостынею спасени будемъ, ибо аще истиненъ милостивецъ есть /, себѣ преже подобаеъ помиловати и чистоту телесную съблюсти, без неа же никтоже не узритъ Бога. Даемое сребро из руки нечисты и душа непокаянны» (№ 274, арк. 491 зв. – 492). З тексту іншого «Прологу» зміст останнього речення зрозуміліший (у щойно цитованому, очевидно, під час переписування була випадково (?) випущена фраза): «Никто же пользуетъ даемое сребро из руку нечисту и душа непокаянны» (№ 531, арк. 240 зв.). Тобто приклад життя цієї людини і посмертного воздаяння для її душі патріарх та інші особи сприйняли як однозначно негативний. Долю милостивого блудника вони не вважали радісною, хоча він усе-таки не спадкував муку. Але, оскільки цей чоловік не зміг потрапити до раю, то вони бачать його як неврятованого. І це, на наш погляд, суттєво характеризує середньовічний християнський соціум. Для нього місце між раєм і вогненным озером – це не

золота середина. Позбавлення раю навіть за умови звільнення від мук сприймається як нещастя, як те, чому треба запобігти праведним життям.

Зіставлення страшносудних зображень із обома текстами («Житіє Василя Нового» та Пролог), на наше переконання, дає підстави для висновку, що безпосереднім джерелом образу милостивого блудника був проложний. Вважаємо, що це засвідчують такі важливі деталі. По-перше, як «Слово», так і ікони зображують долю однієї людини. По-друге, й у розповіді під 12 серпня, й на іконі нещасний грішник є прив'язаним (на іконі конкретизовано – до стовпа / колони). По-третє, супровідний до іконописного зображення текст близький, на нашу думку, до змісту саме проложного «Слова». Щодо сюжету з «Житія Василя Нового», то він суголосний з історією милостивого блудника та міг сприяти утвердженню розуміння саме такого посмертного воздаяння тим людям, які за своє милосердя не могли отримати муки, однак через нерозкаяні гріхи не зазнали блаженства.

Розповідь про милостивого блудника, як зазначалося, була вміщена в перекладних писемних текстах, що побутували на українських теренах за княжих часів. Збережені ж ікони дають підстави стверджувати, що з XV ст. цей образ став відомим ще й через візуалізацію в іконографії Страшного Суду. Дослідники вказують, що фігура милостивого блудника вперше з'являється на іконах, які належать до новгородської школи. Її представники доповнили традиційну візантійську композицію новими елементами, зокрема й названим образом (Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, p. XLI–XLII). Однак в історіографії ми зустріли й думку, що найдавнішою збереженою іконою, на якій з'являється милостивий блудник (та інші нові елементи), є псковська ікона (зберігається у Псковському державному історико-архітектурному і художньому музеї-заповіднику) (Шалина 2014, с. 329). Втім, оскільки на початковому етапі розвитку іконографії карпатські майстри взувалися на новгородські композиційні моделі, то, ймовірно, саме новгородській школі ми завдячуємо появою цього образу в українській традиції (Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, p. XLI). З-поміж збережених до нашого часу українських страшносудних ікон однією з найдавніших вважається мшанецька

ікона XV ст. (II пол. XV ст.?) (Старосамбірський район, Львівська обл.) (Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, p. 2). Присутнє на ній зображення милостивого блудника дає змогу стверджувати, що на українських теренах його образ з'являється не пізніше, ніж у XV ст. (чи конкретно – II пол. XV ст., якщо правильне саме таке датування ікони зі Мшанця).

Щодо *причин* візуалізації саме цього образу з-поміж великої кількості інших образів та сюжетів, присутніх у писемній традиції, зокрема й проложній (де зібрано читання на кожен день року, іноді по кілька на день), виникають запитання (у тому числі на 12 серпня їх кілька) – наприклад, чому на ікони потрапив саме милостивий блудник, а не названа група грішників із «Життя Василя Нового». Наші припущення такі. По-перше, цей образ більше за інші подібні міг привертати увагу під час читання і, відповідно до цього, краще запам'ятовувався. По-друге, могла була актуальною проблема чистого й цнотливого життя, тому важливо було саме через таку особу та наочну демонстрацію її посмертної долі показати, наскільки страшним є гріх блуду, перелюбу й наскільки важливо зберігати душевну й тілесну чистоту (Покровский, Н. В. 1887, с. 379). По-третє, особа милостивого блудника могла потрапити на ікони з «Прологу» через актуалізацію її з боку духовенства, зокрема завдяки проповідям або ж знову – внаслідок звернення на цей образ особливої уваги вірян. Загалом у більш загальних і глобальних масштабах включення цього образу до композиції Страшного Суду пов'язують із появою в аналізованій іконографії «Малої» есхатології, зумовленої інтересом до посмертної долі окремої людини, що засвідчувало розвиток ідеї індивідуалізму. І саме особа милостивого блудника, на відміну від групи грішників з «Життя Василя Нового», найбільше відповідала цій тенденції (Мирошина, Е. О. 2015, с. 120).

Перейдемо до наступного й найважливішого аспекту, пов'язаного з досліджуваною проблемою – *особливостей презентації образу* в українському іконописі та його *еволюції*. Для зручності розділимо пропонований огляд на дві складові: аналіз зображення 1) особи милостивого блудника і 2) його стану.

Зіставлення зображення мшанецької ікони XV ст. (II пол. XV ст.?) з образом милостивого блудника на новгородській іконі Страшного Суду III чв. XV ст. (зберігається у Третьяковській галереї), справді, дає підстави для висновку про можливе запозичення аналізованого образу з ікон цієї школи. На обох іконах (із Новгорода та Мшанця) милостивий блудник перебуває в нижній частині, між раєм і муками, прив'язаний до стовпа / колони* (НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.; Ікона Страшного суду... 200, с. 532), позбавлений одягу.

Якщо розміщення милостивого блудника між місцем блаженства праведних душ і пеклом є ілюстрацією до проложного тексту, то два інші названі елементи не конкретизувались у розповіді. А отже, можна зробити висновок, що та чи інша ідея презентації образу належала майстрам або оточенню, пов'язаному з появою кожної з аналізованих ікон. Оскільки ж іконографічні деталі, як правило, мають символічне навантаження, то необхідно спробувати з'ясувати причини саме такого зображення.

Згідно з проложною розповіддю, затворник побачив милостивого блудника прив'язаним. У тексті не уточнювалося, до чого саме. В зображальному ж джерелі, на нашу думку, потрібно було візуалізувати цю обставину й, відповідно, намалювати щось, до чого можна «прив'язати». Тому новгородські іконописці внесли до композиції разом із фігурою милостивого блудника колону (ця деталь була і в українській іконографії).

Стосовно першоджерел зображення, то їх можна спробувати шукати і в дійсності, яка оточувала іконописців, і в іконографічних образах та сюжетах. І саме серед останніх нам вдалося знайти подібне до страшносудних зображень колони – на т. зв. «Софійських таблетках» кін. XV ст. Софійського собору в Новгороді (нині зберігається в Новгородському музеї). Тобто вони походять з того регіону, де, ймовірно, з'явився образ милостивого блудника і звідки він потрапив на українські ікони. Йдеться про сцену шмагання Христа батогами, на якій Спаситель зображений прив'язаним до стовпа. Понад те, в названому сюжеті так само є тема покарання. Зіставлення колон, а також способу прив'язування до

* Вживатимемо обидва слова як взаємозамінні.

них, на «Софійських таблетках» та на згадуваній новгородській іконі III чв. XV ст. виявляє подібність і дає підстави припустити запозичення. (Те, що сцена, яка мала бути першообразом, датується трохи пізнішим часом, на нашу думку, в даному випадку несуттєво, адже сцена бичування Христа була поширеним сюжетом, тому аналізоване зображення, ймовірно, мало більш ранніх попередників). Майстри могли запозичити тільки іконографію – тобто зовнішнє зображення колони. Або ж при перейманні образу на страшносудну ікону перенесли також зв'язок із сюжетом Страстей Христових. На нашу думку, тоді прихований зміст образу милостивого блудника полягав у такому: Спаситель добровільно перетерпів наругу і прийняв хресну смерть за гріхи всього людства заради того, щоб врятувати всіх людей від вічної смерті. Тому, якщо людина вірить у Господа й живе відповідно до цієї віри, то вона спасеться. Якщо ж вона переступає Божі заповіді й не розкаюється щиро в цьому, то не зможе увійти в обителі, які спадкують ті, хто любить Бога. Тобто через образ стовпа, до якого прив'язаний милостивий блудник і який мав подібні риси з колоною бичування та міг викликати у вірян асоціації з нею, припускаємо, демонструвалася доля людини, яка злою волею знехтувала стражданнями та смертю Спасителя, тому не отримала вічних благ після власної смерті. Такий зміст могли вкладати іконописці з надією, що саме так зображення «прочитають» ті, хто споглядатиме його. Ймовірним, опосередкованим підтвердженням такого символічного змісту є, на нашу думку, розташування фігури милостивого блудника в нижньому ярусі прямо під зображенням Спасителя у верхньому ярусі.

Щоправда, якщо новгородська іконографія милостивого блудника в аспекті прив'язання його до стовпа, справді подібна до сцени бичування Спасителя, то українські ікони відрізняються в цьому. На північно-східних руських землях майстри «прив'язували» милостивого блудника мовби позаду стовпа, а на українській – попереду нього. Ця деталь зближує мшанецький образ зі згадуваним псковським 1460 р. Враховуючи припущення про ранній час створення згаданої ікони та про ймовірну першість у впровадженні нових елементів, зокрема образу милостивого блудника, очевидно, не можна відкидати можливості впливу

псковського зображення на мшанецьке. Однак, на наш погляд, візуальне зіставлення аналізованого образу на трьох іконах дає підстави для висновку, що іконографія милостивого блудника з Мшанця в цілому ближча до новгородської.

Поряд із можливим запозиченням самого образу та його розміщення в композиції ікони, варто зазначити деякі особливості, що стосуються деталей. Як уже зазначалося, зображення грішника перед стовпом характерне для псковської ікони, однак обидва північноруські зразки мають одну відмінність від українських ікон, і ця відмінність, на нашу думку, є дуже символічною. Йдеться про важливу деталь, яка, за нашими спостереженнями, трапляється тільки в українському (порівняно з російським) іконописі. Вона від самого початку появи аналізованого образу в українській іконографії стала його характерною рисою. У північній традиції – і новгородській, і псковській – грішник зображується так, що видно одну або обидві його руки. У карпатській, навпаки, руки в нього – за спиною, їх не видно. З досліджених у нашій роботі майже 30 ікон, на яких нам вдалося розпізнати образ милостивого блудника, лише на п'яти зображено його руки. На одній із них – із Руської Бистрої (сер. XVI ст.) – видно жест, подібний до того, яким євангельський немилостивий багатій указує пальцем на язик із проханням полегшити його муки краплиною води (1141/60. Серед. XVI ст.). Цей жест, традиційний для образу багатія, за нашими спостереженнями, вперше і єдиний раз стосується в українській іконографії образу милостивого блудника. Можливо, таке зміщення ознаки одного іконографічного образу на інший було випадковим і при цьому не враховувалася особливість образу милостивого блудника – сховані руки. На іншій іконі – з Надсяння (XVII ст.) – видимість рук (НМЛ 34532/І-1208. XVII ст.) може пояснюватися загальною благочестивою тенденцією: грішники, позбавлені одягу, прикривають таємні уди. На іконі з Сяноцького історичного музею (XVII ст.) через погану збереженість зображення складно пояснити видимість рук (S/4947). Факт видимості однієї з рук на іконі зі Святкової Малої (1687 р.) (Зі Святкової Малої. 1687), можливо, пояснюється особливістю зображення самого блудника (спиною до стовпа, але глядач бачить його ніби збоку). На іконі з Михайлівського Золотоверхого монастиря (кін. XVII ст.) (І-13.

Кін. XVII ст.) ми схильні пов'язувати таку деталь із впливом російської іконографії. На це вказує також фігура Ангела, за нашими спостереженнями, характерна для північної традиції й не поширена в українській. І справді, один із авторів ікони мав російське походження. На нашу думку, 5 зображень із 28 свідчать радше про поодинокість такого явища й заховання рук як характерну рису образу милостивого блудника, властиву саме для української іконографії.

Тепер спробуємо з'ясувати, з чим ця особливість образу милостивого блудника на українських іконах була пов'язана. Оскільки щойно ми писали про близькість мшанецької ікони до новгородської XV ст., то зосередимо увагу саме на них. На наш погляд, головна візуальна розбіжність між досліджуваним образом на двох іконах полягає в тому, що фігура, повністю розміщена перед стовпом, привертає увагу більше, ніж у випадку, коли вона частково схована за колоною. Тобто на мшанецькій іконі на фігурі милостивого блудника зроблено гостріший акцент, ніж на новгородській. Цілком можливо, що це зробили свідомо. До того ж, коли особу зображують перед стовпом, то відсутність одягу як символу чеснот візуально підкреслюється ще більше.

Однак у проложній розповіді йшлося про те, що блудник все-таки мав одну суттєву чесноту – він роздавав милостиню бідним. На нашу думку, спосіб презентації його особи на українських іконах теж можна пов'язати з цим аспектом. Традиційно милостиня асоціюється з руками, адже саме ними людина буквально творить цю добру справу. Тобто чеснота грішника жестово мала б полягати саме в зображенні його щедрих рук, які роздавали милостиню. Але на іконах бачимо протилежне. Його рук не видно, вони, швидше за все, прив'язані. Можливо, в такий спосіб символічно виражалася думка, присутня в проложному тексті: «аще и весь законъ схранить человекъ и въ единомъ съгрѣшить, не помянется правда его» (№ 274, арк. 491 зв.). Таким чином, можна припускати, що на українських іконах XV ст. майстри робили акцент на блудному гріху, який позбавив його одягу чеснот, і саме тому милостиві руки не помітні, тобто перший гріх перекриває цю чесноту (милостивість до бідних). Хоча його милостивість за

земного життя все ж прихилила до нього Милосердя Боже й посприяла тому, що він перебуває не в місці мук, а між ним і раєм.

Щодо новгородської школи, то на згадуваній іконі III чв. XV ст., як можна зрозуміти, милостивого блудника зображено так, що видно лише одну його руку – ліву. Традиційно ж функціональною, зокрема й щодо милостині, є права рука. Вона ж не помітна за колоною. Тобто, припускаємо, що ідея навмисно приховати від очей вірян його чесноти могла бути присутньою та вираженою в такий спосіб також і в новгородській традиції III чв. XV ст. В такому разі український іконопис міг перейняти, продовжити і по-своєму презентувати цю ідею. Щоправда, на згадуваній псковській іконі 1460-х рр. милостивий блудник зображений перед стовпом. При цьому повністю видно його постать і схрещені руки перед ним. Однак цей жест символізує бездіяльність, тобто так само може означати заперечення чесноти, яку переважає гріх.

Стосовно особливостей «прив'язування» грішника до стовпа, то на мшанецькій іконі видно дві чорні мотузки (обручі – ?). Їхній колір, на нашу думку, міг указувати на гріх, який, власне, і «прив'язав» милостивого блудника до колони (такий самий колір бачимо на іконах із околиць Сянока – I пол. XVI ст., Луків-Венеції – I пол. XVI ст., Малої Горожанки – кін. XVI ст. – поч. XVII ст., Боглярки – 1660-і рр., Святкової Малої – 1687 р., Новоселиці – кін. XVII ст.). Трапляються також світлі (білі) мотузки / канати / ланцюги (Пашова – XVI ст., Станіля – II пол. XVI ст., Долина – 1560-ті рр., Плав'є – XVII ст., Сяноцький історичний музей – XVII ст., Лип'є – I пол. XVII ст.). На нашу думку, це може означати втрату початкового семантичного значення чорного кольору як вказівки на гріх (якщо, звісно, така семантика взагалі була). Щоправда, є зображення, де видно і чорну, і білу мотузку (Дрогобич – 1685 р.). Поряд із цим, появу ланцюгів / кайданів, припускаємо, варто оцінювати як поглиблення уявлень про суворість посмертного покарання для цієї душі (Долина – 1560-ті рр., Мала Горожанка – кін. XVI – поч. XVII ст., Плав'є – XVII ст., Сяноцький історичний музей – XVII ст., Лип'є – I пол. XVII ст., Боглярка – 1660-ті рр.). Специфіка прив'язування милостивого блудника могла співвідноситися з зображеннями

інших грішників (Пашова – XVI ст.; Станія – II пол. XVI ст., Боглярка – 1660-ті рр.). На іконі з Кам'янки-Бузької (1587 р.) взагалі немає мотузок / кайданів (хоча милостивого блудника прив'язано) (НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.; Ікона Страшного суду... 2014, р. 79; S/4947. XVII ст.; З Малої Горожанки. Кін. XVI – поч. XVII ст.; О 6194/ а, в. 1660-ті; Зі Святкової Малої. 1687; 829. XV ст.; НМЛ 36455/І-2123. II пол. XVI ст.; НМЛ 6492/І-1334. XVII ст.; S/3437. I пол. XVII ст.; НМЛ 2512/І-1978. 1685; НМЛ 1238/І-1451. 1560-ті) (Додаток Б, Табл. 3).

Щодо того, як грішника прив'язано до стовпа, то на мшанецькій іконі одна з мотузок обвиває шию, друга – ноги. Оскільки не видно рук, то можна припустити, що вони теж зв'язані за спиною. Тобто особа, очевидно, прив'язана до стовпа у двох або трьох місцях (НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.). Однак, якщо спробувати спроектувати зображення на дійсність, то виникає думка про неможливість такої фіксації тіла людини на вертикальній поверхні. Тобто зображення не реалістичне, а символічне. Але ж на іконі зображено душу людини, тому це, напевно, може бути виправданим. Та й у цьому випадку маємо справу з символічним змістом мотузок, який потрібно спробувати розшифрувати.

Розпочнемо з ніг. Їх зображено зверненими до раю, тобто так, начебто людина має намір прямувати до місця блаженства праведних душ. І мотузки немовби не дають цьому прагненню можливості втілитися. Щодо рук, то їх зв'язаність перешкоджала звільненню від пут.

Стосовно голови (шиї), декодування ідеї, вкладеної в цей символ, є складнішим. Як можна зрозуміти із зображення, мотузка не зафіксувала непорушно голову в одній позі: як нам здається, ікона допомагає побачити, що мотузка залишає простір для руху в різні боки. До того ж у писемному джерелі – проложній розповіді – зазначалося, що покараний грішник «часто къ раю взирая» (№ 274, арк. 491 зв.). На наш погляд, цю фразу можна прочитувати як вказівку на те, що він мав можливість дивитися не лише в бік раю. У цьому разі наявність саме такої системи прив'язаності до стовпа може пояснюватися прагненням продемонструвати, що милостивий блудник прив'язаний повністю – від ніг до голови. До того ж ідеться саме про ті частини тіла, які, на наш погляд,

найфункціональніші в тому, що стосується руху. І тут можна припустити ще один важливий символічний зміст: прив'язані ноги за земного життя «несли» чоловіка в місце гріха, тому тепер він не може піти разом із праведниками до раю. Прив'язана голова, яка, вочевидь, звертала його погляди в гріховних напрямках. А тепер його очі дивляться в бік раю, але сам він не може піти туди. Прив'язані та сховані руки. Вони творили милостиню. Цим урятували його від мук, але нерозкаяний блудний гріх перешкодив увійти в обителі святих. Тобто щедрі до бідних руки виконали свою функцію умилоствлення й уже не можуть ніяк зарадити йому. В такому стані вони навіть позбавлені можливості здійматися до Господа, супроводжуючи благання помилувати: так, імовірно, продемонстровано запізнілість покаєння на цьому етапі, неможливість душі змінити долю посмертним розкаянням. Мабуть, через це вони не тільки зв'язані, але й сховані.

Суттєвою деталлю, на наш погляд, є поява пуг на поясі, яка трапляється на кількох досліджуваних іконах – Луків-Венеція – I пол. XVI ст., Багнувате – II трет. XVI ст., Плав'я – XVII ст. (Ікона Страшного суду... 2014, р. 79; НМЛ 36454/І-2122. II трет. XVI ст.; НМЛ 6492/І-1334. XVII ст.). Вона, з одного боку, наче вказувала на суворіше прив'язання грішника. Але, з іншого, втрачався акцент на фігурі милостивого блудника, як це було у випадках, коли центральна частина тулуба не була нічим переділена (пов'язка, на наш погляд, у цьому не мала суттєвого значення). Можливо, зміщувались акценти покарання (на іконах видно вогонь, що обпалює милостивого блудника; хоча полум'я є й на інших іконах, де ланцюгів на поясі немає). Але загалом появу мотузок на поясі не можна означити як певну послідовну тенденцію, бо з великої кількості досліджених ікон це лише невеликий відсоток, а в ті самі періоди були й зображення без мотузок / ланцюгів на поясі. Простежуються зміни й у прив'язаності шиї та ніг. Припускаємо, що з часом втрачено семантичне значення системи фіксації милостивого блудника відносно стовпа, яке, імовірно, було на іконах XV ст.

Важливо, що не всі іконописці/майстри прив'язували милостивого блудника до стовпа / колони. Є зображення, на яких складно побачити цю деталь (Розтока,

XVII ст.), або ж навіть можна припустити, що він не прив'язаний (Молдавсько, 1720 р.) (Ікона Страшного суду... 2014, р. 226; НМЛ 13599/І-207. 1720).

Однак найсуттєвішою відмінністю є те, що на двох іконах грішник прив'язаний до обрізаного дерева (Плав'є – XVII ст., Лип'є – I пол. XVII ст.) (НМЛ 6492/І-1334. XVII ст.; S/3437. I пол. XVII ст.). Походження такої деталі можемо пов'язувати з двома обставинами. Або на ній позначився вплив західноєвропейської традиції зображувати розбійників, розп'ятих зі Спасителем (Антонелло да Мессіна, «Розп'яття з Марією та Іоанном» – 1475 р., Антверпен). Знову ж у такому разі могло мати місце або тільки запозичення іконографії, або також і проведення ідеї: милостивий блудник виступав бінарним образом до образу Розсудливого розбійника або ж подібним до розбійника, який не покався. Інша ймовірна семантика образу обрізаного дерева полягає в тому, що блудники дуже шкодять своєму роду. Обрізане ж дерево в пізнішій традиції (XIX–XX ст.) ставили на могилах останнього представника конкретної родини як символ того, що вона вже не матиме продовження (Годліна, Л., Жам, О. 2015, с. 114).

Ще однією деталлю, не згадуваною в писемному джерелі і внесеною до образу з боку іконописців, був одяг. Як зазначалось, і на новгородській, і на мшанецькій іконах XV ст. милостивого блудника зображували без нього. На нашу думку, по-перше, це було ознакою його гріховності (як правило, такий вигляд в іконографії Страшного суду мають саме грішники). По-друге, це мало додатково вказувати на конкретний гріх – блудний. Однак на псковській іконі (1460-х рр.), що була однією з перших (серед тих, що дійшли до нашого часу), на яких з'явився цей образ, на поясі в грішника – широка (!) білосніжна (!) стегова пов'язка (Ікона Страшного суду..., с. 532; НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.; Шалина, И. А. 2014). Можливо, це було пов'язано з його бінарністю до образу Розсудливого розбійника (цьому аспекту увагу буде приділено далі).

Щодо української іконографії, то, порівняно зі мшанецькою іконою, на наступних простежуються зміни. Так, уже на вільшаницькій та іконі з околиць Сянока (Національний музей Перемишльщини) (обидві датуються I пол. XVI ст.) в милостивого блудника з'явилася біла стегова пов'язка, яка відтак трапляється

на багатьох українських іконах XVI–XVII ст. (серед них – із Багнуватого, Малої Горожанки, Ганковичів, Плав'я, Лип'я, Волі Вижньої, Боглярки, Дрогобича, Святкової Малої, Новоселиці). Наявність в українському іконописі такого елемента пояснюється або ж згаданою бінарністю / парністю образів нерозкаяного милостивого блудника та розбійника, що покався; або ж прагненням підкреслити кращу посмертну долю милостивого блудника порівняно з іншими грішниками; або ж відсутність одягу, яка вказувала на беззахисність і трагічність долі цього грішника, у зв'язку з появою інших елементів (більше полум'я) втратила початкову семантику й актуальність (НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.; НМЛ 30675/І-1914. I пол. XVI ст.; М.Р.Н. 1134. Серед. XVI ст.; НМЛ 36454/І-2122. II трет. XVI ст.; З Малої Горожанки. Кін. XVI – поч. XVII ст.; Іс 10. Поч. XVII ст.; НМЛ 6492/І-1334. XVII ст. S/3437. I пол. XVII ст.; S/4947. XVII ст.; О 6194/ а, б. 1660-ті; НМЛ 2512/І-1978. 1685; Зі Святкової Малої. 1687; О 6185. Кін. XVII ст.).

У проложній розповіді ще йшлося про жаль грішника: «злѣ стоня и часто къ раю взирая и горко рыдаше» (№ 274, арк. 491зв.). На мшанецькій іконі, як нам видається, описані в тексті емоції (жаль, розпач, гіркі ридання) не зображені. Навпаки, вираз обличчя можна радше розцінити як безмовність, розуміння неможливості змінити своє становище, смирення з невідворотним. Припускаємо, що така презентація на іконі могла слугувати меті показати приреченість душі через нерозкаяний гріх: після смерті сльози вже не зарадять. Ікона XVI ст. з околиць Сянока (Національний музей Перемишльщини) передає, на нашу думку, жаль покараного грішника через його позбавлення раю. Багнуватська ікона демонструє смирення в погляді (II трет. XVI ст.). Ще скорботніший вираз обличчя, порівняно з іконою з околиць Сянока, як нам здається, на іконі з Кам'янки-Бузької (1587 р.) (М.Р.Н. 1134. Серед. XVI ст.; НМЛ 36454/І-2122. II трет. XVI ст.; НМЛ 14537/І-1979. 1587). Все ж однозначно простежити чітку еволюцію в презентації емоцій милостивого блудника, на наш погляд, складно.

Тепер проаналізуємо стан милостивого блудника, що теж має приховану семантику та водночас дає відповіді на низку питань. Тому потребує дослідження

й цей аспект образу. Перш за все, звернемо увагу на місце образу в загальній композиції ікони. Фігура милостивого блудника на мшанецькому зображенні постає в центрі нижнього ярусу. Вона «відновлює вертикальну лінію, що починається з Христа, Престолу та руки Бога і яка переривається серпантинном митарств» (Berezhnaya, L., Німка, J.-P. 2014, р. 2). Таку композицію можна було б пояснити писемним джерелом – проложним текстом, за яким чоловік перебував між раєм і вогненным озером. Відповідно, здавалося б, не можна було розмістити його по-іншому. Можливо, розповідь «Прологу» справді «диктувала» цей аспект. Однак вважаємо, що іконописці могли зобразити його правіше чи лівіше й це теж було б місцем «між» раєм і пеклом. У будь-якому разі таке розміщення підтверджує особливу важливість образу, засвідчену вже самою появою його в страшносудній композиції. Аналогічним є розміщення милостивого блудника на іншій іконі того ж часу – з Поляни (Іс 25. II пол. XV ст.).

Щодо символіки правого-лівого, то в розміщенні милостивого блудника (при уважному розгляді мшанецької та новгородської ікон (НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.; Ікона Страшного суду... 2007, с. 532)) можна побачити незначне зміщення вліво (відносно Спасителя) на новгородській іконі та вправо – на мшанецькій. Якщо це було зроблено свідомо, то, на нашу думку, мало означати сприйняття його як ближчого до грішників – у новгородській традиції і ближчого до праведних душ – в українській. За нашими спостереженнями, на всіх проаналізованих іконах, за винятком однієї (О 6194/ а, в. 1660-ті), милостивий блудник розміщений у центральній або правій (відносно Христа) частині ікони. Складно сказати, чи це означало щойно наведене трактування образу, чи просто було пов'язане з традицією, особливо, якщо є явні ознаки мук і перебування в тому самому місці, що й грішники. Однак гадаємо, що теза про символічність елементів іконопису дає нам можливість припускати не випадковість розміщення постаті милостивого блудника саме в правій частині. Поряд із цим, перебування його в центральній частині або праворуч, але відносно близько до центру, мабуть, указує на важливість образу, намагання закцентувати на ньому. На різних іконах ця тенденція або посилювалася (зображення милостивого блудника поряд із

багатієм на іконі з Багнуватого, II трет. XVI ст., на наш погляд, сприяло зосередженню уваги на ньому), або послаблювалася (на іконі з Розтоки XVII ст. серед інших грішників його можна ідентифікувати лише за написом) (НМЛ 36454/I-2122. II трет. XVI ст.; Ікона Страшного суду... 2014, р. 226).

Важливою обставиною є те, що, незважаючи на розміщення фігури нещасного грішника на мшанецькій іконі в нижньому ярусі по центру, його постать перебуває немовби в тіні, в темряві. Він зображений на тлі сірих скель і його фігура темна (коричнева). Насамперед погляд привертають золоті тони (німби Спасителя, Пресвятої Богородиці, Небесних Сил, святих), світлі, а також червоні. Все ж, попри те, що його постать на загальному тлі ікони не впадає в око серед перших, вона виділяється з-поміж зображеного за нею заднього плану (НМЛ 34505/I-1181. II пол. XV ст.). Гадаємо, все це може засвідчувати не лише значущість образу милостивого блудника, але й бажання змалювати місце його перебування похмурим і безрадісним. Таку саму ідею, напевно, можна простежити й на іконах із Луків-Венеції (I пол. XVI ст.), Кам'янки-Бузької (1587 р.), Красного Брода (кін. XVI – поч. XVII ст.), Волі Вижньої (II пол. XVII ст.) (Додаток Б, Табл. 3). Але знову-таки це не було єдиною тенденцією. У більшості випадків, зокрема, коли милостивий блудник зображувався над пеклом або в пеклі, ця ознака відсутня.

Щодо самого місця, то, якщо в проложному тексті йшлося про те, що затворник, якому Господь відкрив посмертну долю грішника, бачив «нѣкое мѣсто» (№ 274, арк. 491 зв.), в іконописі така деталь не завжди простежується. Так, на мшанецькій і полянській іконах XV ст. майстри, на наш погляд, не виділяли це місце якимось особливо (НМЛ 34505/I-1181. II пол. XV ст.; Іс 25. II пол. XV ст.). Зовнішні ознаки, очевидно, не мали для них значення: воно (місце) не окреслене власними межами. Найважливішим було його розташування між раєм і вогненним озером, що й зображено. Таке спостереження справедливе і щодо низки пізніших ікон. Однак на іконі з Багнуватого (II трет. XVI ст.), як можна припускати, колона з грішником оточена горами й на цій підставі, ймовірно, варто говорити про виділене йому окреме місце (НМЛ 36454/I-2122. II трет. XVI ст.). Ці

висновки робимо також на підставі аналізу зображень із Кам'янки-Бузької (1587 р.) та Михайлівського Золотоверхого монастиря у Києві (кін. XVII ст.) (НМЛ 14537/І-1979. 1587; І-13. Кін. XVII ст.). Однак гори чи скелі пов'язані не так з місцем перебування милостивого блудника, як із символічною структурою потойбіччя.

На мшанецькій іконі стовп, до якого прив'язаний милостивий блудник, стоїть десь посеред скель, які, мабуть, відмежовують рай від пекла. Можливо, ці гори, між якими повинні бути провалля, пов'язані з тією «прірвою», про котру сказав праотець Авраам у євангельській притчі про багатія та Лазаря (Лк. 16:26). «Гірські» елементи – можливо, як образ землі – є й на іконах XVI–XVII ст. з Луків-Венеції, Кам'янки-Бузької, Святкової Малої. На іконі з Молдавського XVIII ст. милостивий блудник перебуває в печері. Власне, її теж можна вважати гірським елементом (НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.; Ікона Страшного суду... 2014, р. 79; Зі Святкової Малої. 1687; НМЛ 13599/І-207. 1720). Стосовно колони, припускаємо, що на мшанецькій іконі вона могла виконувати функцію не просто предмету, до якого слід було «прив'язати» блудника, але розмежувального пункту між раєм і пеклом (ідеться насамперед про ікони, де стовп стоїть між цими двома просторами). Водночас помітні предметні деталі, на які слід звернути увагу.

Як уже зауважувалось, у проложному тексті є інформація про погляд грішника: він часто дивився в бік раю. Дуже важливо, що в іконографічній традиції ця деталь майже завжди присутня. Понад те, за нашими спостереженнями, як правило, до раю звернені не лише погляд і голова милостивого блудника, але й уся його постать: він прив'язаний так, що бачить рай. Можливо, це пов'язано з супровідним текстом, якого не було в проложній розповіді і який навіть суперечить їй, бо повідомляє про таку долю грішника: він рай бачить, а муку терпить (з'явився з XVI ст.). Постать і ноги милостивого блудника звернені до пекла лише на деяких іконах, серед них – із Луків-Венеції (I пол. XVI ст.), Долини (1560-ті рр.), Красного Брода (кін. XVI – поч. XVII ст.). Але навіть у цьому випадку його погляд спрямовано до раю. Тільки на іконі з Долини милостивий блудник дивиться наче на глядача (Ікона Страшного суду...

2014, р. 79; НМЛ 1238/І-1451. 1560-ті; 393/61. XVI ст.). Можливо, так іконописці хотіли продемонструвати, що грішник мовби застерігає кожного, хто зустрінеться з ним поглядом, не повторити його долі.

Одним із найсуттєвіших аспектів презентації аналізованого образу є й сам стан цієї людини. У тексті чітко вказано, що блудник стояв прив'язаним між раєм та страшним полум'ям і що він позбавлений муки, але й позбавлений раю. І, на наш погляд, те, що в словах Ангела звільнення від страждань названо першим, а вже після цього мовиться про неможливість успадкувати рай, означає, що відсутність мук була великою Милістю Божою і дуже важливою.

Особливе трактування становища грішника зафіксовано в іконописі. На мшанецькій іконі блудник перебуває, справді, між раєм і вогняним озером, він однозначно не терпить муку разом із іншими засудженими. Але з ними його споріднює позбавленість одягу та прив'язаність. Важко сказати, однак, як нам здається, на іконі помітно, що з озера в напрямку стовпа виступає вогонь. Напис, що супроводжував персонажа, указував тільки на милостиню і неполишення ним блуду. Так само поза межами пекла милостивого блудника представлено на іншій іконі II пол. XV ст. – з Поляни. Нижній ярус, де могла бути зображена ця особа, ікони з Ванівки того ж часу суттєво пошкоджений (НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.; Іс 25. II пол. XV ст.; НМЛ 34503/І-1179. XV ст.).

Ікона з Луків-Венеції, яка датується I пол. XVI ст., подібно до ікон попереднього століття, представляє грішника, котрий стоїть на скелі посередині між раєм та пеклом. Але на ній уже чітко видно полум'я, що з пекла досягає до нього. І вміщений поряд напис засвідчує, що милостиню творив, блуду не полишив, рай бачить, а муку терпить (Ікона Страшного суду... 2014, р. 79). Це відрізняється і навіть суперечить проложному тексту, згідно з яким милостивий блудник муки не терпів.

На іконі того самого часу з Пашова він зображений біля раю (829. XV ст.), але, як нам здається, вже в межах пекла (вогню, через погану збереженість ікони, не видно, навіть якщо він і був зображеним). Напис близький до попереднього, тільки вказано, що грішник не сповідав блудного гріха, не розкався в ньому.

На іконі з околиць Сянока (I пол. XVI ст.) (М.Р.Н. Серед. XVI ст.) милостивого блудника вміщено над раєм. Хоча він стоїть не в пеклі й біля його постаті не видно вогню, але тут теж прочитуємо напис, що чоловік бачить рай, а муку терпить: за невисповіданість блудного гріха, попри милостивість.

Так само над місцем, де мучаться грішники, прив'язаний до стовпа милостивий блудник на Вільшаницькій іконі (I пол. XVI ст.) і його охоплює вогонь, але так, що постать милостивого блудника видно за ним (НМЛ 30675/I-1914. I пол. XVI ст.).

На іконі II трет. XVI ст. з Багнуватого прив'язаний до стовпа блудник стоїть у вогні. Однак полум'я охоплює тільки ноги до колін, далі до пояса досягають лише окремі його язика (НМЛ 36454/I-2122. II трет. XVI ст.). Звісно, це мука, проте вона відрізняється від страждань тих, хто повністю палає у вогні. Наприклад, поряд зображено немилосердного багатія: видно лише верхню частину й жест, що, очевидно, супроводжує прохання послати Лазаря, щоб той, омочивши палець у воду, полегшив його муки. В Синайському патерику (відомому на Русі з XI ст.) вміщено розповідь про те, як один нестаранний монах, хоча й терпів муку, але молитвами духовного отця, за що був дуже вдячним йому, стояв у вогні лише по шию, над головою іншої людини (це покарання було менше, ніж могло б бути) (Гольштенко, В. С., Дубровина, В. Ф., изд. подг. 1967, с. 96). Тобто перебування на вищому рівні, неповне перебування у вогні розуміли як краще становище. Стосовно цього варто зауважити, що милостивий блудник (власне, як і немилосердний багатій) перебувають над пеклом або у верхній його частині, під якою є ще й нижня. Таким чином, все ж долю блудника відмежовано від мук інших грішників.

Є кілька ікон, що переміщують його особу в середній ярус. Такою є ікона майстра Дмитра з Долини (1560-і рр.). Милостивий блудник зображений на рівні з вежами митарств (НМЛ 1238/I-1451. 1560-ті). При цьому, на нашу думку, аналіз композиції не дає підстав для висновків про зв'язок образу з митарствами. Спроба пояснити його переміщення в район митарства, на якому людина дає відповідь у відповідних гріхах, не знайшла свого підтвердження. До того ж Ангели,

зображені обабіч стежини митарств, також ніяк не пов'язані з ними. Припускаємо, що милостивого блудника перенесли в середній ярус швидше за все через брак місця в нижній частині. Поряд із цим, таке композиційне вирішення варто, очевидно, пояснити небажанням показувати милостивого блудника серед грішників. А оскільки весь нижній ярус займають сцени з їхніми покараннями, то він опинився значно вище – посередині ікони. При цьому в районі його колін можна побачити полум'я, тобто становище грішника розуміли як трагічне, хоча й не настільки, як в інших душ, засуджених на муку. Так само ближче до середнього ярусу – прямо над раєм, але однозначно, що за його межами, вміщує нерозкаяного милостивого грішника Новоселицька ікона кін. XVII ст., що походить з сусіднього села Долинського району (О 6185. Кін. XVII ст.).

Станільська ікона, II пол. XVI ст., практично не дає підстав ідентифікувати його особу – якби не традиційний напис (НМЛ 36455/І-2123. II пол. XVI ст.). Але сам блудник у пеклі, хоча й скраю, колони немає, він просто обв'язаний, як інші грішники, канатами. Щоправда, навіть на аналізованій іконі образ незмінний у вертикальному положенні (багато інших грішників зображуються лежачи, перевернутими, підвішеними тощо).

Ікона з Красного Брода кін. XVI – поч. XVII ст. в зображенні милостивого блудника близька до мшанецької. Відмінність у тому, що постать чоловіка трохи вище й більше зміщена вправо відносно Спасителя. Однак чітко видно язика полум'я, що охоплюють грішника, чого не було на іконі зі Мшанця (393/61. XVI ст.; НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.).

Оригінальним є трактування образу, що нас цікавить, на іконі того самого часу з Надсяння (НМЛ 34532/І-1208. XVII ст.). Милостивий блудник представлений над муками грішників на самому краю. По ліву його руку на деякій дистанції від нього зв'язані разом грішники йдуть до пекла. Він перебуває начебто на ділянці, призначеній для грішників, поряд із ними. Однак, на наш погляд, на підставі цього зображення можна однозначно зробити висновок про сприйняття його як справді позбавленого долі, спільної з іншими засудженими.

Дуже відрізняється, на наш погляд, від інших ікон зображення милостивого блудника з Михайлівського Золотоверхого монастиря, теж датоване кін. XVII ст. Тут бачимо великий простір, серед якого стоїть стовп із блудником (під ним, можливо, муки грішників до Страшного Суду). Поряд – Ангел, згадуваний у Пролозі, який пояснює причину такої долі (I-13. Кін. XVII ст.). Здається, це перше і єдине зображення Ангела в цьому сюжеті на українських іконах.

Свої особливості має ікона 1720 р. з Молдавського. На ній милостивий блудник зображений у горі в печері – над пеклом (НМЛ 13599/I-207. 1720).

Загалом на іконах XVI–XVII ст. у зображенні місця перебування і стану милостивого блудника простежується продовження вже зазначених тенденцій. Його зображують то між раєм і пеклом, то в самому пеклі (на краю його), то над ним. Однак названі особливості співіснують у часі й неможливо провести чітку періодизацію, за якою одне місце перебування милостивого блудника змінювало б інше. Натомість елемент вогню, який, як правило, видно біля постаті грішника або ж блудник сам перебуває у вогні (?) разом із іншими покараними людьми, є на більшості ікон (відсутній, наскільки помітно, лише на іконах з околиці Сянока, I пол. XVI ст., Надсяння, XVII ст., Боглярки, 1660-ті рр., Новоселиці, кін. XVII ст., Михайлівського Золотоверхого монастиря, кін. XVII ст.) (М.Р.Н. 1134. Серед. XVI ст.; НМЛ 34532/I-1208. XVII ст.; О 6194/ а, b. 1660-ті; I-13. Кін. XVII ст.).

Напис указує на те, що милостивий блудник рай (Царство – на іконі з Молдавсько (НМЛ 13599/I-207. 1720)) бачить, а муку терпить. За нашими спостереженнями, лише в одному випадку спершу сказано, що муку терпить, а рай бачить (НМЛ 36455/I-2123. II пол. XVI ст.). Як нам здається, такий порядок робить повідомлення більш оптимістичним.

Щодо словесної вказівки на муку, яка з'являється з XVI ст. і прочитується на всіх іконах, де можливо роздивитися напис, а також щодо видимих ознак муки (вогнь або навіть перебування милостивого блудника в одному місці з іншими грішниками), то, припускаємо, це можна пояснити так. Аналіз зображення дає підстави говорити про втрату зв'язку з першоджерелом – проложним текстом – і самостійне побутування й розвиток образу. Так, чіткою вказівкою на це може

служувати, на наш погляд, відхід від розміщення його між раєм та вогняним озером. У цих умовах могли забути проложну розповідь про справжню долю милостивого блудника, а напис створити вже на основі зображень XV ст. На них же він дивився в бік раю і був прив'язаним. Останню обставину автори ікон XVI ст. могли зрозуміти як муку і внаслідок цього з'явився напис: рай бачить, а муку терпить. Тому на іконах XVI–XVII ст. є різні зовнішні вирази цієї муки, про які вже йшлося. Однак знання про його чесноти (милостиню й молитву) забезпечували йому особливий статус у порівнянні з іншими грішниками – навіть перебуваючи поряд з ними, він відрізняється від них.

Щодо написів, важливо, що на іконі зі Станіля, окрім милостині, вказується ще одна чеснота цієї особи – молився Богу. За нашими спостереженнями, її не згадували ні проложний текст, ні інші досліджувані страшносудні зображення (НМЛ 36455/I-2123. II пол. XVI ст.). Варто зазначити, що в написі загалом простежується тенденція до узагальнення гріховного стану (відхід від зазначення конкретного гріха – блудного – і перехід до повідомлення про гріх загалом). При цьому як провина вказується або неполишення гріха, або його невисповіданість. В обох випадках ідеться про нерозкаяність.

Більшість згаданих ікон належали до XVI–XVII ст. У XV ст. традиція лише зароджувалась, а у XVIII ст., напевно, почала згасати. На іконі 1720 р. з Молдавського ще зафіксовано образ милостивого блудника. Однак уже на двох інших іконах цього століття – з Погорілівки й Кожанів (остання датується 1790-ми рр.), за нашими спостереженнями, зображення милостивого блудника немає (НМЛ 13599/I-207. 1720; 443. XVIII ст.; Ікона Страшного суду... 2014, р. 263). Можливо, це свідчить про зникнення образу зі страшносудної композиції, яке можна пояснити, на нашу думку, послабленням інтересу до посмертної долі окремої душі, що свого часу зумовив появу образу на іконах Страшного Суду.

Візуалізація з XV ст. особи милостивого блудника, доти відомої в писемних джерелах, трансформує її в певний іконографічний образ, який, на нашу думку, мав *символічне* значення і виконував особливі *функції*. Щодо його символіки, то, потрапивши на ікони, милостивий блудник, очевидно, втратив конкретно-

історичні ознаки (про які йдеться в проложному тексті) й набув узагальнених рис: почав уособлювати людину, яка творила добрі справи, але при цьому грішила й не каялася (про це свідчить, окрім іншого, еволюція напису, який із часом перестав указувати саме на блудний гріх, а почав повідомляти про гріх загалом).

Стосовно функціонального призначення, то для його з'ясування варто, на нашу думку, звернутися до першоджерела. Як зазначалося, висновок «Слова о некоем блуднице, иже милостыню творяше и блуда не остася и до смерти» полягав у тому, що нерозкаяний гріх навіть за наявності добрих справ (милостині) не дає можливості успадкувати рай. Тобто можна сказати, що в підсумку розповіді «прочитується» абсолютна байдужість до звільнення від мук завдяки милостині, натомість акцент – на позбавленості раю через нерозкаяний гріх (про важливість цієї обставини – нерозкаяності – свідчать, на нашу думку, фрази: «а понеже не остася любодѣяния скверны, лишен еси блаженаго рая», «Никто же пользуеть даемое сребро из руку нечисту и душа непокаянны» (підкреслення наші – *А. Г.*)) (№ 274, арк. 491 зв.). Ідея, висловлена в проложному тексті, присутня й в іконографії. Цей образ мав на меті показати не послаблення мук у зв'язку з милосердям до бідних, а те, що нерозкаяний гріх не покривається навіть милостиною чи іншою якою-небудь чеснотою (Морозова, Л. Ю. 2013, с. 4). Дослідниця Л. Ю. Морозова зазначила: «Ікона Страшний суд покликана не проілюструвати Суд Божий, а змусити задуматися людину над своїми гріхами, закликає нас побачити свої гріхи і покаятися. Церква дає нам зрозуміти, що Господь милосердний, але Він і справедливий Суддя, Який воздасть кожному по ділам його» (Морозова, Л. Ю. 2013, с. 4). Тобто не надія на порятунок завдяки милостині, а демонстрація трагічної посмертної долі й у такий спосіб спонука до покаяння – таким було головне призначення образу милостивого блудника на іконах Страшного Суду. Це засвідчене, на наш погляд, по-перше, згадуваним проложним текстом, з якого бере витоки образ милостивого блудника і з яким, відповідно, ідейно він має бути пов'язаним, принаймні на початковому етапі. По-друге, такі функції образу підтвержені й самими іконографічними

зображеннями, про які йшлося (схожість з іншими засудженими, поява полум'я, повідомлення про муку).

Існує гіпотеза, що милостивий блудник на іконі є праобразом *чистилища*, тобто символізує душу, розташовану між раєм і пеклом (Паславський, І. 1994). Однак ідея чистилища суперечила православному богослов'ю. Досить ґрунтовно тезу про ототожнення блудника з чистилищем спростувала Л. Бережна. Дослідниця наголосила, що цей фрагмент не має ніякого відношення до римо-католицького чистилища, оскільки: по-перше, в римо-католицькій іконографії після Страшного Суду «третє місце» буде ліквідовано. По-друге, в західноєвропейській традиції загалом чистилище зображували як приміщення у вогняному озері, а не як прив'язану до стовпа людину (Бережная, Л. А. 2003, с. 461). На наш погляд, милостивий блудник не міг символізувати чистилище й тому, що в такому разі, подібно до райських обителів і пекельних мук, зображувалася б група осіб. Водночас на іконах бачимо лише одну особу. До того ж, ніщо не вказує на спокутувальне, очищувальне забарвлення цього становища. Ні в проложному тексті, ані на іконах немає вказівок на його закінчення. Так, це Мала есхатологія (бо затворник бачив блудника зразу ж після смерті), але відсутні які-небудь зауваження, що давали б можливість сподіватися на зміну цієї долі після Страшного Суду. Про вічність такого становища милостивого блудника писав також М. Покровський (Покровский, Н. В. 1887, с. 381).

Свого часу ми висловлювали думку про можливість втілення в образі милостивого блудника надії на Божу милосердність завдяки *молитвам і поминанням* живих родичів цієї людини (Григорак, А. К. 2019b, с. 48). Частково це було пов'язане з прагненням пояснити наявність розгорнутої поминальної практики, зокрема й зафіксованої у великій кількості джерел досліджуваного періоду (Білоус, Н. 2011, с. 38–40). Серед іншого, віру в пом'якшення спокути за гріхи також добре висвітлюють тестаменти. У них простежується думка, що завдяки заступництву за душу небіжчика родичів, він отримує помилування від Господа (Кочеркевич, Я. 2009, с. 46). Тому в заповітах приділено значну увагу розпорядженням щодо душі й тіла. Вони, разом із диспозиціями стосовно майна,

становили суть тестаментів. Виняткову важливість розпоряджень щодо душі й тіла засвідчує той факт, що вони передували розпорядженням про майно (Білоус, Н. 2011, с. 65). Особливо багато уваги приділено записам про поминання душі в тестаментях двох киян татарського походження – шляхтича Василя Ходики-Креницького і міщанина Семена Михайловича (Тестамент Василя... 2011, с. 136–137; Тестамент міщанина... 2011, с. 142–144; Білоус, Н. 2011, с. 66–67). Н. Білоус зазначила, що Семен Михайлович «охопив» у заповіті «усі старовинні київські святині, яким він переказав значні суми грошей». Дослідниця пояснює таку тенденцію очевидною важливістю для тестатора посмертних молитов «усього «святого Києва», що мало полегшити спасіння його душі» (Білоус, Н. 2011, с. 69). Велике значення відводилося поминанням у перші 3, 9, 40 днів після смерті (Батюшков, Ф. 1891, с. 40).

Однак поглиблення роботи з джерелами та науковою літературою привело до перегляду зазначеного висновку про те, що образ милостивого блудника міг уособлювати надію на пом'якшення долі завдяки молитвам живих. У проложному тексті немає будь-яких вказівок на можливість змінити становище милосердного блудника. Немає підстав для такої надії й на іконах. Такий, на перший погляд, незрозумілий факт ніяк не заперечує необхідність поминати душі після смерті, але пов'язаний з уже згадуваною специфікою аналізованого іконопису. Досліджувані ікони, за словами Л. Морозової, не ілюстрували Страшний Суд (і посмертну долю душі). Їхнє призначення було іншим – спонукати покаятися, полишити гріх і посприяти духовній переміні, щоб після закінчення земного шляху успадкувати не місце мук, а небесні обителі (Морозова, Л. Ю. 2013, с. 4).

У цьому контексті можна показати ще один варіант, який пропонували через страшносудну ікону православні ієрархи: образ *Розсудливого розбійника*. Він, незважаючи на те, що був розбійником, став прикладом правдивого покаяння. Смирено попросив Господа лише пригадати його, але у відповідь отримав обіцянку помістити його в рай, куди незабаром і увійшла його душа (Лк. 23:39–43). Фігура Розсудливого розбійника перебувала на іконах Страшного Суду в раю й була більш відома та зрозуміла, ніж образ милостивого блудника,

навіть тим вірянам, котрі не вмiли читати. Бо ті, хто ходив до храму на службу, щоразу чули слова: «Але як розбійник визнаю Тебе: “Пом’яни мене, Господи, в Царстві Твоім”» (Божественна Літургія). Окрім того, розбійник дуже часто згадується й в інших богослужбових текстах, зокрема читаннях на «Блаженних» та співах Великої п’ятниці при читанні Дванадцяти Євангелій: «Розбійника благородного в одну мить раю удостоїв, Господи» (Служба Страстей Господних... N/d, с. 26, 35, 36, 41, 45, 47). Тобто він надзвичайно актуалізований. Протиставлення цього Євангельського персонажа милостивому блуднику в іконографії, що підкреслювалося певною схожістю в зображенні (майже відсутність одягу – в розбійника це було пов’язано з його виглядом на хресті, а також розташування «на краю»: у випадку розбійника – раю, а милостивого блудника – на краю пекла), мало на меті підкреслити важливість покаєння. Так, розбійника воно ввело в рай, а милостивого блудника його відсутність позбавила цього блаженства святих душ.

Таким чином, узагальнюючи здійснений аналіз, можемо припускати, що особа милостивого блудника на українських іконах була символом, який нагадував про виняткову необхідність прижиттєвого покаєння. Важливість цієї ідеї виражена через появу та популярність образу, його місце в композиції, увагу, яку приділяли йому іконописці. Особливості та еволюція образу, які засвідчували розуміння становища грішника як муки, ще більше актуалізували цю проблему.

Смерть сприймали неоднозначно: або за богословськими постулатами, або в образах скелета-мерця, бісоподібної істоти, чоловіка, жінки. Помітне уявлення про смерть як наслідок гріха. Загалом цей образ на страшносудних іконах контекстуальний основним концепціям писемних творів: страх смерті й пам’ять про неї.

Уявлення про митарства як посмертний «екзамен» душі своєрідно вказує на поступову еволюцію ставлення до цього в суспільстві. Змій гріха не завжди є змієм митарств, він не очищує душу, з огляду на кільця з написами смертних гріхів. Поступова дорога вгору з бісівськими заставами найповніше ілюструє

уявлення про посмертну мандрівку душі з перепонами від смертного одра до Престолу Спасителя.

В контексті страшносудної композиції й тогочасного світогляду загалом, рай спочатку, протягом XV ст., візуалізували в трьох формах: Лоно Авраама, Небесний Єрусалим, храм Божий. При цьому Небесного Єрусалима, місця, куди праведні душі потрапляють уже після загального суду, тож лише там можуть набути повної радості, немає у візантійській іконографії. Натомість у російській цей образ існує. З XVI ст. побутують лише Лоно Авраама й храм Божий. Небесний Єрусалим зникає, водночас із антагоністичною сценою падіння ангелів з небес. Натомість виникають сонми праведників або клейма з ними. Лоно Авраама змальовується як пазуха, прихисток для душ. Коли воно залишається без Небесного Єрусалима, то й символізує рай. У XVIII ст. від образу раю залишаються тільки його врата, біля котрих – апостол Петро і праведники. Розвиток зображення раю відповідає еволюції апокрифів від опису в XV–XVII ст. раю як саду, певного квітучого місця на землі, до згадок про рай як храм, як купол з пророками, що вознеслися на небо. Образ пекла на іконах містить більше світоглядних рис, оскільки його персонажі – не сакральні. На зображенні пекла, як і у випадку зі Смертю та митарствами, позначилися західні й місцеві впливи. Попри запозичення деяких зовнішніх ознак персонажів, важливою відмінністю українських ікон від західноєвропейських, римо-католицьких, аналогів того часу ж менш страхітлива тональність зображення вічних мук. Це вказує на дещо іншу мету, яку ставили перед собою досліджувані іконописці: не залякати грішників карами, а відвернути їх від негідних вчинків через почуття сорому перед Богом, людьми. Ймовірно, прагненням навчити, а не злякати, пояснюється включення окремих сатиричних елементів, як-от в образах диявола, грішних панів тощо. Від суто візантійської традиції змальовувати нечистих як безплотних духів ікони пройшли шлях до все деталізованіших і часом гіперболізованих фігур з ознаками людей і тварин. Пекло на іконах Страшного Суду часто наповнювали прихованими символами, спрямованими на освіченіших вірян (Іуда на руках у диявола, іноземний одяг останнього тощо). Зображення мук указує на те, що в

уявленнях окресленого періоду їх диференціювали залежно від тяжкості гріхів і тісно пов'язували зі сферою, в якій людина згрішила (покарання за допомогою звичних знарядь праці). З попереднім земним життям пов'язували й радощі раю. Конкретизація гріха на іконах Страшного Суду XV–XVIII ст. не була варіативною та поряд з проповідями й апокрифами могла стати основою для уявлень про гріх взагалі.

У зв'язку з інтересом до посмертної долі окремої особи в XV ст. у страшносудній композиції з'явилася фігура милостивого блудника, про яку йшлося в Пролозі. Особливості презентації його особи вказують на трактування образу як грішника, хоча загалом з іншою посмертною долею, ніж в інших засуджених (позбавленням чи бодай полегшенням, як це почали показувати в кінці досліджуваного періоду, пекельних мук, проте водночас і неможливістю успадкувати Царство Небесне). Запозичений із північної (новгородської) традиції, на українських теренах образ отримав прикметну зовнішню особливість – приховані руки. Персонаж, імовірно вибраний для розміщення на іконах як антипод Розсудливого розбійника, мав сприяти утвердженню розуміння, що навіть один нерозкаяний гріх навіки перекриває всі добрі справи.

РОЗДІЛ 3. ІСТОРИКО-АНТРОПОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА УКРАЇНСЬКОГО СОЦІУМУ XV–XVIII СТ. У СВІТЛІ СТРАШНОСУДНОГО ІКОНОПISУ

Історична антропологія, як окрема дисципліна, охоплює комплекс проблем, пов'язаних з людиною, включаючи різноманітні предметні поля (Яковенко, Н. М. 2007, с. 211). Цей розділ спрямований на виявлення й дослідження проявів соціальних проблем, пов'язаних із побутуванням злочинності, регулюванням поведінки звичаєм і правом (соціальна антропологія); уявленнями про потойбічне життя, ставлення до відьомства й чаклування (соціорелігійна історія); формами релігійної та національної тотожності (історія ідентичності), непристойною поведінкою грішників (історія тілесності), способами проведення дозвілля (історія повсякдення); історією жінки крізь призму, наприклад, образу шинкарки (гендерні студії); ставлення до бідності/багатства, смерті, праці ремісників (широко витлумачений світ уявлень). Для вирішення цих завдань надзвичайно актуальним джерелом страшносудні ікони є з трьох причин. По-перше, як зазначалося в попередньому розділі, на зображення не накладався чіткий іконописний канон. По-друге, в нестабільній релігійній ситуації, коли православна церква була не під опікою держави, а навпаки ставала гнаною (Ульяновський, В. 1994, с. 25), не було чіткого нагляду за дотриманням церковних правил, що могли б обмежувати митця. По-третє (враховуючи регіональне походження більшості ікон), з II пол. XVI ст. міста почали втрачати позиції провідних осередків малярської культури, тому на перший план виходили провінційні осередки (Александрович, В. 2007, с. 121), регіональні майстри яких перш за все втілювали близькі їм ідеї і найкраще виражали «низову» культуру.

Ікони Страшного Суду акцентували не стільки на Другому Пришестві, скільки на особистому суді після смерті, на гріхах і соціальних негараздах, які непокоїли суспільство за життя. Багато з тих, хто малював ікони, були незнатними мирянами, до того ж фахівцями з різних ремесел, котрі присвячували деякий час іконопису, але не навчались йому систематично (Berezhnaya, L.,

Німка, J.-P. 2014, р. XV). Це дає змогу поглянути на життя простих вірян, селян, ремісників очима людей із їхнього ж кола, тобто сучасників, які найточніше передавали навколишні соціальні проблеми.

3.1. Суд земний і Суд Небесний: паралелі та ідеалістичні установки

Невід'ємною складовою дослідження сюжету Страшного Суду для вченого-історика є, безперечно, встановлення відповідностей між зображуваним Судом Божим і земним. Це необхідне для того, аби показати, наскільки тогочасна судова практика відповідала панівним серед загалу уявленням про справедливість, яка й віддзеркалювалась через Суд Божий, хоча й у порівнянні його з судом земним.

Іконографія Страшного Суду – одна з найцікавіших сторінок історії церковного мистецтва, цим вона завдячує складності сюжету і глибоким впливом на світогляд вірян (Григорак, А. 2019а, с. 156). Тобто цей сюжет можна віднести до розряду дидактичних із дуже широким спектром «застосування», адже його однаковою мірою сприймала як письменна, так і неписьменна частини суспільства. При цьому ікони Страшного Суду мали виховну функцію: їхні сюжети фактично виробляли у вірян усвідомлення необхідності бути постійно готовим відповідати перед Богом за вчинки, а отже – жити й діяти згідно з Заповідями Божими. Тож цей сюжет важливий з огляду на те, що він рекомендував і диктував праведний спосіб життя.

Особливе місце в композиції страшносудного іконопису займає зображення грішників у пеклі. По-перше, цей сюжет давав змогу найефективніше вплинути на вірян, оскільки можна було наочно показати ймовірні варіанти відповідальності за вчинки в потойбічному житті. По-друге, саме цей сюжет відкривав особливу свободу дій для іконописця, адже для зображення грішних персонажів у пеклі не було чіткого канону в іконописі, на відміну від зображення праведників і святих. (Недарма саме на цьому сюжеті наголошував у творі «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» і М. В. Гоголь).

Поняття гріха входить до переліку тих ключових ідей культури, зокрема й української, які здавна визначають напрямок духовної еволюції. Сформувавшись

на фундаменті релігійно-християнського, православного світогляду, це поняття багато в чому обумовлює специфіку ставлення людей до світу, їхню систему цінностей і життєвих установок, адже передбачає конкретне покарання за скоєння того, що може трактуватись як «гріх»; відповідно, скеровує до такого способу життя, який дасть змогу уникати покарання.

Для поняття «гріх» у його іконописній візії, безперечно, визначальною є релігійна складова. Втім, при цьому на рівні повсякдення безпосередній релігійний зміст поняття найчастіше поступався місцем зовсім іншим семантичним компонентам, що віддзеркалювали вже не стільки теологічний його вимір, скільки особливості побуту й народні звичаї, а також цінності та правосвідомість соціуму. Це особливо помітно у зв'язку з тим, що на українських іконах Страшного Суду окресленого періоду тяжкість гріха завжди певною мірою залежала від того, хто, де, коли і як його скоїв (Довга, Л. 2003, с. 247). На іконі XVI ст. з околиць Перемишля терези добра і зла підписані як «правда» і «кривда», водночас поняття «кривда» знайшло широке застосування в правовій традиції для визначення поняття злочину (М.Р.Н. 1134. Серед. XVI ст.; Захарченко, П. П. 2005, с. 49).

У цьому зв'язку сюжет Страшного Суду на іконах набував подвійного виміру. З одного боку, його метою було донести до вірян церковне тлумачення «гріха» та відповідальності за нього. Але безперечно, що іконописець вкладав у цей сюжет і властиве для нього (а отже, й сучасного йому суспільства) розуміння цих понять, що часом відрізнялися від суто церковного канону. Саме поява «народних» елементів робила ці ікони особливо близькими і зрозумілими для широкого загалу.

Попри певну неоднозначність змісту страшносудного сюжету, в підсумку ікони мали виконати основне завдання: спонукати грішника покаятися, навернути людину до каяття в надії на милосердя Боже і прощення гріхів – саме таку мету ставили автори страшносудних ікон. Таким чином, різні вихідні установки могли співіснувати на одній іконі.

Враховуючи, що для зображення святих і праведників існував жорсткий канон, який не допускав відступів, найбільший інтерес становлять саме зображення грішників, які давали змогу втілитись не лише свободі творчості, а й провідним народним установкам. І справді, в образах грішників на страшносудних іконах зазвичай виявлялися персонажі, найбільш актуальні для сільського соціуму. Подібним підходом позначені деякі новітні дослідження. Так, Л. Бережна наголосила на впливі «низової, народної культури» на іконографію, і цю думку підтверджують саме образи грішників, зображених у нижньому ярусі ікон із сюжетом Страшного Суду (Бережная, Л. А. 2003, с. 468).

Хотілося б уточнити, що найкраще простежити взаємозв'язок небесного і земного Судів дають змогу ікони XV ст. – першої половини XVIII ст., оскільки саме на цей час припадає розвиток композиції «нового пекла», яке допомагає висвітлити поставлені в підрозділі завдання.

Оскільки специфіка зображальних джерел пов'язана територіально з містечками, які отримали Магдебурзьке право (Долина, Старий Самбір, Дрогобич), і селами, слід звернути увагу на міські й сільські суди (Бардах, Ю., Леснодорский, Б., Пиетрчак, М. 1980, с. 122). Більшість наукових студій стосуються при цьому передусім дослідження правової ситуації у містах, що робить звернення до сільських матеріалів іще важливішим.

В умовах складного політичного становища українських земель, які перебували в складі Польщі та Литви, на цих землях сформувалася досить строката система правових джерел. У Галичині в складі Польського королівства до 1434 р. правові відносини регулювалися джерелами права колишньої Галицько-Волинської держави, українським звичаєвим правом, скороченою редакцією Руської Правди, грамотами галицько-волинських князів, збірниками магдебурзького права (Бойко, І. Й. 2009, с. 33). Оскільки переважна кількість ікон збереглися в Галичині, будемо звертати основну увагу на цей регіон і його судову систему. Руське воєводство, яке ввійшло до Королівства Польського, складалося з таких земель: Галицькі, Львівські, Перемишльські, Сяноцькі. Кожна з них мала

свою земську ієрархію і сеймик (Бардах, Ю., Леснодорский, Б., Пиетрчак, М. 1980, с. 110).

Роль звичаєвого права в регулюванні суспільних відносин була досить значна. Тривалий час воно діяло поряд з нормами писаного права. Водночас унаслідок змін у суспільно-економічних відносинах переглядалися деякі правові норми, з'являлися нові редакції Руської Правди (Марчук, Р. П. 2010, с. 9). Поняття про злочин з часом розвивалося. З XIV ст. в законодавстві й судовій практиці намагалися відрізнити умисну вину від необережної, з II пол. XV ст. відбувся розподіл злочинів на приватні й публічні (Захарченко, П. П. 2005, с. 68). Таким чином, простежується загальна тенденція до конкретизації, впорядкування, систематизації законодавства (Марчук, Р. П. 2010, с. 5). Наприклад, порівняно з Руською правдою Вартський статут 1423 р. приділяв значну увагу регулюванню сімейних, спадкових і опікунських відносин. В окремих статтях визначалася компетенція сільських старост. У статутах Казимира великого, які в XVI ст. поширювалися й на Галичину, більше за все уваги приділено кримінальному праву (2/3 статей), що вказувало на важливість укріплення правопорядку в Королівстві. З кін. XVI ст. відбулася уніфікація принципів, за якими визначали відповідальність осіб, котрі брали участь у злочині, тобто співучасть (Бардах, Ю., Леснодорский, Б., Пиетрчак, М. 1980, с. 148, 252).

Однією з центральних категорій середньовічної правосвідомості був загальний «мир», який установив Господь. Суспільні уявлення пов'язували природу суду земного і Божий суд як ідеал правосуддя, а також сприймали різні судові зловживання як відхилення від цього ідеалу. Відтак той, хто порушує даний Богом мир, є не лише грішником, але й злочинцем. Суд – це своєрідний посередник між Богом і людиною, який лише повідомляє раніше встановлені Богом правові норми і дає рекомендацію по їх застосуванню, тому він і діє від імені Бога (Рогачевский, А. 1994, с. 77–78).

Вплив релігії на право позначився й на самій юридичній термінології, що додатково підтверджує особливу роль релігії, а отже й Церкви в житті загалу на українських землях і в Ранньомодерний час. Теж саме стосувалося й офіційного

права загалом. Так, на зміну «сорому» й «образі» з «Руської Правди» в законодавстві утвердилися поняття «лихе діло» (з синонімом «воровство»). Так, у досліджувану епоху юридичним синонімом до поняття «злодѣя» – виконавця «злої дії», «злого учинку», стає поняття «своєвольник», тобто людина, що наважилася на вчинок, супротивний Божій волі, бо керувалася «своєю злою волею» (Яковенко, Н. 2002, с. 106–148). Отже, злочин сприймали, перш за все, в теологічній візії – як порушення Божого порядку, тож і стан законності вважали дотриманням Божої волі.

Досліджуючи Магдебурзьке право в німецьких містах, О. Рогачевський наголосив на зв'язку Суду земного і Суду небесного. Він відзначив, що право в XIV–XVI ст. розуміли як волю Бога, і на неї зазіхали не тільки злочинці, але й ті, хто породжував вади й гріхи. У збірниках міського права Берліна кін. XIV ст. відразу після форми присяги членів міського суду міститься мініатюра, яка зображає Христа Суддю, що сидить на райдузі в оточенні символів чотирьох Євангелистів (Рогачевський, А. 1994, с. 79, 81). Мініатюру, де Христос сидить на райдузі й вершить Суд над людьми, можна знайти й у рукописі «Збірника Іоганеса Пургольдта» (тюрингська переробка основних положень Магдебурзького права, створена в XV ст.). Схожа композиція на барельєфі, що прикрашав портал будинку, де збирався Магдебурзький шеффенський суд. На барельєфі був напис: «Дій законно — і дар законний законно отримаєш, що по закону тобі Божа десниця воздасть» (Рогачевський, А. 1994, с. 80). Існували навіть ікони, призначені не для церкви, а для міської ратуші, наприклад, ікона XV ст. «Христос на Страшному Суді», яка нині зберігається в Ермітажі (Рогачевський, А. 1994, с. 80).

Отже, для міського й сільського права було характерним поєднання світських і церковних покарань: публічне покаяння, пожертва на церкву і т. д. Це відбувалося тому, що поняття гріх і злочин не завжди відділялися (Бардах, Ю., Леснодорский, Б., Пиетрчак, М. 1980, с. 253).

Уявлення соціуму про «гріх» можна скласти на основі проповідей і дидактичної літератури, на думку О. Алексеєва, найтісніше пов'язаних з життям аудиторії, для якої вони призначалися, з громадською думкою й психологією

звичайних вірян (Алексеев, А. И. 2002, с. 36). Тому, окрім канонічного тлумачення, до змісту дидактичних праць додавалися й елементи «народного» сприйняття.

Наприклад, Іоаникій Галятовський, суспільно-політичний, церковний діяч і проповідник XVII ст., наголошував, що пани, королі, князі повинні допомагати вбогим; лицарі, гетьмани, полковники – нікому кривди не чинити і не займати чужих маєтків; судді – справедливо судити всіх, незалежно від стану та роду; представники духовенства – дбати, щоб ніяка душа не загубилася через їхню недбалість (Довга, Л. 2003, с. 248).

Христос на Страшносудних іконах приходиться саме в образі Справедливого Судді, тому цей образ не міг не впливати на правові уявлення і навпаки. Н. М. Яковенко – одна з найавторитетніших вітчизняних дослідниць середньовічної та Ранньомодерної історії України зазначила, що Страшний Суд віддзеркалювався у драмі XVII ст. «Розмова во кратці о душі грішній», де цю подію змальовано як засідання міського суду за участю апостолів-лавників, адвоката і т. д. Правничою термінологією пронизувалася майже вся писемна література того часу: від побутових гумористичних мініатюр до творів візіонерського жанру. І авторитет правничого тексту дорівнювався до сакрального (Яковенко, Н. 2002, с. 82–83, 90). Аналізуючи правосвідомість українського соціуму XV–XVII ст., Н. М. Яковенко, Н. П. Старченко та ін. наголошують, що це питання слід розглядати крізь призму прихованої реальності, яка відповідала певному історичному періоду та обставинам (Старченко, Н. 1998, с. 68–81). Підтвердження цієї думки знаходимо й у актових джерелах. Так, документи земських і гродських судів, що змістом чи не найкраще віддзеркалюють систему судочинства, адміністрації та інтереси держави, водночас передали життя нижчих верств тогочасного суспільства – селянства та міщан-ремісників (Купчинський, О. 1998, с. 39), а отже «проявили» і властиві для них ціннісні установки. Справді, акти земських і гродських судів та фасцикул містять чимало матеріалів про побут, матеріальну й духовну культуру народу (Купчинський, О. 1998, с. 78). Є в цих джерелах і записи, що ілюструють засилля на українських землях католицизму й

унії. Книги-реєстри злочинців (*Regesta furum*) містять прізвища людей, запідозрених, замішаних і викритих у різних карних справах. Ведення цього типу книг у судах характерне для XVI ст. (Купчинський, О. 1998, с. 24) Судові книги II пол. XVII ст. показують, наскільки місцеві сільські громади слідкували за дотриманням правил: не працювати на свята, регулярно приступати до святих таїнств і жити по-християнськи (наприклад, за гріх перелюбу була смертна кара й за нього карали як за тяжкий злочин) (Корзо, М. 1999, с. 158).

Повертаючись до тематики зображення грішників і злочинців власне на іконах, відзначимо розмаїті сцени з грішниками в пеклі. Останніх можна умовно поділити на такі категорії залежно від скоєного гріха: а) особливо тяжкі гріхи (крадій, убивця, дітовбивця, лжесвідок); б) моральні гріхи (зрадник, блудник, п'яниця і т. д.); в) професійні гріхи (нечесні в праці швець, коваль, священник, а також шинкаря й чаклунка як представниці «заборонених» професій). У тогочасній свідомості категорії «грішник» і «зłodій» тісно перепліталися; те, що нині можна назвати пересічною провиною, в Середні віки могло вважатися тяжким злочином. Усе це віддзеркалилося в іконописних сюжетах Страшного Суду досліджуваного періоду. В даному контексті беруться до уваги лише ті гріхи, котрі вважалися злочинами, наприклад гріх чародійства – так, а от сріблолобства – ні, бо цей гріх не розумівся як злочин.

На жаль, не всіх грішників на іконах вдається ідентифікувати, проте можна сміливо стверджувати, що розвиток композиції пекла був. Але існували гріхи-злочини, які траплялися майже на кожній іконі, а були й такі, які з'являлися в поодиноких випадках. Дітогубиці, зłodії, розбійники, чародійки, кривоприсяжники залишалися сталими образами протягом усього часу, пізніше до них додалися засуджені представники ремісничих занять і професій, що дуже добре прижилися на іконах*. Набагато рідше трапляються на іконах такі гріхи-злочини: той, хто батька і матір бив, «сука» (повія), «срамословець», убивця, що

* Цікаві в даному контексті паралелі, бо грішних ремісників досить часто в іконографії зображували зі знаряддями їх праці (коваль – молоток, ткач – нитки і т. д.), а в сільському праві відзначається покарання біля стовпа сорому, де злочинець стояв так само, тримаючи в руках знаряддя свого злочину чи вкрадений предмет (Бардах, Ю., Леснодорский, Б., Пиетрчак, М. 1980, с. 255).

радше вказувало на неактуальність цих гріхів для відповідної місцевості (Додаток Д).

На відміну від суворого міського права практика селянських судів була значно м'якша. Смертну кару застосовували рідко. Якщо злочин кваліфікувався як такий, що заслуговує смертного покарання, то пан зазвичай передавав його в міський чи гродський суд (Бардах, Ю., Леснодорский, Б., Пиетрчак, М. 1980, с. 253).

В суді часто відбувалися сварки, які іноді закінчувалися бійками. До суду люди могли приходити, щоб просто подивитися на судовий процес, це теж було свого роду проведенням дозвілля. Наприклад, Семен Хребтович 1572 р. розозлучався з дружиною Раїною Русинівною. Воли мали в присутності свідків визволити один одного від шлюбних пут. Але щось в суді пішло не так, Семен Хребтович почав вимагати якогось додаткового листа, який шкодив честі Русинівни. В результаті стався скандал і бійка. З боку Хребтовича в ній брало участь 7 згаданих на імена осіб плюс «багато інших» (Архив Юго-Западной России... 1909, с. 262–268).

Спробуємо провести паралелі між кожним злочином і гріхом, який з'являвся на іконі й побутовував у повсякденних реаліях. Серйозним злочином, за який передбачалася смертна кара, був розбій, він прирівнювався до вбивства й державного злочину. Через загострення соціальних конфліктів у Прикарпатті цей злочин був надзвичайно популярний й існував з XV ст., але з часом зростав у міру розвитку фільваркового господарства і найбільших розмахів досягнув у XVII–XVIII ст. Шляхта боролася з селянським розбоєм, посилюючи каральні заходи щодо не лише самих розбійників, але й села, яке надавало їм допомогу, в такому разі селу загрожувала кругова відповідальність (Бардах, Ю., Леснодорский, Б., Пиетрчак, М. 1980, с. 198; Марчук, Р. 2010, с. 7).

Процеси з обвинувачення в чарах теж актуалізувалися й у XVI ст. повністю перейшли від духовних судів у компетенцію міських і селянських судів. У контексті цього злочину дуже часто впливав злочин дітовбивства, на іконі чародійство й дітогубство ототожнюються, оскільки відьма сприяла позбавленню

від дитини, і це також було предметом судового розгляду (Бардах, Ю., Леснодорский, Б., Пиетрчак, М. 1980, с. 264; Диса, К. 2008, с. 237; Козицький, А., Білостоцький, С. 2001, с. 3–4, 100).

Досліджуючи ставлення до відьом та інших представників «нечистої сили», К. Диса використовує як джерело судові справи про чари. Ґрунтовний аналіз цих документів дає можливість з'ясувати причини появи чародійок, відьом, мельників, ковалів та ін. на тлі іконічних сюжетів Страшного Суду.

Деяких представників ремісничих професій народна уява пов'язувала з «нечистою силою» (про це йтиметься в наступному підрозділі у зв'язку з образом «мельника»). В судових справах про чари можна віднайти інформацію про ткача, шинкарку та млидаря. Із цих справ помітно, що один ткач був засуджений, бо користувався магічними послугами, щоб привабити клієнтів. Інший ткач практикував магічне лікування, алевилікувати не зміг. Шинкарку, яка хотіла розвинути свою справу за допомогою маґії, притягнули до відповідальності. Млидар, який удався до чарів, щоб позбутися суперника, також очікував на суд (Диса, К. 2008, с. 161, 163–164).

Ще один гріх, ототжнюваний зі злочинством – азартні ігри. З серед. XIV ст. в Польському королівстві, зокрема Галичині, набирали популярність азартні ігри, так, 1387 р. Львівський маґістратат заборонив грати на гроші в межах міських стін (Козицький, А., Білостоцький, С. 2001, с. 373), тож не дивно, що ця тема стала актуальніша для селян.

Велику увагу в законодавстві приділяли майновим злочинам, тобто «крадіжці»^{*}.

Вплив реліґії на правову культуру виявився й у відкритості судового процесу, бо це розглядали як один із засобів убезпечення людини від проявів гордині, яку вважали одним із найтяжчих християнських гріхів (Старченко, Н. 1998). На іконах Страшного Суду цей принцип проявився в широкому поданні на загальний огляд образів грішників як відступників від Божої волі.

^{*} Серед найпопулярніших злочинів середньовічного Львова були крадіжки особистого майна й конокрадіство. За підрахунками польського історика А. Карпінського, злочини проти майна становили близько 60% усіх злочинів, скоєних у Львові в XVI–XVII ст. (Козицький, Білостоцький, 2001, с. 111).

Зрештою, саму практику зображення сцен Страшного Суду на іконах можна розглядати як продовження правової традиції неунікності покарання: злочинця / грішника за всяких умов покарають за провини, не в цьому світі, то в потойбіччі, але тоді це покарання буде вічне. Тут віддзеркалились і народні уявлення про неодмінну перемогу справедливості, що було особливо значущим у випадках, коли покарання за гріх ставало майже нездійсненим за земного життя. В цьому сенсі цікаві дослідження т. зв. «покрайних записів» у В. Фрис. Покарання за гріхи може бути як після смерті, так і за життя. Якщо розглядати покарання після смерті, то це посмертний, Страшний Суд. Якщо за життя, то це покарання в судовому порядку, або, наприклад, прокльони, яких насправді боявся тогочасний соціум, про що свідчать покрайні записи в книгах. Ці записи містили прокльони і сподівання поквитатися з кривдником на Страшному Суді. Були навіть зазначені покарання: «мука вічна», «вогонь негасимий». «Покрайні записи» стосувалися заборон на переміщення книг за межі церкви. Людина, яка б хотіла «віддалити» книгу, асоціюється не лише з «грішником», але й з «законопреступником». Причому переписувач покладається спочатку на цивільний, а вже потім на Страшний Суд (Фрис, В. 2012, с. 151–152, 158). Отже, наочним є доповнення правової культури релігійною.

Зрештою, визначальний вплив Церкви, а слідом за нею – народної правової традиції на правову культуру держави виявився у відданні до компетенції духовенства низки правових відносин, зокрема й злочинів. Щоправда, ситуація не скрізь була однаковою, зокрема меншою була компетенція Церкви у правових відносинах на Заході, де вона постійно звужувалась. Натомість на українських теренах її прерогативи залишалися доволі широкими, а це свідчило про відповідне місце Церкви й релігії в житті західно- та східноєвропейського суспільств. Наприклад, за руською традицією перелюб («вшетеченство») підлягав не світському, а церковному судові, що збереглося й у пізнішому законодавстві, хоча перелюбника та перелюбницю за литовсько-польської доби перед церковною покутою додатково віддавали на «торгову казнь» – публічну тілесну екзекуцію. Водночас за «Саксонським Зерцалом» такі випадки розглядав світський суд, за

ви роком якого винним стинали голови. Русько-литовське право теж передбачало світське покарання й теж відрубанням голови (розд. XIV, арт. 30) (Яковенко, Н. 2002, с. 106–148). Отже, проявлялася тенденція до розширення повноважень світського судочинства за рахунок церковного, у рамках як західноєвропейської правової традиції, так і української. Тобто Русь-Україна в XV–XVIII ст. залишалась у річищі загальноєвропейських тенденцій розвитку.

Окреме місце серед грішників на страшносудних іконах в українському іконописі досліджуваного періоду займають наклепники та лжесвідки, які входять до неправедних, найчастіше зображених у пеклі*. Гріх-злочин наклепництва, актуальний для світських судів, віддзеркалений і на іконах. З часом цей гріх-злочин усе більше актуалізувався, оскільки в законодавстві вже з кін. XVI ст. до неправдивого свідчення була особлива увага, а на іконах Страшного Суду XVII ст. з Лип'я, Борщовичів, Галичини завжди є неправдиві свідки, що свідчило про усталення в народній свідомості погляду на цей розряд учинків як гріховний (Ікона Страшного Суду... 2014, р. 191; S/3437. I пол. XVII ст.; НМЛ 4341/I-1376. Поч. XVII ст.; З Галичини. XVII ст.). Для ілюстрації проаналізуємо, наприклад, сцену «Лжесвідок» з ікони поч. XVII ст. із Борщовичів (Львівська обл.) Представлена шістьма фігурами (суддя, два його помічники, лжесвідок, ангел і чорт), вона відразу привертає увагу неоднаковістю їхніх розмірів. Фігури судді та підсудків, котрі сидять, усе одно помітно більші за фігуру лжесвідка, якого до того ж зображено з підігнутими ногами. Здається, що чоловік от-от упаде на коліна. Можливо, причина у професійному невмінні автора цієї ікони? Та, якщо так, то ця художня «хиба» мала бути одиничною. Натомість спостерігаємо її на низці інших ікон, тож, очевидно, річ не в цьому. Іконописець удався до такого прийому свідомо, щоб підкреслити важливість місця суддів та підсудків у соціальній ієрархії Речі Посполитої. Тож багатий одяг судді, як і адораційна поза лжесвідка, додатково підкреслюють саме це. Окрім того, варто згадати і про закон «зворотної перспективи», обов'язковий у іконописанні (що й відрізняє його від

* В середньовічному житті присяга відігравала величезну роль і широко застосовувалася попри євангельську заборону. Присяга була актом сакральним. І порушення правил присяги передбачало покарання не лише в земному суді, але й після смерті, про що згадано в Берлінській міській книзі (Рогачевский, А. 1994).

живопису). На іконах розміри фігур мають винятково аксіологічне значення: що вище за ієрархією (це стосується як позитивних, так і негативних персонажів), то вони більші. З огляду на це, зменшена фігура лжесвідка має вказувати на його упослідженість.

Закономірно, що ця традиція випливала з християнства, а отже, християнські норми не відкидалися, а імплементавалися до правової культури, а потім – і до офіційного законодавства держави.

За допомогою систематичної таблиці, поданої в додатку, можна побачити тісний зв'язок судової системи з іконографією Страшного Суду (Додаток Д). Зокрема, це стосується того, як категорії злочинців співіснують з образами грішників. На страшносудних іконах найчастіше трапляються такі гріхи, як чародійство, блуд, пияцтво, злодійство, дітовбивство, й вони ж розглядались як злочини в тогочасному писаному праві.

Отже, зв'язок релігії з правом у XV–XVIII ст. підтверджується схожістю тлумачення понять «гріх» і «злочин» у тогочасному суспільстві. З кожним новим періодом одні «гріхи» залишалися сталими, інші додавалися. Це було зумовлене не лише змінами в соціально-економічній ситуації, але й розвитком судової системи. На страшносудних іконах фігурували образи грішників-злочинців, які скоїли щось актуальне для місцевості, з якої походять ікони.

3.2. Віддзеркалення соціальних трансформацій у змалюванні багатства та бідності

Населення українських земель у XV–XVIII ст. поділялося на низку суспільних станів: шляхту, духовенство, міщанство, селянство та козацтво. Цю градацію тогочасного суспільства віддзеркалюють численні джерела, зокрема зображальні (Григорак, А. 2019d, с. 16). Серед останніх важливе місце належить українським іконам Страшного Суду, бо їх детальне вивчення дає можливість з'ясувати не лише, якою була соціальна стратифікація українського суспільства в зазначений період, а й як представники одних суспільних станів ставилися до

інших, а також реконструювати систему цінностей та світоглядних установок загалом.

Однією з головних ознак, які засвідчували належність людини до того чи іншого суспільного стану, був її одяг. До того ж у добу пізнього Середньовіччя та Ранньомодерний час діяли неписані канони щодо того, який одяг якому стану «прилично» носити. Але в цілому, що багатшим був одяг, то вище місце в соціальній ієрархії посідав його власник. І навпаки. Ця аксіома цілком підтверджується зображеннями різних осіб на українських страшносудних іконах досліджуваного періоду. Проаналізуймо для прикладу ікону 1790-х рр. із с. Кожанів (Пряшівський край, Словаччина). У правій нижній її частині намальовано селянина, який іде за плугом. Вдягнений чоловік досить просто: у штани та підперезану поясом свиту, на ногах у нього постолі, на голові – шапка. По ліву руку від селянина зображено поглинутих азартною грою картярів у дорогих костюмах, що наводить на думку про їхню належність до шляхти або принаймні до заможного міщанства. Досить цікавим є розташування названих фігур. Тоді як селянин, розвернувшись спиною до Пекла, рухається в напрямку Раю (перебуває майже під його воротами), картярі сидять за столом біля пагорба, який є своєрідним «передпокоєм» пекла. Припускаємо, що такий символізм не випадковий. Вочевидь, він має означати, що бідняки, які проводять час у праці, можуть після смерті сподіватися на Царство Боже, тоді як багатії, марнуючи життя на задоволення своїх потреб, обов'язково потраплять до Пекла. Автор ікони (датується кін. XVIII ст.) дуже відверто показав дихотомію між багатими й бідними, що може виявитися характерним для періоду загалом і спонукає поставити запитання про відповідні взаємодії в попередні епохи.

Повертаючись до аналізу суспільства крізь призму ікон Страшного Суду, зазначимо, що одяг – це не єдине, за чим можна визначити належність намальованих на іконах людей до того чи іншого суспільного статусу. Важливе значення має також розмір їхніх зображень: зазвичай, чим він більший, тим вище місце посідали ці особи в тогочасній соціальній ієрархії. Особливо помітно це на прикладі сцен, у яких беруть участь представники різних станів. Для прикладу,

таку сцену «Лжесвідок» з ікони Страшного Суду поч. XVII ст. із Борщовичів (Львівська обл.) проаналізовано в підрозділі 3.1.

Водночас не слід забувати, що поділ на «добрих» і «злих» не завжди збігається з поділом на «бідних» і «багатих». Останнє, зокрема, чітко засвідчено тодішньою полемічною літературою, в якій парюю до дихотомії «бідні – багаті» є не «добрі – злі», а радше «православні – католики». Про це багато писав найвизначніший православний полеміст І. Вишенський. Він, зокрема, яскраво змалював і засудив зростання панщини і прогресування розкоші панства. Тому не дивно, що економічні питання надовго стали актуальними в усіх тогочасних селянських і козацьких виступах. Адже економічний визиск не враховував жодних обставин і керувався лише прагненням максимально збагатитися за будь-яку ціну (Чуткий, А. 2015, с. 329, 331).

У зв'язку з цим важливого значення набуває об'єктивна оцінка ставлення іконописців до різних суспільних станів, яке з певними застереженнями можна визначити як ставлення до багатих і бідних. Проаналізуємо це на прикладі сцен «Смерть грішника» і «Смерть праведника», які трапляються чи не на кожній іконі Страшного Суду досліджуваного періоду. Дослідники досі сперечаються, як ці нехарактерні для візантійської іконографічної традиції сцени потрапили на страшносудні ікони. Одним із можливих джерел запозичення за цих обставин називають сучасні їм молдавські фрески; іншим – польську католицьку літературу (Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, р. XXVII), але в будь-якому разі сюжет має глибоке коріння, сягаючи початків християнства. Останнє засвідчується й тим, що він існував не лише в канонічному річищі, але й в апокрифічних текстах («Ходіння Богородиці по муках»), що також були поширені в Україні і могли впливати на появу цього сюжету в нашій іконописній традиції. Хай там як, але від поч. XVI ст. сцени «Смерть грішника» і «Смерть праведника» на українських іконах Страшного Суду стають усталеними, чому сприяли і твори вітчизняної святоотецької літератури. До останніх можна віднести праці Феодосія Печерського, який переконував, що багата людина ніколи не буде праведна, бо багатство рано чи пізно загородить дорогу до Бога. Життя в бідності було в його

очах випробуванням на міцність сили духу та волі справжньої людини (Акимович, Є. О. 2009; Сироїд, Д. 2012).

Відповідно, навіть якщо й визнавати зовнішні впливи, то все одно їх із бігом часу суттєво трансформували вітчизняні іконописці. Останні, зокрема, зробили з грішника біблійного багатія, а з праведника – Лазаря. Варто відзначити значущість цього мотиву, дуже поширеного завдяки народним духовним віршам і «псалмам» – репертуару українських лірників і кобзарів, які «співали Лазаря». Відому притчу «про багатія і Лазаря» не раз підсилено в Євангеліях іншими максимами (наприклад, слова Спасителя, що легше верблюду пройти «крізь вушко голки», ніж багатію потрапити до Царства Небесного (Мк. 10:23–27)).

Через алегоричні образи «неправедного багатія» та «праведного Лазаря» при змалюванні їхньої смерті іконописці пояснювали злочинність життєвого шляху перших і невідворотність покарання за це та водночас давали надію на вічне блаженство після смерті для бідних праведників. (Детальніше про персоніфікацію смерті на українських страшносудних іконах див.: Berezhnaya, L., Німка, J.-P. 2014, р. XXIII–XXIV). При цьому саме багатство тут постає як ознака гріховності, тоді як бідність – як риса праведників, що було як проявом реакції на посилену майнову диференціацію, так і віддзеркаленням літературної традиції. Смерть приходить за багатієм (вона ж на іконах обриває його життя, проколюючи його списом, рубаючи мечем і т. ін.), Цар Давид проводить в останню путь Лазаря, граючи йому на псалтирі чи лютні. Важливими дійовими особами подібних сцен були й ангели та демони: нечистих малювали виключно вкупі з грішником (багатієм), а от ангелів могли зображувати як поряд із ним, так і біля праведника (Лазаря). Адже ангели смерті по-різному поводитися з душами померлих: у праведників обережно приймали душу через уста, у грішників – виривали крізь ребра.

Тепер перейдемо до аналізу дійових осіб, яких українські іконописці додали до зображень праведників і грішників у контексті питань про багатство і бідність.

Так, смерть з-посеред українських ікон Страшного Суду вперше з'являється на іконі XV ст. із Мшанця (Львівська обл.). І якщо на цій іконі її «жертвою» є

звичайна людина* (Додаток Б, Табл. 6), то в подальшому Смерть на українських страшносудних образах практично завжди зображується в композиційній єдності з грішником, що помирає, який постає в ролі біблійного багатія. Серед поодиноких винятків можна назвати ікони: кін. XVII ст. із Новоселиці (Пряшівський край, Словаччина) (О 6185) чи кін. XVIII ст. із Шелестово (нині частина Кольчино) (Закарпатська обл.), на яких зображення Смерті самодостатні (не інкорпоровані до сцени «Смерть багача») (Додаток Б, Табл. 6). Окрім цього, на окремих іконах персоніфікація смерті хоч і не є складовою названої сцени, але все ж має стосунок до особи грішника / багатія. Наприклад, на іконі 1720 р. з Молдавського (нині Межигір'я) (Львівська обл.) вона намальована поряд із багатієм, який бенкетує (Додаток Б, Табл. 7). Таке поєднання вочевидь має символічний підтекст: мовляв, хоч би яким багатим ти був, смерть усе одно прийде за тобою, відкупитися чи втекти від неї не вдасться.

Як приклад, проаналізуємо ікону іншого періоду – II трет. XVI ст. – з Багнуватого (Львівська обл.). Сцени «Смерть Лазаря» і «Смерть багатія» тут об'єднано в одне ціле зображення у п'ятому регістрі згори, по праву руку від сцени «Воскресіння» (Додаток Б, Табл. 7). Лазар, який помирає, лежить під тинном на підстилці. Вбраний чоловік дуже просто: в поколінну темну сорочку просторого крою. Але ж це був типовий костюм тогочасного селянина, а останній традиційно був православним. Довкола його голови сяє німб (символ праведності). Руки бідняка схрещені на грудях. Поблизу Лазаря намальовано Ангела, який після смерті має забрати його до Царства Божого. В останню дорогу праведника проводить Цар Давид[†], який грає на лютні. На противагу Лазарю, багатій лежить на дерев'яному ліжку. Під покритою головою в нього – три довгасті подушки: синя, червона і біла. Нижня частина тіла і груди чоловіка

* На користь цього свідчить авторський підпис до зображення: «Смерть – найжорстокіша з усіх тортур, найстрашніша з усіх страхів. Я постаю перед кожною людиною, коли позбавляю її життя».

[†] Тут одразу ж потрібно зацентувати на титулатурі – в католицькій традиції царів не було. Зокрема, навіть волхвів позначали не царями, а королями, що спостерігаємо й дотепер. Наприклад, «Konigtag» у німців, тобто «день (свято) волхвів». Таким чином, Цар Давид є невід'ємним представником саме православної частини, а вона в сучасному іконописцю житті була представлена в цьому сюжеті саме бідняком, який помирає. Оскільки ж святість Царя Давида є незаперечною, то, відповідно, вона поширюється й на бідняка, а отже, останній потрапляє до раю, тоді як багатій (можливо, римо-католик) – до пекла.

вкриті червоною ковдрою, з-під якої видно жовту сорочку: все це – атрибути шляхетського стану. Компанію багатієві складають двоє нечистих, які чекають – не дочекаються його кончини, та ангел, котрий у польоті прохромлює багатія довжелезним списом, а також Смерть, яка підважує його чимось на зразок кочерги. Останню намальовано у формі добре озброєного скелета. Більшість описаних персонажів (Лазар, багатій, Цар Давид і Смерть) супроводжені підписами. Є на іконі й коротке тлумачення цієї сцени, вміщене на сувої, який розгорнутим тримає в руках один із чортів.

Схожі композиційно сцени «Смерть Лазаря» і «Смерть багатія» з ікон Страшного Суду: 1560-х рр. і II пол. XVI ст. із Долини (Івано-Франківська обл.), поч. XVII ст. із Ганьковичів (Львівська обл.) (Додаток Б, Табл. 7) та ін.

Судити про ставлення іконописців до представників заможних верств можна також зі сцени «Багатій у Пеклі» в сюжеті низки українських ікон Страшного Суду окресленого періоду*.

Неабияка гротескність сцени стає особливо помітною, якщо порівняти її зі сценою «Багатій бенкетує», першою в тріаді яскравих страшносудних ремінісценцій на біблійну притчу про багатія і Лазаря. Погляньмо, наприклад, на ікону Страшного Суду 1720 р. із Молдавського (нині Межигір'я) Львівської обл. (НМЛ 13599/І-207. 1720). Наріжним каменем зазначеної сцени тут є багатій, який бенкетує в своєму будинку разом із друзями (Додаток С). Вираз його обличчя, постава, одяг – усе вказує на достаток і вдоволеність чоловіка життям. Проте все не настільки добре, як здається на перший погляд: до нього непомітно підкрадається Смерть. Це додає ситуації значного трагізму. Адже не розуміючи або, можливо, свідомо ігноруючи часову обмеженість життя, багатій втрачає будь-яку надію на прозріння, покаяння і порятунок душі. Останнє засвідчується показом результатів «неправильного» вибору: це вічні муки в Пеклі. Тут у багатія від старого себе не залишилося нічого: ні ситості, ані вдоволеності, ані друзів-попихачів, ані навіть одягу. З ікон на нас дивиться зляканий, виснажений,

* Див., напр.: ікони: II пол. XVI ст. зі Станілі (Львівська обл.), кінця XVI ст. із Сухого Потока (Львівська обл.), I пол. XVII ст. із Лип'я (Підкарпатське воєводство, Польща), II пол. XVII ст. із Доброслави (Пряшівський край, Словаччина) (Додаток Б, Табл. 7).

оголений чоловік, єдиним бажанням якого є втамувати спрагу, про що він благає красномовним жестом*.

Як бачимо, біблійна притча про багатія і Лазаря дала українським іконописцям можливість не лише доповнити ікони Страшного Суду кількома повчальними сценами, а й завуальовано висловити ставлення до соціальної несправедливості.

При цьому сюжет про багатія й Лазаря віддзеркалився й в інших засобах тогочасної дидактики, що засвідчує нерозривний зв'язок іконопису з іншими видами тогочасного мистецтва та перебування в загальному контексті суспільно-політичного життя (Григорак, А. 2020). Так, відомий український письменник, церковний і політичний діяч II пол. XVII ст. Лазар Баранович із цього приводу писав: *«Полинув Лазар – янголи забрали, / Багач – у пеклі, мучиться немало»* (Цит. за: Свенціцька, В. І., Откович, В. П. авт.-упоряд. 1991, с. 23).

Проте окремого дослідження з залученням широкого кола додаткових джерел потребує можливий зв'язок побутування таких мотивів як у літературних творах та народній поезії, так і в іконописі, з секуляризацією світогляду та проявом протесту простолюду проти соціальної несправедливості. Адже ця ікона була своєрідним засобом унаочненого певних ідей, зокрема критики та засудження багатства і багатіїв при одночасному виправданні й навіть освяченні бідних, котрі й становили більшість. Втім, питання про те, як співвідносилися за гостротою міжконфесійні та суто світські, зокрема економічні, соціальні конфлікти в перехідний для українського суспільства період на межі Ранньомодерного часу, залишається відкритим.

Поряд зі сценами, головним персонажем яких є біблійний багатій, представники заможних верств фігурують у низці інших сцен страшносудних ікон. Одна з них – транспортування пропавших душ у «місце вічної муки». Способи доставки досить різні: нечисті несуть грішників на плечах, волочать за

* Відсилка до Євангелія від Луки, в якому розповідається притча про багатого і Лазаря. Йдеться про такий її фрагмент: «Та ось сталося, що вбогий умер, і на Авраамове лоно віднесли його Анголи. Умер же й багатий, і його поховали. І, терплячі муки в аду, звів він очі свої, та й побачив здала Авраама та Лазаря на лоні його. І він закричав та сказав: Змилуйся, отче Аврааме, наді мною, і пішли мені Лазаря, нехай умочить у воду кінця свого пальця, і мого языка прохолодить, бо я мучуся в полум'ї цім!..» (Лк. 16:22–24).

ноги, везуть на возиках тощо. Часто жертвами чортів є «абстрактні» грішники, як от на іконі 1590-х рр. із Великого, нині Львівської обл. (42406/І-2982. 1590-ті). Однак існують і способи конкретизації: часом образи грішників супроводжуються авторськими підписами, які дають змогу зрозуміти причини потрапляння їх до рук слуг Диявола. Наприклад, судячи з підпису до пари оголених невдах із ікони 1660-х рр. із Боглярки (Пряшівський край, Словаччина) (О 6194/ а, в. 1660-ті), яких тягнуть до Пекла за ланцюг, обмотаний навколо кісточок, вони є порушниками однієї з Божих заповідей – перелюбниками (Додаток Б, Табл. 8).

Показово, що серед грішників часто трапляються особи, які, судячи з багатого вбрання та супровідних підписів, є представниками шляхти чи заможного міщанства. Тобто й у цих сюжетах моральні й етичні порушення тісно переплітаються з соціальними суперечностями. Так, поглянувши на ікону з Боглярки (О 6194/ а, в. 1660-ті), бачимо серед етапованих грішників кількох багатіїв: одного з них несе на плечах нечистий із головою змії. Другого, разом із двома оголеними грішниками, везе на візку інший нечистий (Додаток Б, Табл. 8).

І.-П. Химка вбачає в сюжеті, де чорти везуть у пекло на візках багатіїв (лордів та дам) у дорогих одежах введення на іконах елементів карнавалу (Berezhnaya, L., Himka, J.-P. 2014, p. XXXI). Ця сцена з'явилася на українських страшносудних іконах з кін. XVI ст. і масово поширилася в XVII ст. Але перша письмова згадка про впряжених у візок бісів датується XII ст. і описана в північно-французькому Легендарії (Романчук, Л. А. 2012, с. 129). Річ у тім, що такі сцени спеціально зображувалися з гротеском і висміюванням не лише чортів, але й «пасажирів». Адже іконописці для пересування багатіїв обрали не колісницю чи віз, традиційні в XVI–XVIII ст., а саме візок з одним колесом, яким часто перевозили різні вантажі, але не людей (Осташ, Н. 2008, с. 118). Ця сцена була одним із проявів народної фантазії й слугувала, щоб викликати комічний ефект, висміяти нечистого та його слуг, аби тим самим ніби знешкодити їх (Романчук, Л. А. 2012, с. 129). Таку ситуацію спостерігаємо на іконі 1687 р. зі Святкової Малої (Підкарпатське воєводство, Польща) (Зі Святкової Малої. 1687). З-поміж транспортованих до пекла грішників особливу увагу привертають троє:

пара багатіїв, яких доправляють до пекла на візку, а також заможний чоловік, який прямує туди на плечах у нечистого. «Дідька», який «везе в тачці панство з паннами до Пекла» бачимо й на іконі I пол. XVII ст. із Лип'я (Підкарпатське воєводство, Польща). Туди ж і в такий самий спосіб прямує немилостивий пан із панною на двох інших іконах – II пол. XVII ст. із Волі Вижньої (Підкарпатське воєводство, Польща) і XVII ст. із Плав'я (Львівська обл.) (Додаток Б, Табл. 8).

Цікаво, що прикладів такого перевезення грішників на українських страшносудних іконах XV ст. немає, але в XVII ст. ці сцени з'являються досить часто. Можна припустити, що характерний сюжет завдячує появою західноєвропейським зразкам. На мініатюрі з часослова Катарини Клевської (близько 1440 р.) чотирьох оголених грішників нечистий транспортує до пекла саме у візку (Ад. Мініатюра... 2008, с. 144). В цій сцені вид самого транспорту (одноколісний візок) незмінний, а от фігури, яких везуть до пекла нечисті, мали тенденцію до змін: це могли бути багатії, як на вже названих іконах, просто оголені грішники, як на образі з Медичинців або представники духовенства. На іконі XVII ст. з Галичини диявол везе в полум'я грішну дружину священника (Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, p. 184).

Наприкінці досліджуваного періоду іконописці, зображуючи багатіїв, вдаються до неприхованої сатири, що теж свідчить про докорінну зміну епох, адже є елементом не богословським, а суто світським. Наприклад, на іконі XVIII ст. із Погорілівки (Чернівецька обл.) бачимо двох нечистих, які подібно до українських селян, курять люльки й орють землю. Тільки-от замість волів чи коней у ярмі в них пара «несправедливих панів» (Додаток Б, Табл. 8). Пізніше утвердження цього сюжету зумовлене тим, що саме у XVIII ст. в українському суспільстві, внаслідок чергового закріпачення в одних регіонах та його посилення в інших, остаточно оформлюється несприйняття сформованих у Середні віки станового поділу та станових обов'язків. Дослідник українських зображень Страшного Суду І.-П. Химка вважає причиною появи таких сцен соціальний конфлікт, що саме посилювався: тотальне закріпачення українських селян у Речі Посполитій, яке завершилося в кін. XVI ст., а також висока феодална рента в

комплексі прискорили формування негативного іміджу панів серед простолюду (Німка, J.-P. 2009, р. 131–132).

Та найгірше, коли визискувати починали не лише пани, а й представники того самого простолюду, які призвичаювалися до нового ремесла заради збагачення (Корзо, М. 1999, с. 146). В гонитві за наживою вони могли чинити несправедливо: завищувати ціни до ошуканства. Тому поряд зі шляхтою і міським патриціатом об'єктом «критики» авторів українських ікон Страшного Суду досліджуваного періоду були й ремісники, що засвідчує подальшу поляризацію суспільства й урізноманітнення векторів конфліктів у його середовищі. Так, з кін. XVI ст. саме ремісників можна часто зустріти зображеними в пеклі разом з іншими грішниками: чарівницею, дітовбивцею, заздрісником, наклепником, срібллюбцем тощо (Німка, J.-P. 2009, р. 119). Характерною особливістю їхніх образів є доповнення їх притаманними тій чи іншій ремісничій професії знаряддями праці, які дають змогу ідентифікувати зображення, навіть якщо підписи відсутні або пошкоджені. Детально тему професій та ремесл буде розглянуто в окремому підрозділі – наразі вона цікавить нас лише в аспекті нечесного збагачення.

Вважати головною причиною появи ремісників у пеклі на українських страшносудних іконах негативне ставлення самих іконописців до цього суспільного прошарку не зовсім доречно. Дослідниця українських ікон Страшного Суду М. Федак дотримується погляду, згідно з яким справа полягала в недовірі людей до ремісників через їхню любов до ошуканства (Федак, М. 2014b, с. 73). Тож, гадаємо, куди помітнішу роль тут відіграли суспільні настрої, на які орієнтувалися іконописці.

За спостереженням І.-П. Химки, найчастіше з-поміж ремісників на українських іконах Страшного Суду з'являється мельник (Німка, J.-P. 2009, р. 119). Його зображення бачимо, зокрема, на іконах: кін. XVI – поч. XVII ст. із Малої Горожанки поч. XVII ст. із Ганковичів (обидві Львівська обл.), I пол. XVII ст. із Лип'я (Підкарпатське воєводство, Польща), 1720 р. із Молдавського (нині Межигір'я, Львівська обл.), 1795 р. із Нехровця (Закарпатська обл.) (З Малої

Горожанки. Кін. XVI – поч. XVII ст.; Іс 10. Поч. XVII ст.; S/3437. I пол. XVII ст.; НМЛ 13599/I-207. 1720; Ікона Страшного суду... 2014, р. 214) та ін.

Атрибутом образу мельника є прив'язані до його шиї жорна. Цікаво, що поряд із ним на іконах часто постає мірошник – особа, на перший погляд, тотожна мельнику (Додаток Б, Табл. 8). Та виявляється, що в тогочасному суспільстві ці поняття розрізняли: «Мельник і мірошник робили одну справу, але мельник молів борошно для себе, а мірошник – для людей. Мельник купував зерно, молів його на борошно і тоді вже його продавав. До мірошника ж люди везли своє зерно, яке він молів на борошно. Заробіток мірошника визначався «мірчуком». А вже скільки таких мір буде взято – як домовляться (виходило десь до 10% від загальної кількості зерна на помел)» (Страхова, О. N/d).

Важливо звернути увагу на те, що представники ремісничих професій з'явилися серед грішників саме в період, коли ікони вже писали не майстри візантійської традиції іконописання, а майстри-партачі, для яких іконописання могло було вторинним, а не професійним заняттям. Тож народні майстри, які писали ікони, віддзеркалювали не християнські ідеали, а ті проблеми, які існували саме навколо них (відповідно і тих ремісників, яких вони знали й послугами яких користувалися). За іконами Страшного Суду можна виділити низку грішників-ремісників, які несправедливо збагачувались і для яких є раціональне пояснення їх відбору на іконах: шинкарка наживалася на чужій біді; мірошники обманом крали борошно, яке мололи; шевців часто помічали у злочинах крадіжки (Капраль, М. 2012, с. 267, 277); серед судових справ про чари найчастіше згадується про мельників, шинкарок і ткачів, які користувалися послугами чародійок, щоб позбутися конкуренції і привабити клієнтів для збільшення прибутків (Григорак, А. 2019а, с. 161).

Часто в нижньому ярусі страшносудних ікон з'являються й судді в багатих одягах. І. Котляревський згадував суддів, що потрапили в пекло, саме у контексті несправедного збагачення: «Судді, підсудки, писарі, / Які по правді не судили / Та тільки грошики лупили / І одбирали хабарі» (Котляревський, І. 1922, с. 94).

Не обійшли увагою іконописці ще один важливий суспільний стан, ставлення до якого в суспільстві було неоднозначним. Ідеться про православне духовенство (чорне й біле). Деяких служителів Церкви зображували серед грішників. Причиною, знову-таки, могло бути те, що особи, котрі мали опікуватися спасінням людських душ, неналежно виконували обов'язки. Так вони перетворювалися на «требодавців», яким притаманні були не лише срібллюбство, а й інші людські вади.

Православних кліриків зустрічаємо в різних сценах, включених до сюжету українських страшносудних ікон досліджуваного періоду. Так, сцена «Нещира сповідь» (Детальніше про появу на українських іконах Страшного Суду цієї сцени див.: Німка, J.-P. 2009, р. 132–133), що є ремінісценцією на «Слово про відхід душі» святителя Кирила Олександрійського, зображує людину, яка розповідає священику про свої гріхи (Додаток Б, Табл. 8). Намальований поряд нечистий докладає всіх зусиль, аби сповідь не вдалася: навчає не зізнаватись у гріхах, відмовляє від розкаяння абощо. Цікаво, що провину за замовчування гріхів, нерозкаяння в них, судячи з супровідних підписів, автори ікон покладали не тільки на нечистого, а й на священика, бо той не розпитував людину про її гріхи, натомість просто слухав сповідь. В ост. чв. XVI ст. стан релігійного життя не влаштовував деяких сучасників. Наприклад, антіохійський патріарх Йоаким, який перебував у Львові тривалий час, відзначив подібність архієреїв до ієреїв, ієреїв – до мирян, а мирян – до демонів (Скочиляс, І. Я. 2017, с. 17).

Щодо «пекельних» образів і монахів на страшносудних іконах, то тут є простіше пояснення: до так званих «душпастирів» висували особливі вимоги, тож будь-яку невідповідність їхньої поведінки жорстоко фіксували. Чини чорноризців і святителів бачимо і серед сонму святих, які йдуть на Суд Божий (Додаток Б, Табл. 9), однак їх часто можна віднайти й у пеклі та на підступах до нього. Так, на іконі поч. XVII ст. із Борщовичів (Львівська обл.) (4341/І-1376) серед грішників, які палають у вогняній річці, бачимо представників православного і римо-католицького духовенства. «Попа несправедливого» зображено серед грішників у пеклі на іконі 1685 р. із Дрогобича (Львівська обл.). Групу монахів зображено в

пеклі на іконі кін. XVII ст. із Києва (І-13) (Додаток Б, Табл. 8). Відомо, що в Патерику та народних духовних віршах згадується про особливу категорію бісів – «калугеря-біс», спеціально приставлених до ченців, тобто «калугерів», щоб завадити їхньому спасінню. Іконічне зображення «Ліствиці» так само засвідчує особливу ненависть нечистих до кліриків: згряя бісів зіштовхує їх з найвищих щаблів, не допускаючи до Неба. З іншого боку, це засвідчує, що найтяжчий гріх гордині вражає навіть ієрархів Церкви й подвижників, зводячи нанівець усі їхні духовні зусилля. В українських апокрифах також досить часто згадується про священнослужителів, які неправедно наживалися на вірянах і кошти церковні тратили не за призначенням (Франко, І. 1906).

Отже, українські ікони Страшного Суду XV–XVIII ст. є важливим джерелом вивчення структури тогочасного суспільства. Інкорпоруючи до іконописного сюжету представників усіх суспільних станів (шляхти, духовенства, міщанства, селянства, козацтва), іконописці зважали на настрої, які панували в ньому. Як вихідці з простого люду, вони були виразниками переважно «низових» поглядів. З огляду на це, зображення на іконах панів, купців, лихварів, ремісників, священників і т. ін. слід розглядати крізь таку призму. Те саме стосується порушеного в іконописних сюжетах питання, пов'язаного з багатством і бідністю.

З еволюції сюжетів про багатство і бідність на іконах Страшного Суду помітне наростання сумнівів українського загалу в суспільному устрої, за якого достаток суттєво залежить від станової належності. При цьому еволюція йде спочатку від простого показу несправедливості (у XVI–XVII ст.), представленій двома варіантами смерті, коли по душу бідного приходять янголи, а багатій помирає в муках і його забирають нечисті. Такий образ давав надію хворим і бідним, яким доводилося терпіти біль і страждання, однак тимчасове страждання розглядалося як запорука спасіння душі після смерті (Bartol, N. 2014). Припускаємо, що такий символізм не випадковий. Вочевидь, він мав означати, що бідні, які проводять час у праці й муках, можуть після смерті сподіватися на Царство Боже, тоді як багатії, марнуючи життя на задоволення власних потреб, обов'язково потраплять до Пекла. На іконах XVII–XVIII ст. тенденція рухається

до відвертої сатири й гротеску. «Немилостивих панів» запрягали замість волів чи коней у ярма. На інших іконописних фрагментах чорти везуть у пекло на одноколісних візках багатіїв (лордів та дам) у дорогих одежах, таким чином висміюючи їх. Характерний сюжет хоч і завдячує появою західноєвропейським зразкам, проте в українській іконографії він трансформувався й грішники вже конкретизовані в образах немилостивих панів.

3.3. «Проявлення» міжетнічних взаємин на українських теренах на підставі аналізу сюжету «народів, які йдуть на Суд Божий»

Велике князівство Литовське, а відтак Річ Посполита були багатонаціональними державами, на землях яких пліч-о-пліч мешкали поляки, литовці, русини (українці), литвини (білоруси), євреї, татари, роми, німці та інші (Літвін, Г. 2016, с. 52). Про їхні взаємини, а також стосунки з сусідами, часом зовсім непрості, дають уявлення історичні джерела, зокрема зображальні, серед яких – ікони Страшного Суду XV–XVIII ст.

Особливо важливою в контексті вивчення міжетнічних відносин є представлена на них сцена «Народи, які йдуть на Суд Божий». Розміщена в правій (з погляду глядача) верхній частині ікони, вона включає постать Мойсея, котрий указує групі євреїв перстом на Спасителя, а також низку інших народів, що крокують до Святого Престолу, аби «по справах своїх судимими бути» (Григорак, А. 2019f, с. 48). До XV ст. ікони Страшного Суду не містили сюжету з народами (крім юдейського), однак у XV ст., після падіння Візантійської імперії, іконописці взяли на себе ініціативу приєднати до групи євреїв представників інших народів, які йдуть на Суд (Grabar, A. 1980, p. 186). Хоча таке «доповнення» можна пояснювати й урізноманітненням міжетнічних взаємин та їх поширення на весь український загал. І це так. Адже саме з кін. XV ст. прискорюється проникнення на українські землі представників іноетнічних елементів у панівному стані, що доповнюється прибуттям численного римо-католицького духовенства, так само іноетнічного в масі. При цьому іноземні держави контролювали українські землі вже з XIII–XIV ст., коли після розпаду Руської

держави її території почали ділити монголи, литовці, поляки, угорці. З практичних міркувань усе частіше починають офіційно закликати ремісників-німців, а також військових найманців, римо-католицьких місіонерів. А на додачу набуває поширення й така практика зустрічі (хоча й не з доброї волі самих українців) із чужинцями як безперервні татарські напади. Тож таке урізноманітнення й загальне поширення міжетнічних контактів, які відтепер стали чимось з розряду буденного, закономірно мало бути зафіксоване на українській іконі. Тож саме в цьому полягає (для історичної науки) причина появи на українській іконі Страшного Суду образів «чужинницьких» народів. У такий спосіб фіксувалися нові реалії етнічної палітри українських земель і водночас ставлення українського загалу до нових сусідів. Така наша позиція, тому дозволимо собі не погодитися з тими дослідниками, котрі вважали цей сюжет наслідком запозичення з московської іконописної традиції.

Сцена «народи, які йдуть на Суд Божий» була поєднанням двох сюжетів – «Мойсей і євреї» та «Народи». Зазначимо, що деякі автори заперечували виключно північноросійське походження цих сюжетів. Зокрема, А. Грабар писав, що ймовірний іконописний центр міг діяти не лише в Новгороді, але й в одному з населених пунктів Великого князівства Литовського до унії з Польщею, де більша частина населення залишалася православною до XVI ст. (Grabar, A. 1980, p. 190). До XV ст. належить іконічне зображення сцени «Народи, які йдуть на Суд Божий», позначене як впливом писемного джерела («Житіє Василя Нового»), так і композиційними міркуваннями: Мойсей та народи, розміщені по ліву руку від Спасителя, візуально врівноважують чини святих, зображені з протилежного боку. Проте, важко погодитися з деякими дослідниками про ідею універсальності Божого правосуддя на іконах (Німка, J.-P. 2009, p. 56–57). Адже навіть на найраніших зразках XV ст. можна відзначити «грішне розміщення» народів ліворуч від Спасителя, а також оповиття їх вогняною рікою.

З часом смислове навантаження цієї сцени утверджувалося і еволюціонувало на іконах. Можливо, під впливом молдавського іконопису вітчизняні майстри почали уникати зображення серед народів, які йдуть на Суд

Божий, православних, що водночас слід розглядати і як наслідок чіткого відмежування останніх від римо-католиків в умовах боротьби за церковну унію, що саме максимально загострилася на українських землях. Тож у такий спосіб православне духовенство через посередництво страшносудної ікони прагнуло показати своєрідну богообраність adeptів православ'я (вони потрапляли до пекла лише за свідоме скоєння смертних гріхів). А втім, на низці ікон XVI–XVIII ст. вони все ж є. З одного боку, це може означати, що не всі іконописці переосмислили розглядувану сцену на користь трактування всіх репрезентованих у ній народів як нечестивців. Із іншого – що належність до православної віри не була для них тотожною благочестю. Є ще одне можливе пояснення, котре спадає на думку після ознайомлення з іконою 1687 р. зі Святкової Малої (Підкарпатське воєводство, Польща). Однією з особливостей, які виділяють її з-поміж інших українських ікон Страшного Суду, є протиставлення русинам-грішникам, розміщеним разом із іншими нечестивцями по ліву руку від Спасителя, русинів-праведників, намальованих серед інших святих по праву руку від Нього (Зі Святкової Малої. 1687). Тож чи не могли й інші іконописці, які в XVI–XVIII ст. малювали русинів і греків серед нечестивців, мати на увазі не весь їхній загаль, а лише гіршу (гріховну) його частину? Тоді як представники інших віросповідань були засуджені до пекла вже самим фактом інакшої конфесійної належності. Останнє доповнили й підсиленням есхатологічної складової цієї сцени, адже від XV ст. її почали трактувати як асамблею нечестивців перед Престолом Спасителя. Швидше за все, це було наслідком міркувань, за якими зображувані поряд із «гріховними євреями» народи не можуть бути праведними (Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, р. XXV–XXVI), а ключовою ознакою їх «неправедності» в даному контексті вважали саме їх «неправославність». Іоанникій Галятовський, відповідаючи на питання, чи слід християнам боятися пекла, наголошує, що на світі багато євреїв та інших єретиків, аріан і невірних, які заслуговують на пекло, а православні мають надіятися, що пекельна участь їх омине (Корзо, М. 1999, с. 68).

Яскраво висвітлюється характеристика «грішних народів» і в апокрифах, які допоможуть краще осягнути символічне значення цього сюжету на іконах. В апокрифічній літературі йдеться про народи, які прийдуть поклонитися Антихристові, серед них перелічуються: турки, татари, євреї, німці та інші народи, деякі християни також поклоняться йому і приймуть знак Антихриста на руки або чоло (Франко, І. 1906, с. 332). Найбільше наголошується на етноконфесійній належності народів: «Антихрист породить відступників від віри православної серед народів поганих із західних країв у віру німецьку» (Франко, І. 1906, с. 293). При цьому в «Слові Мефодія Патарського» описано ходу народів на Суд з певною послідовністю: де спочатку засудять євреїв, потім опитають рід християнський, який прийняв святе хрещення, і тільки після цього відділяться праведні від грішних (Франко, І. 1906, с. 281, 292): «стануть перед Судом німці, турки, татари із своїм Махометом та велике число інших нехрещених народів і єретиків, поганських волхвів та ідолослужителів» (Франко, І. 1906, с. 315).

Так само, первісно вкладену в сцену «Народи, які йдуть на Суд Божий» ідею універсальності Божого правосуддя, описану в Святому Письмі поступово витіснила ідея невідворотності Божої кари, яка чекає на нечестивців*, що не є православними (у більшості випадків), і в іконописі. Такі зображення знаходимо з XV ст. на іконах Страшного Суду з Ванівки, Поляни, Мшанця та інших, де поряд із православними народами (греки, русини) бачимо римо-католиків (поляки, німці), мусульман (турки, татари), іудеїв (євреї) (НМЛ 34503/І-1179. XV ст.; Іс 25. II пол. XV ст.; НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.).

З огляду на те, що в означений час на «праведних» та «неправедних» людей розподіляли не стільки за етнічною, скільки за конфесійною ознакою (Детальніше про це див.: Белова, О., Петрухин, В. 2010, с. 31–34), серед нечестивців закономірно зустрічаємо саме іновірців: євреїв, поляків, німців, татар, турків, арабів, маврів та ін., що додатково засвідчує наведені міркування. Цей ряд

* Цікаво, що А. В. Доронін відстоює думку, що в іконописі зображується ідея універсальності Божого Суду, що на останній Суд зберуться всі народи загалом, а не за критеріями конфесійного поділу. Окрім того, дослідник зазначає, що ці народи ще мають шанс очиститись і ввійти в Царство Боже, таким чином, не відносить їх до групи грішників, долю яких уже вирішено (Див.: Доронин, А. 2019, с. 78).

загалом відповідає етнічній палітрі, яка характеризувала українські землі досліджуваного періоду, а також представляє, за поодинокими винятками, ті народи, з якими українці тоді контактували найтісніше.

Показово, що, на відміну від грішників у пеклі, представників усіх народів іконописці малювали вдягненими, бо саме костюми репрезентантів різних етносів відрізняли їх один від одного, що, вочевидь, мало додатково підкреслити етноконфесійну належність кожного в цій сцені. Проаналізуємо в цьому контексті, наприклад, ікону Страшного Суду II пол. XV ст. із Поляни (Львівська обл.). Сцену «Народи, які йдуть на Суд Божий» представлено на ній євреями, греками, поляками, німцями, татарами, маврами, турками і русинами (Berezhnaya, L., Німка, J.-P. 2014, р. 10) (Додаток Б, Табл. 12). З них подібний одяг мають лише об'єднані в одну групу поляки й німці, що, вочевидь, мало засвідчити і їх конфесійну спорідненість. Спільними елементами для них є черевики, штани та короткий каптан. Однак, якщо німців зображено з покритими головами, то поляків – простоволосими. Певна схожість помітна й між головними уборами татар і турків (ними є гостроверхі шапки, що, як уже зазначалося, було атрибутом «нечистого», а отже мало додатково вказати на їх особливу гріховність); а також плечовим одягом греків і русинів, що знову-таки радше пояснювалося не реальною подібністю їхніх костюмів, а конфесійною спорідненістю.

Інший приклад – ікона Страшного Суду серед. XVII ст. невстановленого походження, яка зберігається в Національному музеї імені Андрея Шептицького у Львові. Народи, які йдуть на Суд Божий, репрезентовані тут євреями, татарами, арабами, маврами, турками й німцями (Berezhnaya, L., Німка, J.-P. 2014, р. 47) (Додаток Б, Табл. 12). Всі вони мають різне вбрання. Євреї, зокрема, зображені в народному одязі з покритими талітами головами. Турки вбрані в довгі, по кісточки, каптани; на головах у них тюрбани. Німці вдягнуті в панчохи, штани, сорочки та скріплені на грудях накидки. На головах вони мають берети, на ногах – черевики з високим підбором.

На нашу думку, питання про достовірність костюмів, у які іконописці «вбирали» представників тих чи інших народів, та їхню відповідність тогочасній

моді доволі дискусійне. Насамперед спадає на думку, що представники далеко не всіх зображуваних народів були доступні авторам ікон для споглядання. Зокрема, якщо поляків чи євреїв іконописці бачили точно, то арабів чи тим паче маврів – навряд чи. На користь цього свідчить хоча б те, що тих-таки маврів малювали в одязі, який не має нічого спільного з їхнім народним строєм, а подібний кроєм до тогочасного костюма європейців. Саме так зображено їх, наприклад, на іконах Страшного Суду: кін. XVI – поч. XVII ст. із Малої Горожанки (Львівська обл.) і початку XVII ст. із Ганьковичів (Львівська обл.) (Додаток Б, Табл. 12). Однак на вказаних іконах маврів хоча б зображено темношкірими, що мало свою цілком зрозумілу логіку. На іконі ж кін. XVII ст. (?) невстановленого походження, яка зберігається в Львівському музеї історії релігії, маврів представлено у класичному європейському одязі, до того ж, як європеїдів (Додаток Б, Табл. 12).

Часом іконописці хитрували, зображуючи представників «проблемних» народів, про які вони не знали, на задньому плані – за відомими їм євреями, поляками, німцями тощо. До такого прийому вдався, наприклад, автор згадуваної ікони Страшного Суду серед. XVII ст. невстановленого походження зі збірки Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові (Додаток Б, Табл. 12).

Нарешті, ніщо не заважало іконописцям «одягати» представників невідомих їм народів у вигадані або ж перемальовані з доступних їм зображень минулих віків (а значить, застарілі на момент створення ікон) костюми.

Однак загалом автентичність вбрання представників окремих народів, зображених на іконах Страшного Суду, засвідчує добру обізнаність іконописців з цими народами. Невідповідність же зображених на іконах костюмів реальному одягу певних народів означає, що іконописці мало знали про ці етноси з огляду на брак тісних контактів.

Підтверджує зазначені постулати те, що на перших українських іконах Страшного Суду з Ванівки, Поляни та Мшанця (XV ст.) сцена «Народи, які йдуть на Суд Божий» представлена сукупно всього 9 народами: євреями, греками, русинами, поляками, німцями, турками, татарами, маврами та вірменами (НМЛ 34503/І-1179. XV ст.; Іс 25. II пол. XV ст.; НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.). Та

вже в XVI ст. їхній перелік значно розширився, що було свідченням урізноманітнення міжетнічних взаємин самих українців. Тож серед народів, які найчастіше поповнюють асамблею «нечестивців» у пізні часи, фігурують араби (мусульмани) й угорці (римо-католики). Час від часу на іконах з'являються караїми (іудеї), з якими українців «зустрілися» саме в цей час. Трапляються й роми, албанці, чехи, румуни, серби, словаки, а також екзотичні народи, як-от єгиптяни та ефіопи (Німка, J.-P. 2009, p. 117–118).

Як же потрапляли нові народи на ікони Страшного Суду? Вочевидь, це відбувалося внаслідок встановлення контакту місцевих мешканців з їхніми представниками. Наприклад, калмики (буддисти) з'явилися серед народів, які йдуть на Суд Божий, одразу ж після їхньої участі у військових кампаніях Петра I в Польщі. Загалом же постаті калмиків зафіксовані на 3 українських іконах Страшного Суду XVIII ст.: 1720 р. з Молдавського (нині Межигір'я) (Львівська обл.), 1737 р. із Незнайової/Розстайного (Малопольське/Підкарпатське воєводство, Польща) і серед. XVIII ст. із Бортного (Малопольське воєводство, Польща) (НМЛ 13599/I-207. 1720; № 96. 1737; 582. Серед. XVIII ст.). Остання ікона відома через один із найдовших і найцікавіших з-поміж усіх українських страшносудних ікон переліків зображених на ній народів (Детальніше про це див.: Berezhnaya, L., Німка, J.-P. 2014, p. 166). Утім, контакту, як у випадку з маврами, єгиптянами чи ефіопами, могло й не бути. В такому разі джерелом «запозичення» міг стати текст писемного джерела, у якому згадувався той чи інший народ.

З огляду на релігійну ситуацію, XVI та XVII ст. в Європі були вкрай непростими. Протестантизм та викликані його поширенням релігійні війни, як і Берестейська церковна унія 1596 р. й пов'язані з нею події, спричинили зміни у свідомості українського населення Речі Посполитої. Не могли не позначитися вони й на українському іконописі, який жваво реагував на будь-які значні трансформації суспільно-політичного контексту, що засвідчує його статус не просто як цінного історичного джерела, але й як дуже «чутливого» до будь-якої зміни. Для сцени «Народи, які йдуть на Суд Божий» це означало якщо не переосмислення, то хоча б певні зміни в розташуванні її дійових осіб. Зосібна,

автори окремих ікон, більшість яких датована XVI ст., згрупували народи, які йдуть на Суд Божий, за релігійною ознакою (Німка, J.-P. 2009, р. 115–116).

Так, на іконі Страшного Суду II пол. XVI ст. із Вовчого (Львівська обл.) народи поділено на іудеїв (представлені євреями та караїмами), православних (представлені греками та русинами), римо-католиків (представлені німцями й поляками), мусульман (представлені турками, татарами) і язичників (представлені маврами) (Додаток Б, Табл. 12). Слід наголосити, ідея такого «розподілу» була характерна для звичайних людей, для яких писали досліджувані ікони Страшного Суду. Як зазначила Н. Яковенко, позиція шляхти стосовно релігійної належності відрізнялася від позиції людей Церкви. Сповідування кількох конфесій одночасно, байдужість до віровизнання шлюбного партнера і спокійне ставлення до іншовір'я дослідниця інтерпретувала як «право на особливу позицію в питаннях віри і Церкви», через що ставлення шляхти вирізнялося значною ліберальністю (Яковенко, Н. М. 2002, с. 54, 57).

Ще одним показовим моментом є введення до цієї сцени поряд із групами осіб, виокремленими за етнічним принципом, представників окремих релігійних течій – кальвіністів, лютеран. Усі позначені таким етнічно-релігійним синкретизмом ікони датовані кін. XVII–XVIII ст. (Німка, J.-P. 2009, р. 116–117). Одна з них – ікона 1687 р. зі Святкової Малої (Підкарпатське воєводство, Польща), на якій поряд з етнічно ідентифікованими «нечестивцями» (турками, німцями, татарами, угорцями, маврами та ін.) бачимо кальвіністів* (Додаток Б, Табл. 12), тобто ознакою «гріховності» знову є конфесійний принцип. Інший приклад – згадувана ікона кін. XVII ст. (?) невстановленого походження зі Львівського музею історії релігії. На ній поряд із євреями, турками, німцями, вірменами, татарами, маврами й іншими народами зображені єретики (Додаток Б,

* Окрім введення до складу дійових осіб сцени «Народи, які йдуть на Суд Божий» послідовників Ж. Кальвіна, ця ікона має ще одну цікаву особливість: серед наговпу нечестивців зображено людей, підписаних як «русь» та «попи». Водночас у сонмі святих, які, будучи розміщені по праву руку від Спасителя, композиційно протиставляються нечестивцям, бачимо «декотру русь» і «попів, які люблять Бога і добре чинять» (Детальніше про це див.: Berezhnaya, L., Німка, J.-P. 2014, р. 240). На нашу думку, такий розподіл переконливо свідчить, що іконописець вкладає в означену сцену цілком відмінний від ідеї універсальності Божого правосуддя сенс: усіх її дійових осіб, за винятком Мойсея, незалежно від їхньої релігійної належності він вважає грішниками, які горітимуть у Пеклі.

Табл. 12), а отже знову людей засуджували залежно від релігійних поглядів. Цікаво, що тут же іконописець розмістив групу осіб, підписану «козаки». Один із її учасників простягає руку намальованому поперед нього татарину, що, вочевидь, натякає на тогочасний козацько-татарський альянс (Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, p. 210). Утім, козаки на цій іконі можуть бути й не козаками, а казахами, на чому наполягає реставратор Ю. Островський (Nimka, J.-P. 2009, p. 261).

Ікони Страшного Суду виконували значущу дидактично-виховну функцію, тому важливо, як їхні автори оцінювали зображувані народи: євреїв, поляків, німців, турків, татар тощо. Ким були вони для майстрів та їхньої цільової аудиторії? Просто «іншими», «чужинцями – представниками інших етнокультурних та етноконфесійних середовищ? Чи «ворогами» – тими, хто загрожував їхньому існуванню? Вочевидь, точно відповісти на ці питання вкрай важко. Намагаючись розібратись у цих питаннях, Л. Бережна зазначила: «Демонструючи більш “консервативний” підхід у висвітленні образу ворога, українські іконописці ніколи безпосередньо не пов’язували етнічні групи турків, поляків чи євреїв із символікою неприятеля. Часом фігури “інших” виступали як “чужі”, можливо, навіть єретики (тобто вороги), але частіше просто як сусіди» (Бережна, Л. 2012, с. 488). Проте важко погодитися з дослідницею, бо писемні апокрифи, проповіді, українські думи XVII ст. свідчать про ворожість українців до представників окремих етнічних і конфесійних груп, які мешкали на землях Речі Посполитої й за її межами (негативні характеристики туркам, татарам, полякам, євреям та ін.) (Алюпінар, Г. 2010, с. 74–77; Бережна, Л. 2012, с. 473).

Отже, поява «народів» зумовлена як конфесійними (зображення противників православної віри), політичними (завойовників і загарбників), так і практичними (офіційно закликаних ремісників-німців, військових найманців) контактами з іноземцями. Якщо в повсякденному житті образи ремісників і грішників можна було бачити без ніяких перешкод, то з іноземцями ситуація складніша. Часом іконописці хитрували, зображуючи представників «проблемних» народів, про які вони не знали, на задньому плані – за відомими їм євреями, поляками, німцями тощо. В разі зображення на іконах представників

«народів», з якими іконописці не контактували, сюжет з народами міг уособлювати не лише «суб'єктивні спостереження», а й загальноприйняту думку про етноконфесійні відносини, а також передавати певні стереотипи стосовно окремих етносів. Іконографія Страшного Суду XV–XVIII ст. представляє і коло етносів, знаних в українському соціумі (реально чи заочно, з писемних джерел), і ставлення іконописців та середовища, яке вони представляють, до цих народів.

Первісно вкладену в сцену «Народи, які йдуть на Суд Божий» ідею універсальності Божого правосуддя, описану в Святому Письмі, в іконописі витіснила ідея невідворотності Божої кари, яка чекає на нечестивців, що не є православними (у більшості випадків). Така характеристика «грішних народів» яскраво висвітлюється і в есхатологічних апокрифах. Грішні народи зображали на страшносудних іконах часто оповитими у вогняний потік, розташованими ліворуч від Спасителя, з визначеною конфесійною належністю (римо-католиків (поляки, німці), мусульман (турки, татари), іудеїв (євреї)). Проте на іконах іноді малювали русинів і греків серед нечестивців, але тут мається на увазі не весь їхній загаль, а лише найгірша (гріховна) його частина. Проте точно можна сказати, що всі дійові особи зі сцени, за винятком Мойсея, є грішниками, які горітимуть у пеклі. Показово, що, на відміну від грішників у пеклі, представників усіх народів іконописці малювали вдягненими, бо саме костюми відрізняли їх один від одного і додатково підкреслили етноконфесійну належність. Є окремі сцени, де одяг виступав маркером нечестивості, коли диявола іконописці вдягали в капелюхи, притаманні татарам і німцям.

3.4. Час «неблагочестивого» дозвілля: рамки дозволеного й недозволеного у повсякденні

Релігійна ментальність досліджуваного періоду, особливо на початку, ще значною мірою спиралася на середньовічний канон. Останній практично не допускав розваг на дозвіллі: вони підлягали засудженню, а тих, хто витрачав на це час, сприймали як одну з категорій грішників. Усе це віддзеркалилось і на українській страшносудній іконі досліджуваного періоду. Проте сама поява цієї

категорії свідчила про урізноманітнення повсякдення в тогочасній Україні.

Ті, чий гріх можна віднести до «неблагочестивого дозвілля», на українських іконах Страшного Суду найчастіше згруповані знизу композиції, де події розгортаються навколо шинку та його відвідувачів. Це чітко відповідає реаліям того періоду, коли суспільні низи проводили вільний час саме в шинках, оскільки останні були не лише місцем продажу алкоголю продукції, але й узаконеним місцем велелюдних зібрань. Також шинки виконували роль заїжджих дворів, місць укладання дрібних майнових угод, відправи судових засідань тощо.

Представники неблагочестивого дозвілля на страшносудних зображеннях локалізуються в окремій від пекла ділянці. І. Котляревський, описуючи цю категорію грішників, до якої, на його думку входили зокрема «Моти, картюжники, п'янюги» помістив їх у місце для всіх новопреставлених, де вони перебувають в очікуванні своєї долі: «Сі всі були в другім загоні, / Якби лошата або коні, / Не знали попадуть куда» (Котляревський, 1922, с. 62). Можливо, це відображе народні уявлення й пояснює одну з причин розміщення шинку як окремого осередку на іконах.

Проаналізуємо найраніші зразки XV–XVI ст. страшносудного іконопису, на яких маємо зображення грішників, що за життя «неблагочестиво» марнували час за «грішними» заняттями. На іконі з Поляни в композиції грішників «неблагочестивого» дозвілля є одягнена шинкарка з глечиком і кухлем у руках, і також із бісом за лівим плечем. Далі зображений п'яниця. Композиція на іконі з Мшанця копіює композицію ікони з Поляни (Іс 25. II пол. XV ст.; НМЛ 34505/І-1181). Проте сюжет набув своєрідного розширення саме з XVI ст., що водночас засвідчує усталення ролі шинку як місця проведення вільного часу. В центрі композиції нижнього ярусу ікони з Луків-Венеції зображено бочку-стіл, за якою сидить одягнена, на відміну від інших грішників, шинкарка, котра наливає з глечика в кухоль напій. За її плечем сидить біс. Нижче на підлозі ліворуч лежить шинкар. Праворуч від нього лежать два п'яниці, яким біс заливає до рота вино з глечика (Ікона Страшного суду... 2014, р. 79). Отже, з кожним періодом додаються нові елементи декору й відвідувачі шинку. Таким чином, прототип

шинку на іконі зображений із залученням корчмарки, яка згодом «збирає» навколо себе інших персонажів. Проте про образ шинкарки йтиметься в наступному підрозділі, бо ця жінка тут не відвідувачка, а працівниця.

Сюжет «неблагочестивого» проведення часу є не лише на іконах Страшного Суду, що включає їх до загального контексту розвитку українського суспільства. Так, мотив хмільного дозвілля досить докладний у митарстві чревоугодництва блаж. Феодори. Втім, він не містить згадок про шинок. За гіпотезою І.-П. Химки, прямим джерелом запозичення для українських карпатських ікон XV ст. є католицька готична іконографія, представлена в даному разі сілезькою фрескою Страшного Суду XIV ст. під Соботкою. В композиції цієї ікони є корчмарка, яка наливає з бочки напій у глечик. І.-П. Химка вважає мінімальними відмінності в цьому зображенні між сілезькою іконою та карпатськими образами (Німка, J.-P. 2009, р. 69–70). З цим можна погодитися, однак із застереженнями. Сцена в шинку на фресці зі Стшельце (Польща) більш композиційно цілісна; окрім того, тут одягнені всі фігури, а нагадаємо, що відсутність одягу в даному контексті символізує цілковиту підвладність гріху (цей мотив, зокрема, постійно звучить у Великому Покаяльному каноні св. Андрія Критського).

Натомість на українських іконах при зображенні шинку є вдягнені шинкарки й оголені грішники. У такий спосіб вітчизняні іконописці, вочевидь, прагнули засвідчити негативну роль шинкарок, котрі, продаючи спиртне та вдаючись до здирства через лихварство, доводили багатьох до цілковитого зубожіння. А якщо ми розглянемо цей сюжет в есхатологічному вимірі, то він може свідчити, що іконописці в такий спосіб показували шинок як місце, яке діє на землі, де люди ходять одягненими, але за своєю суттю належить до пекла (Німка, J.-P. 2009, р. 126). Таке припущення має сенс, але потребує подальшого підкріплення фактами. По-перше, воно базується на дуже некритичному запозиченні образу з чужого сюжету. Це запозичення має бути настільки некритичним, що образ шинкарки переносили до ікон XV ст. автоматично, без осмислення. Шинкарку навіть не «роздягнули», чим очевидно виділили її серед інших грішників; навряд чи іконописець міг робити це, відтворюючи сілезький

фрагмент бездумно. Для такого відтворення мало існувати раціональне пояснення. Так само вірогідним видається те, що ми маємо справу з популярним сюжетом того часу, відомим і в Сілезії, і в Червоній Русі, тому для виділення шинкарки з-поміж інших грішників існували були підстави. По-друге, образ шинка в окресленому в І.-П. Химки сенсі є справді характерним для українського фольклору, що відзначається навіть набагато східніше, у Лівобережній Наддніпрянщині. Такі зв'язки є більш очевидними і віддзеркаленими у джерелах, аніж аналогія з фрагментом готичної іконографії з Сілезії.

Проте можливість привнесення сюжету «неблагочестивого» дозвілля (зокрема й при зображенні шинку) з Заходу є доволі ймовірною.

Справді, розширення кола персонажів, пов'язаних із гріхом та пеклом, є однією з тенденцій розвитку української іконографії Страшного Суду з XVI ст. Наприклад, на іконі з Красного Брода (393/61. XVI ст.), яка датується кін. XVI ст. і продовжує розвиток сюжетних ліній ікон з Ванівки і Луків-Венеції (Німка, J.-P. 2009, р. 108), коло персонажів, пов'язаних із гріхами «неблагочестивого дозвілля», розширюється. До нього додано чоловіка, який любить поспати й не відвідує недільних служб. Цей тип грішників виділений у «Ходінні Богородиці по муках», де таких людей карають спанням на розпечених дошках. За словами апокрифу, лише той, хто не зможе встати, якщо б горів зі своєю хатою, може без вини не відвідувати служіння. Зображений на іконі грішник лежить на ліжку з бісом; у приписі говориться, що цей чоловік повернувся з дороги на службу і нечистий привів його до пекла. Вище, в центрі композиції нового пекла, зображено музиканта та корчмарку і корчмаря (можливо, п'яницю), які танцюють із бісами. Натомість інші грішники зображуються роздягненими й підвішеними.

На іконі з Багнуватого верхню частину композиції пекла відведено під зображення тортур грішників, у нижній частині зображено навколо столу людей, поруч стоїть бочка з вином. Серед гурту образ шинкарки зображається поряд з темною фігурою біса, який щось нашіптує їй на вухо (НМЛ 36454/І-2122 II трет. XVI ст.). Ще контрастнішою є композиція пекла на іконі з Перемишля. Весь її правий бік по висоті займає фігура вдягненої жінки – шинкарки в добре

виписаному барвистому вбранні. Стилiстично вона схожа на фiгури святих, що може символiзувати спокусливiсть грiха. Жiнка рiзко видiляється на тлi оголених i закутих грiшникiв, часто в неприродних позах (М.Р.Н. 1134. Серед. ХVІ ст.). Аналогiчна композицiя є й на iконi зi Станiля. Фiгура шинкарки, яка стоїть за столом (бочкою), не збереглася в деталях (НМЛ 36455/І-2123. II пол. ХVІ ст.).

Загальна «класифiкацiя» грiхiв, наявна на iконах, загалом вiдтворює явища, якi в тогочасному суспiльствi сприймали як найбільш актуальнi (або найпоширенiшi) грiхи. За висновками М. Капраля, який на основi матерiалiв судочинства реконструював повсякденне життя шевцiв Львова ХVІІ–ХVІІІ ст., у ходi взаємних суперечок найпоширенiшими були звинувачення у крадiжках, пияцтвi, бiйках, подружнiх зрадах i розпустi. Цiкаво також, що самi подiбнi суперечки могли виникати пiд час публiчних звинувачень у шинку, – як-от випадок зi звинуваченням на адресу пiдмайстра шевця П'ясецького в шинку Гловацького, що спровокувало сварку та бiйку 1717 р.; звинувачення пiд час сварки в шинку майстра Тарчинського 1710 р. (Капраль, М. 2012, с. 220–222) та iн. Можна припустити, що «розповсюдження чуток», яке ставало приводом до судових позовiв, також могло вiдбуватись у шинку, оскiльки вiн був традицiйним мiсцем спiльного дозвiлля. А для мiських ремiсникiв, об'єднаних цеховою органiзацiєю, шинок був iще й невид'ємною частиною проведення рiчного кола свят i урочистих заходiв (Капраль, М. 2012, с. 225). Цiкаво, що корчмарi часто кiлькiсно переважали над iншими ремiсниками. Наприклад, у люстрацiях мiста Володимира було виявлено 15 кравцiв, 25 шевцiв, 15 майстрiв кiнської збруї, 7 ковалiв, 3 сiдельники, 1 кушнiр, а корчмарiв нарахували аж 47 (Капраль, М. 2012, с. 225). Тож iхнi послуги, точнiше – шинки як мiсця зiбрань, були дуже популярнi.

Активну роль у суперечках i навiть бiйках, що влаштовувались у шинках, вiдiгравали жiнки. Так, 1719 р. у судових актах Львова зафiксовано бiйку мiж нетверезими жiнками пiсля вiдвiдування шинка за участю дружини майстра Павлiкевича; 1718 р. велика сварка виникла в шинку, коли його вiдвiдувала група приятельок – одна з жiнок погано вiдгукнулася про кума, через що й виникла бiйка (Капраль, М. 2012, с. 225) i т. iн.

Слід відзначити, що шинок і корчма – це не те саме місце. До XVI ст. корчма була закладом тверезого дозвілля, осередком спілкування і обговорення новин. Справді, в реаліях прикарпатського села XIV–XV ст. корчма відіграла роль місцевої «ратуші», місця сходу членів громади. У XVI ст. ставлення до корчми трансформувалось у зв'язку з поширенням на східнослов'янських землях денатурованого виноградного спирту (Капраль, М. 2012, с. 225). Цікаво, що ця трансформація позначилась і на іконах, якщо на пам'ятках XV ст. (наприклад, ікони з Поляни, Мшанця (Іс 25. II пол. XV ст.; НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст.)) зображена лише фігура корчмарки серед решти грішників (без сцени самої корчми), то на іконах XVI ст. для сцени шинку та його відвідувачів виділили окреме місце. Оскільки ікони малювали не для міста, а для сільської громади, тема з корчмою тут була завжди актуальна, бо протиалкогольні акти Львова засвідчують, що корчми, а з 1550 р. – шинки згадуються тільки в селах та на заміських територіях, щоб уникнути надмірного споживання алкоголю в місті (Стасів, Я. 2013, с. 25; Verezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, р. XXXI). Для порівняння, на землях Гетьманщини корчми й надалі існували не тільки по селах, але й по містах, особливо полкових, здавна багато з них було засновано на шляхах сполучення (Бороденко, О. А. 2018, с. 280).

Історико-культурною специфікою споживання спиртного в Руському воєводстві був слабкий інтерес до горілки, яка почала поширюватися з XVI ст. Як засвідчують актові джерела, основними спиртними напоями XV–XVII ст. були вино, пиво й горілка (Капраль, М. уклад. 2010, с. 116, 228). Найбільш споживаним напоєм було пиво (на іконі Страшного Суду з Трушевичів написано «Бочка з пивом» (НМЛ 15812/І-1976. Кін. XVI ст.; Федак, М. 2013а, с. 115)). Якість напоїв і їхній обіг контролювалися, але зловживання корчмарів і питання обігу напоїв були предметом конфліктів між шинкарями та громадою. Судячи з наявних даних, шинки XVIII ст. у Прикарпатті були досить капітальними спорудами, з мурованими пічками для опалення порівняно великих за площею приміщень, мурованими льогами, підвішеними казанами тощо (Галів, М. 2014, с. 118; Кюнцлі, Р. В. 2014, с. 54). Це дає змогу припустити, що структуру пекла могли

увляяти за аналогією з шинком, а сам шинок – сприймати як земний праобраз пекла, бо його завсідники зазвичай розорювались і зрештою падали на соціальне й моральне дно з погляду тогочасного загалу.

При цьому потрібно зазначити, що, окрім простолюдю, шинки, що далі то частіше відвідували й вихідці з інших станів, що засвідчують і образи Страшного Суду. Зокрема, на іконі з Лип'я (XVII ст.) в сюжеті з шинком наявна розвинена композиційна група з чотирьох осіб: двох пар чоловік – жінка, які споживають міцні напої. Серед них можна визначити шинкарку, яка наливає напій. За її спиною не зображено біса, який шепоче. Інша пара, судячи з одягу (висока шапка з пером у чоловіка) представляє шляхту. Їхні веселість та зображення в одязі також контрастують із муками інших грішників. Шляхтич із шляхтянкою охоплені знизу пекельним полум'ям, але фігури шинкарки й шинкаря залишаються неушкодженими (S/3437. I пол. XVII ст.). Майже така ж розвинена композиція людей за столом із шинкаркою присутня у композиції ікони з Львівського музею історії та релігії (Zh 442, L`v MA-2115. Кін. XVII ст.). Фігури навколо столу, вірогідно, репрезентують гріхи розгульного дозвілля.

Також потрібно зазначити, що іноземці констатували значне і повсюдне поширення шинкарства на українських землях. Наприклад, за враженнями Г.-Л. де Боплана, українці щонеділі й щосвята сім'ями після обіду збиралися у корчмі, де «чоловіки і заміжні жінки проводять час у пияцтві» (Боплан, Г.-Л., де. 1832, с. 71). Г.-Л. де Боплан походив із Нормандії, на культуру якої суттєво вплинула Реформація, тож його погляди характеризувалися більш суворими стандартами моральної поведінки. Для самих українців корчма була центром спілкування й дозвілля та вираженням національної традиції гостинності (Русавська, В. А. 2013, с. 63). Шинки згадував М. Литвин, зазначаючи, що «нині наших воїнів гине в неробстві по шинках і в бійках один з одним більше, ніж ворогів, що нерідко розоряли нашу вітчизну» (Литвин, М. 1994, с. 68). Проте, враховуючи, що за тих часів інших місць для зібрань значної кількості людей у більшості населених пунктів бракувало, ситуація набуває іншого забарвлення. Люди йшли до шинків передусім спілкуватись, та власники цих закладів не могли

розміщувати відвідувачів «просто так», тому останні мусили щось купувати. І найбільш схильні до алкоголю (саме по собі його вживання в невеликих кількостях було в окреслений період, особливо у XVIII ст., буденним явищем (Яременко, М. В. 2007, с. 167–170; Яременко, М. В. 2012, с. 140)) швидко впадали у гріх – надмірне пияцтво.

Климентій Зіновійв давав тим, хто п'є алкоголь, зокрема й таку настанову: «І прислѡв(ъ)А мѡвѡтъ, пи(и) да не вы(и), то зна(и): / да пу(д)пивши бу(н)товъ жадны(х) не почина(и). / Да ляжъ споко(и)но спѡти и *че(ст)но проспѡса* (курсив наш. – А. Г.)» (Зіновійв, К. 1971, с. 76). Лазар Баранович і Данило Братковський при цьому в поезіях про спиртне були за нього ще поміркованіші й радше іронізували над пияками, ніж їх повчали (Меркулов, М. 2019, с. 131). Акцент на виході за межу дозволеного у споживанні спиртного чіткий на іконі з Єзуполя. У корчмі там зображено групу людей. Двоє з них, імовірно, найменш тверезі, б'ються й падають з-за столу на підлогу. І саме біля них пританцьовує біс (Додаток Б, Табл. 11). Отже, ідею про те, що грішно не стільки пити, скільки втрачати при цьому людську честь, автори страшносудних ікон також сприймали.

Повертаючись до теми «неблагочестивого дозвілля» потрібно зазначити, що розширювався перелік причетних до нього, а це засвідчувало подальше урізноманітнення повсякденного життя, поступове збільшення вільного часу, що є закономірним наслідком економічного поступу.

Так, протягом XVII ст. сюжет із шинком розвивався. Наприклад, на іконі кін. XVI – поч. XVII ст. з колекції Львівського музею історії релігії (Zh 442, L`v MA-2115. Кін. XVII ст.) чотири фігури сидять за столом, ще чотири – танцюють і грають на музичних інструментах. А на іконі Страшного Суду з Єдлінки (1650-ті рр.), виконаній за традиційною композиційною схемою, але очевидно під впливом західної естетики, ряд грішників, яких поміщено до пекла, збагачено. Цю ікону вирізняє більш розроблена субкомпозиція шинка у новому пеклі. Вона займає центр і низ композиції, розташовуючись унизу та праворуч від підвішених оголених грішників. Персонажі шинка вдягнені, серед них є волинщик у чорному капелюсі; біс, котрий танцює з жінкою; шинкарка, яка розмовляє

(перешіптується) з іншим бісом. За підписом, цей біс радить їй недоливати пива в кухлі, що вводить шинкарку до іншого кола грішників – нечесних ремісників, і може розглядатись як переосмислення образу. Праворуч намальовано бочку пива й глечик (Ікона Страшного суду... 2014, р. 191).

Характерною рисою є те, що музикантів досить часто малювали з волинками і дудками. І.-П. Химка пояснив це тим, що ікони призначалися для гірських сіл, де живуть пастухи (Німка, J.-P. 2009). На іконах, присвячених Страстям Христовим, музики-блязні катують Спасителя гучними звуками, зазвичай за допомогою ударних і духових інструментів (Садова, Л. 1995, с. 301). Отже, на страшносудних іконах з серед. XVI ст. «неблагочестиве дозвілля» асоціюється ще з однією категорією грішників, до якої віднесені дударі, музиканти з волинками й танцюристи.

Танець у християнській традиції тлумачили у двох варіантах. Перший – це, коли тіло підкорювалося духовному ідеалу («ликование»), танець, який прославляв Бога. Другий – коли в основу танцю лягала ініціатива плоті з різкими рухами, стрибками, тоді він сприймався як гріховний. У православному сприйнятті духовна природа людини протиставлялася тілесній. Тому в розумінні стилю сакрального танцю мінімізують можливості людського тіла (Акиндинова, Т., Амашукели, А. 2014, с. 72–73). Для пророка Ієремії танець означав благословення Боже для його народу: «Я, каже Господь, знову возлюбив тебе. Я знову влаштую тебе... знову будеш виходити в хороводи тих, хто веселяться» (Акиндинова, Т., Амашукели, А. 2014, с. 72). Однак у випадку танців у шинку, що зображені на страшносудних іконах, йдеться не про «Реалізацію духовної потреби людини через танець» (Акиндинова, Т., Амашукели, А. 2014, с. 16), а якраз саме про танці з плотським забарвленням. Зокрема Інокентій Гізель згадував про «плясання», яке засуджувала церква. Климентій Зиновіїв (межа XVII–XVIII ст.) відзначив блуди, мерзенні Богу, коли під час календарних свят, під час «плясань» та нечестивих ігор люди грішать. Іоанікій Галятовський, описуючи народне свято XVII ст. наголосив на злі від упивання, музики для танців, сміху і жартів (Балушок, В. Г. 1993, с. 36). У вірші Климентія Зиновієва є й посилання на те, що

танцюристи уподібнюються до співучасників усікновення глави св. Іоанна Предтечі (Зіновійв, К. 1971, с. 102).

Поява танцівників у пеклі приблизно синхронізується з популяризацією балу (Пшибишевська-Ярмінська, Б. 2008, с. 56) як способу провести дозвілля (особливо за королеви Бони), ймовірно, з бальних залів танці перемістилися й до шинків. І якщо на іконах XVI ст. зі Станиля, Вільшаниці, Долини в шинку не зображено танцюристів (НМЛ 36455/І-2123. II пол. XVI ст.; НМЛ 30675/І-1914. I пол. XVI ст.; НМЛ 2424/І-20. II пол. XVI ст.), то з XVII–XVIII ст. вони з'являються на іконах усе частіше. Зазвичай танцюристів (чоловіка й жінку) зображали в парі (що відповідає тогочасній традиції танців), іноді замість чоловіка в парі з жінкою був чорт. На фрагменті «танцюристи з ікони Страшного Суду з Плав'є XVII ст.» (Додаток Б, Табл. 13) кавалер сидить у типовому для періоду реверансі (Скорнякова, Н. N/da). У творі Пйотра Відавського Венжика «Ліки для оздоровлення Речі Посполитої з податковим універсалом на розкіш, прибутки й непотрібні домашні вистави», перевиданому в Кракові 1640 і 1649 рр. (також його розповсюджували в анонімних списках, особливо під час війни Б. Хмельницького) розкритиковано марнотратство придворних розваг, пов'язаних з танцями, маскарадами й музикою (Пшибишевська-Ярмінська, Б. 2008, с. 59).

Отже, музиканти й танцюристи вважалися традиційними персонажами пекла, бо трапляються там неодноразово. Але слід сказати, що це було новим, бо на іконах попереднього часу музиканти мали інше есхатологічне забарвлення. Так, на українських образах XV–XVI ст.: на страшносудних іконах у сцені смерті багатого й бідного цар Давид часто грає на шляхетній лютні над убогим, який помирає, лежачи на сірій землі, тоді як до багатого приходиться сама Смерть, аби забрати його з розкішного ложа до пекла. Цікаво, що тут замість псалтирі постає саме «шляхетна лютня», котра символізує високий статус царепророка. Царя Давида, що грає на лютні, зображено на іконах II пол. XVI ст. з сіл Станиля, Великої Горожанки, Багнуватого, на фрагменті ікони 1587 р. з Кам'янки-Струмилової (Федак, М. 2013, с. 369). Як відомо, розквіт мистецтва гри на лютні припав на XVI–XVII ст. Це був один із найпоширеніших і найулюбленіших

інструментів у тогочасній Європі (Садова, Л. 1995, с. 299). В XVI ст. відомі такі різновиди лютні: дискантова – пандура й низька – торбан. Власне, цар Давид з великогогороджанської ікони грає на пандурі. Існують різні варіанти зображення царя Давида. Так, на іконі з Долини (НМЛ 1238/І-1451. 1560-ті) він грає на рідкісному для України західноєвропейському струнно-щипковому інструменті цистрі, відомому з XV ст. Ще один варіант зображення царя Давида на українській іконі серед. XVI ст., де він грає на квінтерні (попереднику гітари), походить з с. Торзо (сучасна Словаччина. Музей Української культури, м. Свидник) (Садова, Л. 1995, с. 300). Окрім царя Давида, музикують і ангели, та вони здебільшого сурмлять на трубах як «страшносудні музики», – це теж засвідчує схвалення труби як музичного інструменту (Кіндратюк, Б. 2017, с. 121).

«У добу раннього ренесансу XV – початку XVI ст. у західноєвропейській музичній культурі сформувався принцип розподілу інструментів за ієрархією – на шляхетні й нешляхетні, належні вищим або нижчим прошаркам суспільства. До перших належали спінет, орган, окремі види високих віол, арфа, псалтеріум, труба і лютня. Скрипки, басолі, ударні, різноманітні духові – повздовжні флейти, сопілки, шалмаї, поммери, бомбарди, цинки, тромбони, волинки та ін. – вважали нешляхетними» (Садова, Л. 1995, с. 299). На думку Л. Садової, саме у зв'язку з тим, що інструментальну музику не використовували під час богослужінь Православної Церкви, за такою музикою «закріпилася слава легковажного, розбещуючого мистецтва» (Садова, Л. 1995, с. 300).

Однак ідентифікація все ж відбувається залежно від контексту, місця й особи, яка грає: музика царя Давида шляхетна, а музика дударя в шинку – нешляхетна; ангел, який сурмить у трубу, – це позитивний образ, а диявол, який трубить на такій самій трубі, – негативний (Кіндратюк, Б. 2017, с. 121). До того ж у випадку з грою царя Давида і з сурмлінням ангелів теологія гри не пов'язана з веселощами, а має трансцендентний сенс. Отже, як і з танцями, про котрі вже згадувалося, все залежить від мети гри на музичних інструментах: виразити свій духовний стан чи осквернити тіло непристойними рухами під відповідну музику.

На іконі Страшного Суду XVII ст. із с. Розтоки вперше серед інших грішників об'єктом засудження стають курець і «табачник»; раніше таких персонажів на іконах не виявлено, що дає змогу датувати появу цих видів «неблагочестивого дозвілля» на українських землях саме цим періодом, що засвідчується й документально (Комликова, Г. І. 2017, с. 132). При цьому саме поширення звички вказує на тогочасні напрями, інтенсивність торгових шляхів та економічних зв'язків. Найчастіше люльки знаходили на місцях битв, укріплених пунктів, поселень XVII–XVIII ст. (Петрович, В., Яцечко-Блаженко, Т. 2013, с. 175). Сприятливі природно-кліматичні умови українських земель і забезпеченість необхідними природними ресурсами давали змогу вирощувати досить високі врожаї для споживачів внутрішнього ринку тютюницької продукції (Комликова, Г. І. 2017, с. 132). Під час археологічних досліджень на Волині зафіксовано поширення тютюнокуріння як нового елементу побуту. У Волинському краєзнавчому музеї зберігається колекція люльок XVII–XX ст. з 258 екземплярів, а також колекція козацько-селянських люльок XVII–XX ст. (Пословська, А. В. 2018, с. 12). Загалом в Україні досить лояльно ставилися до тютюну, хоча й розглядали його як джерело позбавлення здорового глузду. Про це говорять слова української пісні «Ой на горі та й женці жнуть» (Рудавка, С. І. 2016, с. 514). Климентій Зіновійв як представник чернецтва у вірші «Ω табáцѢ, и о ужывáющихъ ѐА» особливо підкреслив гріховність саме куріння порівняно з нюханням тютюну, пов'язуючи дим від куріння з пекельним (Зіновійв, К. 1971, с. 48). При цьому куріння значною мірою асоціювалося з козацтвом (про що свідчать історичні пісні й археологічні знахідки козацьких люльок (Свешніков, І. К. 1992, с. 185–186)) і в суспільстві масово не засуджувалося. На іконах Страшного Суду курці теж трапляються поодинокі порівняно з картярями, танцюристами та пияками.

Окрім проведення вільного часу в шинку за випивкою й танцями, існували ще й азартні ігри. Особливий пік гри в карти припав на XVII–XVIII ст.; з'явилося навіть поняття «професійний шахрай» (Hamerliński-Dzierożyński, A. 1989, s. 58). Сюжет з грою в карти увійшов у композицію Страшного Суду з XVI ст.

(Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, p. 264) і залишався актуальним аж до XVIII ст. Картярство масово поширилось у XVII ст. як «плебейська розвага» (Hamerliński-Dzierożyński, A. 1989, s. 58). На іконі цього періоду з Плав'я марнування часу на азартні ігри рівнозначне відмові від сповіді та сну під час Божої служби (НМЛ 6492/І-1334. XVII ст.). «Тиранія карт» стала моральним лихом XVIII ст. (Hamerliński-Dzierożyński, A. 1989, s. 89). На іконі XVIII ст. з Погорілівки внизу серед зображень пекла розміщені дві композиції, позначені як «панщина» й «шинок». Композиція «шинок», підписана саме так, містить, окрім традиційного зображення шинкарки з келихом стіл із картярами (443. XVIII ст.).

Таким чином, азартні ігри увійшли в життя, позбавляючи людей здорового глузду, ставлячи під сумнів чесність та розсудливість. Джерелом цього був Версаль – двір Людовика XIV, майнові можливості якого могли дозволити собі що завгодно. Але, оскільки «етикетні» рамки життя Версаля обмежували все, крім дрібних інтриг, там від тиранії, нудьги та багатства зародилися великі азартні ігри (Hamerliński-Dzierożyński, A. 1989, s. 90, 94). Часто гра в карти й кості призводила до серйозних сутичок і бійок, усе доходило до того, що доводилося викликати лікарів, хоча це було не дивно, бо в азартних іграх доби Ренесансу (так званого «дорогого задоволення») завжди був обман (Hamerliński-Dzierożyński, A. 1989, s. 22), який мав неминучі негативні наслідки: великі борги, розорення, психологічні проблеми. Попри те, заборгованість стосувалася не лише програшу в карти, але й витрат усередині корчми: на випивку, свічки, а також розбитий інвентар. Іноді гра в карти могла закінчуватися вбивством і судом (Hamerliński-Dzierożyński, A. 1989, s. 23, 28).

Цікавою особливістю композиції ікони з Погорілівки є зображення позаду стола входу до таверни, в якому стоять натовп євреїв у характерних національних вбраннях XVIII ст. та фігура пророка Мойсея з таблицями Декалогу в правій руці. Євреї, яких веде пророк Мойсей, є частиною традиційного іконописного канону Страшного Суду (443. XVIII ст.). На ранніх українських образах (наприклад, Ванівському) зображення євреїв може бути пояснене тим, що іконописець усвідомлював їх як власників шинків – шинкарів (Nimka, J.-P. 2009, p. 168).

Дослідники західноєвропейської ментальності наголошують на різкій різниці між витонченими формами непрямой комунікації у придворному середовищі з сільськими формами комунікації, для яких була характерна прямолінійність. Звичними тут були груба лайка та прокльони. Таку комунікативну поведінку треба розуміти як вираження світогляду, носії якого мали тільки обмежений доступ як до матеріальних, так і до нематеріальних благ (Дінцельбахер, П., ред. 2004, с. 443).

Неблагочестиве проведення вільного часу зосереджується навколо композиції шинку та його відвідувачів, серед яких є п'яниці, гравці в азартні ігри, курці й «табачники», музанти і танцюристи, «плясання» яких засуджувала Церква. Траплялися й сцени з тими, хто не відвідував Божої служби або замість цього спав, що теж віднесено до не корисного для душі проведення часу.

Проте всі варіанти проведення дозвілля перебували на межі: якщо пити, то знати міру й не впиватися; танцювати, але не допустити розпусти й подружньої зради тощо. Танці могли бути як нечестиві – плясання, так і душекорисні – «ликование», музика царя Давида шляхетна, а музика дударя в шинку – ні. Все залежало від мети дії: виразити свій духовний стан чи осквернити тіло непристойними рухами під відповідну музику.

Отже, шинок як місце для спілкування та споживання їжі або місце, де грішати і втрачають людську честь – вибір залишався за кожним. Саме тому шинок на іконі локалізувався в окремій від пекла ділянці, адже важливо було не перейти межі дозволеного.

Загальний аналіз цього сюжету в динаміці його розвитку дає змогу припустити, що тут віддзеркалено особливу роль корчми, а згодом шинку в житті населення України XV–XVIII ст. Така особлива роль корчми, шинку в сільському середовищі зумовлена малим вибором місць, де можна було провести дозвілля. Тому місце, яке початково було закладом харчування, з часом наповнювалося різними розвагами, а корчмарка «збирала» навколо себе все нових і нових персонажів.

3.5. Одяг і мода XV–XVIII ст. крізь призму ікон Страшного Суду

Останнім часом набуває актуальності проблема реконструкції історичних костюмів: у її ході виявляються важливі моменти культурних впливів і значущі соціально-політичні реалії, доповнюються уявлення про досвід етносу та ключові антропологічні особливості.

Старшносудний іконопис окресленого періоду є й неоціненним джерелом для вивчення такого показового елементу історії повсякденності як костюм, що віддзеркалює смакові вподобання, поширені техніки та матеріали з виробництва одягу, зовнішні впливи й міру їх поширення, про костюм як атрибут стратифікації суспільства, що зберігало особливе значення протягом усього досліджуваного періоду. І цінність ікон як зображального джерела пояснюється тим, що вони передають панівні на свій час елементи одягу в повному складі та щодо всіх суспільних станів, чого не можуть забезпечити інші види джерел (археологічні, писемні тощо). І, оскільки українську страшносудну ікону ще не досліджували широко в цьому контексті, то це особливо підвищує цінність таких студій.

Як зазначила Г. В. Кокоріна: «Відтворення українського костюма певного історичного періоду може бути достовірним лише при уважному вивченні конкретних історичних умов. До XVII ст. можна було говорити переважно про майнову, станову диференціацію загальноєвропейського костюма. З XVII ст. позначилося розмежування за ознаками «міський» і «сільський» костюми» (Кокоріна, Г. В. 2013). Це справді так і характеризувало європейський соціокультурний простір загалом, що знову-таки дає змогу постулювати нашу цілковиту включеність у нього.

При цьому формування й розвиток українського костюма в досліджуваній період багато в чому віддзеркалюють іноземні впливи та історичні реалії. Зокрема, суттєво впливала французька мода (Hamerliński-Dzierożyński, A. 1989, s. 97), а також польська, бо на поч. XVII ст. (з 1569 р.) значна частина етнічних українських земель (України) входила до складу коронних воєводств Речі Посполитої (Кокоріна, Г. В. 2013).

Ще одним законодавцем тогочасної моди, щоправда виключно для чоловіків, стало козацтво. Його вплив також був позначений привнесенням зовнішніх елементів, зокрема східних, при цьому як через свідоме копіювання, так і через використання трофейних речей. Із вдалих походів козаки привозили багаті трофеї – зброю, тканини, одяг (Кокоріна, Г. В. 2013).

Ще одним вагомим фактором, який безпосередньо впливав на розвиток моди в українських землях, була міжнародна торгівля. Через українські міста, зокрема Львів, Київ, Чернігів, пролягали торгові шляхи з Європи в Азію. Так, у Києві XVII ст. щорічних ярмарків було два, у XVIII ст. – три. Попри часті війни, до Києва привозили зі Сходу перські шовки, з Західної Європи – біле полотно, візерункові тканини, оксамит, перли, ювелірні вироби, з Болгарії – сукно й вироби з нього, бавовну, каракуль, з російських земель – хутро, китайку, полотно, крашенину (Кокоріна, Г. В. 2013).

Зазвичай дослідники моди звертають увагу на пам'ятки образотворчого мистецтва: живописні портрети й гравюри, стародавні так звані «кравецькі» книжки. На жаль, українських джерел такого типу не збереглося, тож залучаються російські, польські та німецькі кравецькі книжки XVI–XVIII ст. (Кокоріна, Г. В. 2007, с. 50). Цінним джерелом вивчення одягу власне української знаті XVII–XIX ст. є портрети, а також пізніші літературні твори («Тарас Бульба», «Гетьман» і «Зникла грамота» М. В. Гоголя) та музейні зразки XVIII ст. (Кокоріна, Г. В. 2013). Однак і ці джерела не відтворюють більш ранній одяг. Тому для нас неабияку цінність становлять українські ікони Страшного Суду, які дають змогу побачити те, що інші джерела приховують. Ще одною перевагою Страшносудних зображень є їхній розмір, який дає змогу в деталях дослідити одяг відповідної доби та навіть вивчити його еволюцію, бо зразки іконопису збереглися і за XV, і за XVI, і за XVII та за XVIII ст.

Характерною рисою розвитку української іконографії Страшного Суду XV–XVIII ст. є поступовий перехід від візантійського до власного стилю, при помітних західноєвропейських впливах. А це сприяло введенню до зображуваних образів елементів, що відповідали реаліям того часу, зокрема й в одязі. На це

вплинуло й посилення західних віянь, що теж наближалися до реалій життя. При цьому така тенденція дає змогу простежити й міру та час включення різних регіонів України в цей процес, а отже і ступінь їх зв'язку з Західною Європою.

Тенденція поширення західноєвропейських впливів засвідчується (і додатково підтверджується) навіть географією поширення нових сюжетів на українській іконі – західноєвропейські віяння найраніше з'являються на іконах, що створювались на західноукраїнських землях, і саме тут вони особливо поширюються. На практиці ж ця зміна позначилася проникненням у сюжети українських ікон елементів навколишньої дійсності. Не в останню чергу це стосується того, як іконописці «одягали» зображуваних осіб. Так, поряд із канонічними візантійським туніками, хітонами, хламидами та сандалями на іконах стали дедалі частіше з'являтися елементи сучасного їхнім авторам народного вбрання. Це, безперечно, було свідченням наближення творців ікон до широкого загалу, а також пом'якшення канону, а отже, поступової секуляризації світогляду. Адже таку зовнішню видозміну доцільно розглядати як прояв своєрідного утилітаризму. І це також було ознакою наростання докорінних змін у європейському суспільстві, які свідчили так само про утвердження нового ранньомодерного суспільства. Це є багатим підґрунтям для історичних досліджень, бо дає змогу вивчати еволюцію низки складових побутового життя та внутрішні взаємини в українському суспільстві.

Зазначені зміни віддзеркалились і в «сюжетному ряді» українських ікон. Насамперед «осучаснення» одягу персонажів українських страшносудних ікон стосувалося корчмарки (шинкарки) – фігури, взагалі нехарактерної для візантійської іконописної традиції (Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. 2014, p. XLII).

Корчмарку, на відміну від низки інших грішників, малювали (як уже було зазначено) виключно вдягнуеною, що було не стільки проявом її окремішнього статусу в сюжеті Страшного Суду, скільки свідченням збагачення саме коштом гріхопадіння пияків. Про численні конотації образу шинкарки чи корчмарки йшлося в попередніх підрозділах. Що ж до зовнішнього вигляду її костюма, то тут не йдеться про західні запозичення. Якщо на українських іконах XV ст. цей

костюм і схожий на одяг шинкарки з сілезької фрески Страшного Суду XIV ст. (Німка, J.-P. 2009, р. 225), то надалі він зазнає якісних трансформацій у бік місцевих традицій, а це означало «адаптацію» образу, а отже – й еволюцію вітчизняного іконопису від детального копіювання до власного бачення, що було елементом властивої для ранньомодерної доби тенденції до індивідуалізації світогляду. Наприклад, уже на іконі I пол. XVI ст. із Вільшаниці (Львівська обл.) корчмарку зображено вдягнутою за останньою модою Східної Галичини тих часів: у довгу червону безрукаву сукню та білий фартух із декоративним орнаментом (Федак, М. 2014b, с. 73) (Додаток Б, Табл. 10). Під сукнею жінка має світлу сорочку з пишними манжетами і коміром. Поверх сукні – чорний корсаж. На голові в неї того самого кольору головний убір, котрий ми ідентифікували з певною мірою вірогідності як очіпок. На ногах – постולי. Відповідно, це був костюм доволі заможної особи, що опосередковано вказувало на прибутковість шинкарської справи. І це засвідчували й інші зображення корчмарок/шинкарок. Наприклад, схожий костюм має корчмарка з ікони Страшного Суду 1560-рр. із Долини (Івано-Франківська обл.) (Додаток Б, Табл. 10). Як і вільшаницька шинкарка, вона вдягнена в білу сорочку й чорну камізельку, замість сукні носить довгу червону спідницю, підперезану білим поясом і покриту спереду білим фартухом. Взута вона в чорні чоботи. На голові має високий чорний капелюх.

Корсажі, зображені на названих фігурах, мають характерні виступи в районі ключиць. Їх було запозичено з західноєвропейських фасонів ранішого часу й для кін. XVI ст. в Європі вже стали анахронізмом. Натомість у західноукраїнських землях він залишався сталим елементом (Женский костюм, N/d).

Привертає увагу й фігура шинкарки зі страшносудної ікони 1590-х рр. із с. Великого (Львівська обл.) (Додаток Б, Табл. 10). Як і на проаналізованій долинській іконі, тут шинкарку зображено в білій сорочці й чорній камізельці. Окрім них, вона носить сіру спідницю та білий фартух. На ногах у неї так само чорні чоботи. На голові – білий очіпок. Характерною особливістю її костюма є його багате декорування. З п'яти названих елементів одягу прикрашені три: фартух, сорочка й намітка. Цікаво, що орнамент за цих умов підібрано один –

геометричний. Це набір ліній, які перетинаються під прямим кутом і обмежуються зверху та знизу двома парами паралельних прямих. Утвореними в такий спосіб ромбами декоровано І третину і низ фартуха, манжети й рукави сорочки на передпліччі, а також передній край і нижню частину намітки.

Аналогічний костюм, подібно орнаментований бачимо в шинкарки на іконі з с. Трушевичів (Львівська обл.). Дослідники припускають, що тотожне декорування – не вишивка, а витканий орнамент (Женский костюм, N/d).

Багато прикрашений орнаментом і одяг шинкарки з ікони Страшного Суду кін. XVI – поч. XVII ст. з Малої Горожанки (Львівська обл.) (Додаток Б, Табл. 10). Фасоном він дещо схожий на костюм корчмарки з вільшаницької ікони (НМЛ 30675/I-1914. I пол. XVI ст.). Особливо це стосується сорочки з розширеними манжетами й коміром-фрезною, орнаментованого фартуха, камізельки. Манжети, які ми бачимо на іконі, – це призібрані складки тканини, популярні в усій Європі з II пол. XVI ст.). Аналогічні манжети є на портретах представниць королівського двору дружини Сигізмунда Августа Єлизавети (1540 р.), Барбари Радзивіл (1540 р.), Анни Ягелонської (1555 р.) (Женский костюм, N/d). Шляхтянки теж носили сорочки з такими елементами, про що свідчить згадка у тестаменті «кошул жоноцких дви со злотом, зарукаве золотое» (Реєстр майна Яна Хрустицького 1573 р. 2004, с. 135).

Спідниця ж, у яку вбрана шинкарка, кроєм подібніша до аналогічного предмета гардеробу корчмарки з ікони з Великого (НМЛ 42406/I-2982. 1590-ті). Проте є в одязі шинкарки й дещо нове, зокрема фасон рукава її сорочки: від самого плеча і до манжета його прикрашає геометричний узор. Припускають, що рукави цієї сорочки не вишиті, а виконані в техніці змережування двох частин тканини між собою (Женский костюм, N/d). Схожі вертикальні узори на рукавах є на епітафійній іконі «Богоматір та сцени раю» з портретом Агафії з Адамівки (нині Бережани) II пол. XVII ст. (Белікова, Г., Членова, Л., авт.-уклад. 2006, с. 89). Такі зміни були проявом нових віянь у моді. Те, що їх помітив іконописець, додатково свідчить про увагу до тенденцій, що панували в суспільстві.

Як бачимо, костюм корчмарки на українських іконах Страшного Суду XVI – поч. XVII ст. за поодинокими винятками практично незмінний. Основними його елементами є спідниця, фартух, сорочка, камізелька, чоботи й головний убір на кшталт намітки чи очіпка. Аналіз пізніших страшносудних зображень, наприклад, ікон із Дрогобича (Львівська обл.) і Молдавського (нині Межигір'я) (Львівська обл.) (Додаток Б, Табл. 10), свідчить, що ці предмети одягу домінували в гардеробі шинкарки щонайменше 100 років. Звичайно, їхній фасон дещо модифікувався. Це підтверджується й тим, що тотожний склад убрання повторюється в зображенні доньки міщанина Симеона Стефанікова Феді (1668 р.), (Белікова, Г., Членова, Л., авт.-уклад. 2006, с. 90), котра померла в чотири роки. Таким чином, можна вважати, що такий одяг був притаманний жіночій частині населення аж до кін. XVII ст. Костюм шинкарки був різноманітним і багатим. Це найкраще засвідчувало достаток його власниці, а, враховуючи професійну діяльність, і її стабільні прибутки за рахунок зубожіння відвідувачів шинку.

Відповідно, таке зображення шинкарки було найкращою засторогою щодо небезпеки цієї діяльності для решти людей – вони йшли до пекла голими, що мало як метафізичне, так і конкретно-побутове значення (пропивали останню сорочку). Образи п'яниць, поряд із традиційними чаклункою, дітовбивцею, заздрісником, наклепником, сріблोलюбцем і т. ін., малювалися виключно оголеними, тоді як решту відвідувачів шинку (дудар, танцівники тощо) (Федак, М. 2014б, с. 72) – здебільшого вдягненими. І якщо на перших українських страшносудних іконах, датованих XV ст., названі особи, крім голого п'яниці, відсутні, то на зображеннях, створених у наступному столітті, вони є постійно. На вже згадуваній страшносудній іконі з Вільшаниці п'яницю зображено простоволосим і без стегового одягу, зате в довгій поколінній (тунікоподібній) сорочці (Додаток Б, Табл. 11). Її рукави доходять чоловікові до ліктів. Важко сказати, що є причиною цього – тогочасна мода чи становище бідлахи, через яке рукави його сорочки закотилися – він лежить на спині з піднятою головою та зігнутими в ліктях руками і поглинає випивку, яку чорт вливає йому до рота. В Речі Посполитій у XVI ст. був поширений звичай ховати небіжчиків різного віку й статі в самій

сорочці з довгим рукавом (Drazkovska, A. 2008, s. 131). До того ж у той час довгі сорочки з довгими рукавами були ознакою засуджених злочинців.

На страшносудних іконах трапляються також відмінні сюжетні лінії. Велику групу завсідників шинку бачимо на іконі Страшного Суду II трет. XVI ст. із Багнуватого (Львівська обл.) (Додаток Б, Табл. 11). Вона включає шинкарку, п'яницю, дударя (музиканта), танцівницю, а також чоловіка й жінку, які невимушено розмовляють за чаркою. Всі ці персонажі зображені вдягнутими. Костюм корчмарки складається з традиційних для її професії елементів: довгої спідниці, сорочки, камізельки й очіпка. Майже так само вбрана жінка, яка танцює з чортом. Щоправда, замість спідниці вона носить сукню, а на голові має стильний очіпок. Окрім цього, її шию прикриває пишній комір-фреза. Визначити тип плечового одягу третьої жінки, зображеної в парі з чоловіком, непросто. Припускаємо, що це все-таки сукня. Голову цієї особи, її шию та плечі покриває намітка. Її супутник тримає в правій руці келих, отриманий від шинкарки. Вбраний чоловік у штани та сорочку. На голові має високий капелюх із широкими крисами. Такими ж є костюми п'яниці й дударя. Єдиний виняток полягає у фасоні головного убору: якщо в першого з описаних чоловіків і в п'яниці криси капелюха утворюють спереду виріз, то в музики цього не спостерігається, а це засвідчує побутування різних типів головних уборів. Припускаємо, що більш модним є капелюх відвідувача. Компанію шинкарці складають дудар і танцівниця (Додаток Б, Табл. 11). Дудар убраний у сині штани та червоний каптан, у нього на голові червоний капелюх із високим наголовком і пером, а на ногах – високі чорні чоботи. Танцівниця, розвернута обличчям до шинкарки, що подає їй кухоль, вдягнена в червону сукню. Тут спостерігаємо увагу до конкретних деталей; метафізична символіка поступається місцем натуралістичному зображенню.

У наступні століття сцена з завсідниками шинку побутує на українських страшносудних іконах. Склад її учасників дещо розширюється за рахунок появи нових персонажів, зокрема картярів.

Щодо одягу грішників, він теж зазнає певних трансформацій: змінюється фасон костюмів, з'являються нові предмети гардеробу тощо. Наприклад,

танцівник із ікони Страшного Суду I пол. XVII ст. із Лип'я (Підкарпатське воєводство, Польща) має розкішний синій жупан, а також високий червоний капелюх із білим пером (Додаток Б, Табл. 11). Його партнерка вдягнена в сукню з довгими рукавами й коміром-фрезою.

Проаналізувавши костюми дударя та картярів з ікони Страшного Суду 1660-х рр. із Боглярки (Пряшівський край, Словаччина) (Додаток Б, Табл. 11), приходимо до висновку, що поширеними елементами чоловічого одягу в регіоні тоді були штани, сорочка, каптан і пояс. Серед взуття домінували чоботи. За головний убір слугував високий капелюх з широкими крисами.

Отже, на основі аналізу еволюції одягу зображених на страшносудних іконах осіб можна успішно простежити еволюцію костюму на відповідних українських землях і міру зовнішніх впливів на нього.

Проте виникає питання – про що свідчать одягнення персонажів із сюжету з шинком на іконах Страшного Суду? Відповідей може бути дві – або це означало зменшення значущості цього виду гріха, або ж точне відтворення образів відвідувачів шинку мало певний символічний сенс. Вочевидь, правильними є обидва варіанти: йдеться як про секуляризацію суспільства, так і про його ускладнення, наповнення прихованим смислом, аби глядач сам робив висновки про перспективи, пов'язані з відвідуванням шинку, для життя після Страшного Суду. І останнє було цілком у контексті барокової культури, що тяжіла до приховування справжнього сенсу під зовнішньою «мішурою» та надання свободи вибору тому, хто аналізував твір.

Такий варіант відповіді підтверджується й тим, що аналогічна видозміна в сюжеті шинку на іконах Страшного Суду виникла і поширилася саме у зв'язку з утвердженням барокової культури в Україні. Наприклад, багате вбрання відвідувачів шинку зі страшносудної ікони кін. XVII ст. (?) невстановленого походження, яка зберігається у Львівському музеї історії релігії (Додаток Р), мало засвідчити їхній початково високий соціальний статус, а тим самим додатково підкреслити згубу від цього закладу, що випускав відвідувачів голими й босими, та ще й з додаванням одного зі смертних гріхів. На цій іконі три шляхтичі, що

бенкетують за столом, вбрані в безрукаві жупани з нашитими на грудях шнурами. На головах вони мають шапки з суконним верхом. Схожим є костюм шляхтича, якого зображено в танці з супутницею. Він складається з високих чобіт, штанів, короткого жупана, пояса, сорочки й шапки з червоним верхом. При поясі чоловік має шаблю. Його партнерка вдягнена простіше: поверх жовтої сукні жінка носить червоний фартух, на голові – білу намітку. Подібними є вбрання танцюристів з ікон Страшного Суду з Плав'я (Львівська обл.) і Молдавського (нині Межигір'я) (Львівська обл.) (Додаток Б, Табл. 12).

На деяких іконах одяг розкриває приховану сутність образу. Так, на іконі з м. Долини іконописець одягнув фігуру диявола в біле. Це цілком незвичне для сприйняття, оскільки традиційно на іконах білий – це колір святості. Ймовірно, так іконописець намагався продемонструвати зло, яке прикидається добром. Адже диявол сидить, тримаючи на руках антихриста, який, за християнською есхатологією, має видавати себе за Месію (Ін. 5:43).

Говорячи про народи, які йдуть на Суд (а в деяких зразках ці народи вже зображені в пеклі) слід сказати, що грішників часто зображали у високих гостроверхих шапках, загнутих наперед чи назад. Такі головні убори носили народи, що населяли передгір'я Кавказу і західного узбережжя Чорного моря аж до Угорщини. Можливо, це один із атрибутів ворога, що символізував релігійну чи етнічну належність; згодом загнуті, гостроверхі головні убори еволюціонували в бісівський ковпак чи здиблене волосся (Антонов, Д., Майзульс, М. 2011, с. 112). Таке здиблене волосся на українських іконах є частиною зображень диявола і демонів-ейдолонів, тобто демонів-тіней. У апокрифах здиблене волосся часто згадується як одна з ознак антихриста. Так, інтерпретована редакція «Одкровення Мефодія Патарського про останні часи» містить розповідь про те, що в перший рік правління «сина диявола» він буде подібний до людини, на другий рік його волосся та борода загостряться, а на третій рік він уподібниться до звіра (Антонов, Д., Майзульс, М. 2011, с. 123). Проте в даному контексті маємо справу з усталеною за Середньовіччя практикою надання певним категоріям людей (що визнавалися «поганими», «чужими» і т. п.) специфічного одягу, що

характеризувало весь тогочасний європейський простір. Чужинці також мусли ходити у відповідному вбранні та жити в окремих частинах населених пунктів, щоб їх можна було впізнати, бо вони всі становили окрему категорію в судовій системі (Чубатий, М. 1994, с. 55). Як приклад, спеціальна одіж для прокажених, осіб, звинувачених у певних гріхах, тощо, аби вже цим застерегти від спілкування з ними решту людей. Відповідно через специфічний одяг показували персонажів, котрі однозначно належали до особливо «лихих».

Важливу роль для вивчення моди, що побутувала на українських теренах у XV–XVIII ст., відіграють також інші зображені на вітчизняних страшносудних іконах сцени. Зокрема, вже аналізована (але в іншому контексті) сцена «Багатій бенкетує», яка відсилає нас до біблійної притчі про багатія і Лазаря, дає уявлення про те, який одяг тоді носили представники заможних верств Речі Посполитої: шляхти, козацької старшини, міщанської верхівки тощо.

Проаналізуймо вже неодноразово згадувану ікону з Молдавського. Зазначена сцена представлена на ній трьома багато вбраними чоловіками, які бенкетують за столом, а також голим Лазарем, який лежить на спині біля дверей будинку багача, і пес йому облизує ноги (Додаток С). Важко сказати, хто саме з трьох чоловіків є горезвісним багатієм. Адже завдяки одягу кожного з них можна ототожнити з цим біблійним персонажем. Крайній ліворуч чоловік убраний у застібнутий на гудзики жупан і довгу криту згори червоною тканиною шубу. Середній носить темний безкомірний жупан та вдягнений поверх нього у скріплений на грудях плащ. Крайній правий виряджений у червоний каптан і світлий кунтуш. Усі чоловіки мають головні убори, які різняться фасонами.

Такі ж коштовні предмети гардероба бачимо в бенкетників з ікони Страшного Суду серед. XVII ст. невстановленого походження, яка зберігається в Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького, а також зі згадуваної ікони 1660-х рр. із Боглярки (Пряшівський край, Словаччина) (Додаток Б, Табл. 11). При цьому «вдягнення» персонажів, віднесених до пекла, в польський шляхетський одяг водночас свідчило про приховане засудження нешанованих серед бідного загалу шляхтичів.

Уявлення про одяг можновладців Речі Посполитої дають також інші включені до сюжету українських страшносудних ікон XV–XVIII ст. сцени, зокрема «Лжесвідок». Її учасниками є судді, які сидять за столом, і свідок, який, виступаючи перед ними, каже неправду. До брехні чоловіка схиляє зображений поряд із ним нечистий. Як відомо, судді в Речі Посполитій були тільки шляхтичами (Див., напр.: Кулаковський, П. М. 2012). Одне з підтверджень тому – їхній одяг. Наприклад, на іконі Страшного Суду поч. XVII ст. з Борщовичів (Львівська обл.) головного суддю вдягнуто у горностаєві шубу й шапку, криті зверху червоною тканиною (Додаток Б, Табл. 11). Помічники судді мають дещо скромніші костюми, що складаються з довгих (по кісточки) каптанів і високих головних уборів із розділеними спереду й загнутими догори крисами. При цьому така градація учасників суду за костюмом віддзеркалювала реалії тогочасного життя, що знову засвідчує цілковиту можливість сприйняття цих ікон як достовірного історичного джерела.

В такі самі шуби й каптани одягнуті й судді зі згадуваної ікони Страшного Суду I пол. XVII ст. із с. Лип'я (Підкарпатське воєводство, Польща) (S/3437. I пол. XVII ст.), що водночас дає змогу робити висновок про приблизну майнову рівність членів судів, що теж відповідає тогочасним реаліям, але збагачує нас знаннями про зовнішній вигляд їх одягу, спосіб проведення судового засідання тощо. Це надає страшносудним іконам значущості як особливому джерелу, що дає відсутню в інших джерелах інформацію.

Повертаючись до теми костюма, потрібно підсумувати, що, судячи з української іконографії Страшного Суду XV–XVIII ст., важливе місце в гардеробі людей із панівних суспільних верств займали такі речі: шуба, каптан, жупан і кунтуш. Тобто хутра зберігали й надалі значення як елемент одягу вищих верств. А в умовах т. зв. «малого гіперльодовикового періоду» (Ле Руа Ладюрі, Е. 2009), що саме тоді охопив Європу, вони набували особливого значення як необхідний для комфорту й захисту від холоду елемент одягу.

Наведені на страшносудних іконах елементи вбрання засвідчуються й іншими джерелами, які також було проаналізовано. Зокрема, підтвердження того,

що названі елементи одягу в досліджуваний період були ознакою високого соціального становища їхніх власників, знаходимо в актових документах, тестаментх, листах і т. ін. (Детальніше див.: Косміна, О. 2015). Наприклад, понад 80 одиниць верхнього одягу згадано в заповіті київського міщанина Микити Богдановича Кобизевича від 17 липня 1572 р. Серед них: «Китликов и шуб бораних петьдєсцать, ермаков белых сермажных шестнадцать, шубокъ белих себирковыхъ посполитых дванадцат, белых теж шубок брушковых чотыри» (Тестамент міщанина... 2011, с. 116).

А в описі посагу доньки Іваницького сотника Павла Мینیцького – Меланії – серед іншого фігурують 8 кунтушів: «Кунтуш суконній, шаферовій, з золот. пузаментом, на лисичому завойковому хутрі, 43 р. 50 к. – Кунтуш суконній, оливковій, легкій, з золот. позументом, ц. 18 р. 50 к. <...> – Кунтуш штофовій, блакитній, різноцвітній, з золотою широкою карункою, ц. 43 р. – Кунтуш красній штофній, різноцвітній, з золот. сіткою, ц. 39 р. 80 к. – Кунтуш едамашковій, сломястій (палевий) на чорних себерках, з широким сребраним пузаментом, ц. 58 р. 70 к. – Кунтуш блакитній, едамашковій, на шлямах, з широк. золот. пузументом, ц. 70 р. – Кунтуш златоглавній, красній, з золотою сіткою, ц. 71 р. – Кунтуш сріблоглавній, на чорних себеркахъ, з срібною сіткою, ц. 84 р. 80 к.» (Список приданого... 1901, с. 145).

Підтверджують інформацію про одяг, який носили представники заможних верств, отриману під час аналізу українських ікон Страшного Суду XV–XVIII ст., не лише писемні, але й інші види сучасних їм зображальних джерел. Помітне місце серед них займають портрети шляхтичів, представників козацької старшини, багатих міщан. Одним із таких є портрет кременецького шляхтича Івана Олександровича Мокосія-Дениска (Белікова, Г., Членова, Л., авт.-уклад. 2006, с. 209). На ньому зображено чоловіка в підбитому хутром кунтуші з непрорізними рукавами, який одягнуто поверх жупана й підперезано широким поясом. На ногах у нього черевики з високими підборами. На голові – підбита хутром шапка. В застібнутому на гудзики і підперезаному поясом червоному жупані та підбитій горностаєвим хутром чорній шубі намалював художник

львівського аптекаря й торговця східними товарами Павла Козловського (Белікова, Г., Членова, Л., авт.-уклад. 2006, с. 116). В усіх цих прикладах в око впадає урізноманітнення елементів верхнього одягу, порівняно з попередньою епохою, що пояснювалося суттєвими кліматичними катаклізмами XVII–XVIII ст.

Отже, українські ікони Страшного Суду XV–XVIII ст. є важливим і достовірним (що підтверджено іншими даними) джерелом вивчення моди, яка побутувала на українських теренах. Їхній аналіз дає змогу скласти уявлення про одяг, котрий носили представники окремих суспільних верств, зокрема шляхти, козацтва, міщанства, а також трансформації, які відбулися з ним в означений час.

Порівняно з зображенням XV ст. у строї шинкарки виникали зміни, навіяні західноєвропейськими запозиченнями, а з XVI – початку XVII ст. за поодинокими винятками костюм практично не змінювався. Основними його елементами є спідниця, фартух, сорочка, камізелька, чоботи й головний убір на кшталт намітки чи очіпка. Такі декоративні елементи як комір-фреза, призібрані манжети та змереження рукавів характеризують передові тенденції моди. На іконах цим підкреслювалася несправедливо надбана заможність шинкарки. Одяг інших персонажів шинку – дударя, картяра, танцівника асоціюється з костюмом міщанства та шляхти. Стрій мав засвідчити високий соціальний статус власників, а тим самим додатково підкреслити згубу від цього закладу. Аналогічний костюм: жупан, шуба, кунтуш, шапка – є одягом учасників бенкету багатія.

Одяг народів, які йдуть на суд, підкреслює їхню «іншість» у сприйнятті українського соціуму. Виявлено, що гостроверхі головні убори (притаманні народам Кавказу, західного узбережжя Чорного моря аж до Угорщини) на українських іконах Страшного Суду асоціюються з бісоподібними здибленими ковпаками, що свідчить про відповідне ставлення до них як «лихих».

Поступово й право (і не лише в Україні) почало виокремлювати всіх «чужинців» за допомогою костюму. Не дивно, що упереджене ставлення до останніх віддзеркалювалось і в іконографії. Воно було проявом не лише релігійних установок, а й властивого середньовічному суспільству страху перед

усім новим і невідомим (зокрема й усіма іноземцями, тим більше, що вони справді відрізнялися від місцевих мовою, одягом, традиціями тощо).

Водночас одяг міг виконувати символічну роль вияву сутності образу зображеного: так, диявол, одягнений у білу туніку, – зло, що видає себе за добро; п'яниці в шинку, вбрані в білу сорочку з довгим рукавом – злочинці / покійники / злидарі (адже саме ці категорії, зазвичай, носили відповідний одяг); «сина погибелі» зображували в білих пелюшках, щоб під гіпертемою батьківства прирівняти злий образ до немовляти Спасителя.

3.6. Професії та ремесла в регіональних і темпоральних ракурсах

Період XV–XVIII ст. є неоднорідним і щодо розвитку господарства, ремесла, професійної градації виробників. Це зумовлено тим, що тоді в Європі відбувалося прямо протилежне. Так, у Західній Європі зароджувався і розвивався капіталістичний лад, тож ця частина світу вступила в Ранній модерний час (Раков, В. М. 1999). Він був позначений прискоренням розвитку, секуляризацією світогляду і наближенням Церкви (й іконопису як одного з проявів її дидактики) до нових потреб і викликів. Як наслідок, образи в духовному образотворчому мистецтві цього регіону Європи набувають рис, властивих для тогочасної епохи – з відповідними одягом, способом і характером дій, етноконфесійною та соціальною градацією тощо (Бродель, Ф. 2007; Зайбт, Ф. 2009). Натомість на сході Європи, що увійшла до т. зв. зони «другого видання панщини», консервуються старі феодальні відносини (Сказкин, С. Д. 1968). Це виявилось у посиленні проявів феодального ладу, зокрема і з акцентом на особливій ролі традиційної Церкви як одного з головних атрибутів класичного середньовіччя.

В цій дихотомії розвитку європейського світу особливість України виявилась у тому, що вона ввібрала елементи обох тенденцій, і це засвідчувало її нерозривний зв'язок з європейською цивілізацією. При цьому, залежно від регіону України, переважала перша або друга тенденція. Так, на західноукраїнських землях спостерігаємо прояви, властиві західноєвропейському мистецтву, тоді як на східноукраїнських більшою мірою панували давні канони.

Така ситуація засвідчила становище України в досліджувану добу та закладання на перспективу зазначеної дихотомії в її розвиток.

Українська ікона цього періоду образно увібрала всі ці тенденції та перспективи, що додатково посилює актуальність її вивчення та правильного «прочитання» прихованих у ній смислів, хай і тих, які самі іконописці вносили підсвідомо. Лише враховуючи особливості історичного поступу України, можна інтерпретувати українську ікону. А отже, вона є вкрай важливим атрибутом власне історичних студій (у рамках вітчизняної історії).

У сучасній вітчизняній історіографії період XV–XVIII ст. поділяється на два етапи відповідно до чинників політичної, економічної та культурної динаміки. Так, у XIII–XVI ст. основні етнічні українські землі втратили політичну суб'єктність, увійшли до складу різних держав: Великого князівства Литовського, Польщі, Угорщини й Валахії, частина Поділля відійшла татарам, Стародубщина – Московії, що посилювало зв'язки українських земель із Центральною та Західною Європою, а відтак і відповідні впливи у всіх сферах життя (Яковенко, Н. 1997).

Проявом нових тенденцій у структурі суспільства стало доповнення його станового поділу поділом за професійною діяльністю з постійним збільшенням кількості професій. Ця тенденція спостерігається і в історії України XV–XVIII ст., зокрема фіксується й на іконах Страшного Суду. Характерною тогочасною рисою був розвиток міст, особливо на західноукраїнських землях. Як наслідок урбанізації та західноєвропейських тенденцій до модернізації, у господарстві ремесло й торгівля відділялися від сільського господарства, поглиблювався поділ праці, зростала спеціалізація видів господарської діяльності (Економічна історія України. 2011). Ремесло набувало все більшого соціального й економічного значення, помітнішою ставала його роль у культурі.

Оскільки ремісники були продуктом своєї епохи та суспільства, до якого вони невід'ємно належали, в їхньому житті повною мірою проявилися всі суперечливі тенденції досліджуваного періоду. Це стосується, зокрема, таких аспектів, як суспільне значення і престижність ремісницької діяльності; образ ремісника, який сформувався у сучасників, та загальне сприйняття ремісницьких

професій; місце, яке займала в тогочасному суспільстві цехова організація ремісників, що спиралася на магдебурзьке право.

Досить глибоко культурно-символічний (зокрема, сакральнo-обрядовий) вимір життя цехів як ремісницьких об'єднань реконструював В. Балушок. Відповідно до його висновків, у символічному просторі культури цехів християнські елементи (шанування святого-покровителя, спільні свята, виробничі й спільні ритуали) перетиналися з дохристиянськими пережитками, що на загал характеризувало культуру пізнього Середньовіччя (Ле Гофф, Ж. 2007; Пастуро, М. 2012). Остаточне, більш-менш повне, очищення від цих пережитків пов'язане з релігійними реформами XVII ст. і Православній, і в Римо-Католицькій Церквах.

У пізньому Середньовіччі ремісник-майстер – це знакова персона, своєрідний культурний герой, що уособлює один з панівних тогочасних соціальних типів і за типовими ознаками (рід діяльності, статус, спосіб життя, побутова культура, особливості соціальної поведінки) є легко впізнаваним. Його працю розглядали з позицій специфічного, визначеного як християнством, так і міфологічними уявленнями, світогляду. Це виявляється в низці ознак. Так, праця для людини періоду, що розглядається, утворювала єдину соціокультурну систему з ритуалом, якого слід дотриматися на всіх етапах виробництва та збуту продукції. Праця ремісника, враховуючи панівну релігійність як атрибут усіх сфер тогочасного життя, набувала ритуального змісту, а небажану якість її продуктів («поганий товар») могли розглядати і як результат неналежного виконання ритуальних дій («неправильної праці»), як результат злої волі ображеного (наприклад, негідною оплатою) ремісника, «майстра-чаклуна», який мав містичний зв'язок зі створеною річчю (Балушок, В. Г. 1993), і т. ін.

Усе зазначене стосувалося й українських земель. У нас лише за сто років (з серед. XVI по серед. XVII ст.) кількість ремісничих спеціальностей зросла зі 140 до понад 250, а у XVIII ст. – до понад 300 (Компан, О. С. 1963; Чуткий, А. 2015, с. 226). Закономірно, що цей процес позначився й на страшносудному іконописі, де також із кожним новим періодом розширювався «асортимент» ремісників, які неналежно виконували роботу, обманюючи клієнтів. Це означало стабільне

зростання загальної кількості ремісників, що завдяки дії цехових статутів ставали корпоративними, тобто передавали ремесло у спадок. А отже, формувалися нові суспільні групи – ремісничі цехи, що як сталі утворення мали власні способи поведінки. Все це не могло не виробити в загалу усталеного ставлення до них, своєрідного комплексу сприйняття, що, безумовно, мав «проявитись» і при зображенні елементів на іконах, особливо страшносудних. Тож страшносудна ікона є ще й джерелом вивчення розвитку ремесла та ставлення до ремісників. Але специфіка цього джерела обумовлена кількома обставинами.

По-перше, в іконах Страшного Суду маємо розширене висвітлення теми пекла та покарання грішників, позначене впливом західної – готичної та ренесансної – іконографії. І.-П. Химка окреслив призначений для цього сюжету простір ікони як «нове пекло», підкреслюючи його концептуальну відмінність від зображень пекла на іконах візантійського канону (Німка, J.-P. 2009, p. 42).

По-друге, як уже зазначалось, ікони не завжди писали іконописці при монастирях, до них почали долучатися ремісники, майстри-партачі. Вони віддзеркалювали те, очевидцями чого були самі. Це можна простежити на прикладах, коли вони до пекла стали відносити своїх колег-ремісників (іноді конкурентів), а також гріховні справи, притаманні їм і середовищу, яке їх оточувало: гру в карти, пияцтво, відвідування шинків, заборгованості через це тощо (Паславська, Н. 2017, с. 142). Розвиток самих малярських осередків також яскраво позначився на манері виконання й стилях написаних ікон. До серед. XVII ст. у більшості малих міст працювали переважно поодинокі митці, а великі регіональні осередки ще не склалися (це могло пояснювати різницю між регіонами в стилістиці виконання деяких страшносудних ікон). Активізація менших регіональних осередків призводила до послідовного утвердження низової «народної», образотворчої традиції (Александрович, В. 2008, с. 168).

По-третє, більшість ікон, що збереглися, належать до храмів сіл, малих міст та містечок і на них позначалася специфіка навколишнього економічного та соціокультурного простору: іконописець змальовує ремісників такими, якими їх вважали саме в цих прошарках українського суспільства. У всіх іконах із

опрацьованого джерельного корпусу зображення ремісників належать до композицій пекла. Проте це слід вважати, звісно, не маніфестацією засудження ремесла як такого, а властивістю ідейно-змістової побудови ікон досліджуваного канону. За православним віровченням, буття людини в Царстві Небесному, яке настає після Страшного Суду, є інакшим, ніж земна реальність. Отже, змалювання людей у раю з ознаками земних професій і родів діяльності було нелогічне. Натомість зображення носіїв земних гріхів і пристрастей у «природному» для них середовищі в сценах «нового пекла» є концептуально можливим, що й спостерігаємо на даному іконографічному матеріалі.

Відповідно сама наявність ремісників на іконах Страшного Суду свідчить про їхню значущість як феномену тогочасного суспільства й проявляється буквально на початку окресленого періоду. Так, уже на іконах XV ст. є образи корчмарки (чи шинкарки), які можна пов'язати з їхньою виробничою діяльністю, адже вони не лише торгували, а й виготовляли відповідну продукцію.

Вперше фігура корчмарки трапляється на іконах з Мшанця, Ванівки, Поляни (XV ст.). Образ шинкарки є на всіх зазначених іконах, та має подібність (як уже зазначалось) у місці розташування – правий центральний або правий нижчий сектор сцени; у зовнішності особи – одягнена в тунікоподібну довгу сукню шенс (Скорнякова, Н. N/db), з головним убором-накидкою; та в композиційному рішенні – шинкарка наливає напій у кухоль із глечика, з-за плеча їй нашіптує біс. Фігура корчмарки унікальна послідовністю її відтворення на іконах та стійкістю в подальший період сформованих уже на іконах XV ст. зображуваних рис. Фактично, щонайменше до кін. XVII ст. вона невід'ємна в живописному каноні прикарпатської української ікони Страшного Суду. Це простежується на інших іконах, зокрема з Багнуватого, Долини, Вовчого та ін., де образ шинкарки концептуально незмінний (НМЛ 36454/І-2122. II трет. XVI ст.; НМЛ 2424/І-20. II пол. XVI ст.; НМЛ 25380/І-1743. II пол. XV ст.).

Шинкарі посідали особливе становище в місцевій громаді, а їхні права та діяльність забезпечувалися особливими королівськими привілеями, які забороняли виготовляти і купувати алкогольні напої поза корчмою (Галів, М.

2014, р. 115–117). Не кожен міг отримати право шинкувати, це міг бути «наймач» або «розпорядник», який мав сплатити податок (Стасів, Я. 2013, с. 25).

У фольклорі, як і на іконах, згаданих у попередньому підрозділі (в контексті шинку), шинкарка дуже відрізняється від тих, кого пригощає. Адже за Гетьманщини, як відомо, шинкарство мало виразну національну належність, і образ привабливої шинкарки-«жидівочки» частий у фольклорних текстах: *«Коли хочеш гарно пити, то йди, брате, до жидів ти, А в жидівки гарні брівки-чорнії підківки»*. (Та й у відомій пісні «Вип’єм за щастя, вип’єм за долю» згадується саме шинкарка: *«Чи у шинкарки мало горілки – Пива чи меду не стало?»*).

Образ шинку й шинкарки мав поширення на всіх українських землях. На Наддніпрянщині внаслідок Хмельниччини старі привілеї та монополії було ліквідовано й натомість право винокуріння надали всьому козацтву, хоча водночас підтверджено також і для міст із магдебурзьким правом та для православних монастирів. Датована 1726 р. канцелярська довідка Камер-колегії вказує на «вольності», які дозволяли українцям будувати багато тимчасових шинків («шинкових шалашів») під час ярмарків (Андреевский, А. 1893, с. 377). Шинкування було однією з провідних галузей економіки Лівобережної Гетьманщини, охоплюючи всі стани суспільства. Державні «кабаки» виникли зі встановленням російської влади в Наддніпрянщині (Пивоваренко, О. А. 2013).

О. Левицький зазначав про особливу роль жінок у цій справі на Наддніпрянщині: «жінка відтерла на цьому терені чоловіка, і шинок зробився сферою майже виключного панування “шинкарки”... окрім того, що українська жінка назагал більш здатна до торгівельної справи, аніж чоловік» (Левицький, О. И. 1902, с. 147). Спираючись на широкий історико-культурний і етнографічний матеріал, О. Левицький змалював дуже промовистий соціо-психологічний портрет типової представниці цієї професії. За спостереженнями дослідника, шинок відігравав роль «народного клубу», з дуже строкатим складом відвідувачів (Левицький, О. И. 1902, с. 148). Щоб догодити настільки різноманітним відвідувачам, потрібно було мати «немало розуму, жіночої спритності та певну долю безсоромності. Про правила суворої моралі тут не могло бути і мови... всі

вважали її “нецнотою”, здатною на лихі справи» (Левицкий, О. И. 1902, с. 148). Шинкарки часто мали зв'язки зі злочинцями й допомагали збувати крадене; часто були незаміжні (кинуті дружини, зганьблені вдови, покритки) (Левицкий, О. И. 1902, с. 148–149). Цим теж може пояснюватися окремішність фігури шинкарки на іконах, відсутність образів шинкаря біля неї. Так іконописець ніби підкреслював її відірваність від суспільних зв'язків, своєрідне вигнанство.

Аналогічне за змістом зауваження щодо значущості цього соціального типу надав П. Чубинський: «Тип шинкарки вельми люблявся козаками і чумаками; недаремно він оспівується у багатьох піснях» (Чубинский, П. П. 1877, с. 352). Однак шинкарка могла мислитися і як проміжна фігура, що займає становище між земним світом і пеклом. На відміну від відвертих грішниць, як-от, наприклад, відьом та ворожок, вона не скоювала тяжких гріхів. Це не давало змоги розглядати її як об'єкт тортур і покарань із боку бісів. Але й належність до світу темних сил, вірогідно, не викликала сумнівів. Вона постає в тій самій ролі, що й у земному житті в корчмі, – як «господарка» пекла та комунікатор між його мешканцями. В. Свенцицька припустила, що корчмарку, яка продавала алкоголь, могли вважати причиною всіх бід людей (Свенцицька, В. 1998, с. 90). Втім, таке сприйняття могло бути й опосередкованим, символічним.

Наступною, після шинкарки, за часом появи є фігура мельника, який упізнається за жорном на шиї*. На іконах Страшного Суду в композиціях «нового пекла» вона з'являється з XVI ст. Фігура «мельника» є щонайменше на 16 відомих пам'ятках, зокрема, на іконах із Вільшаниці, Рускої Бистрої, Долини, Малої Горожанки, Красного Броду, Ганковичів, Єдлінки, Плав'я, Волі Вижньої, Лип'я, Доброслави, Святкової Малої, Розтоки, Молдавського, Шелестово, Нехровця (НМЛ 30675/І-1914. І пол. XVI ст.; 1141/60. Серед. XVI ст.; НМЛ 2424/І-20. ІІ пол. XVI ст.; 3 Малої Горожанки. Кін. XVI – поч. XVII ст.; 393/61. XVI ст.; Іс 10. Поч. XVII ст.; Ікона Страшного суду... 2014, р. 191; НМЛ 6492/І-1334. XVII ст.; S/4947.

* Стосовно пояснення такого художнього прийому (зображувати мельника з каменем), слід згадати вірш Лазаря Барановича «Млинарське каміння дасть різне меління», в якому поет пояснює, що все можна використати з правильною користю, головне – мудро підійти до справи, адже навіть, якщо зерно на камінь потрапить і не проросте, воно перетвориться завдяки ньому на борошно (Baranowicz, Ł. 1671, ark. 312).

XVII ст.; S/3437. I пол. XVII ст.; З Доброслави. II пол. XVII ст.; Зі Святкової Малої. 1687; Ікона Страшного суду... 2014, р. 226; НМЛ 13599/І-207. 1720; Кін. XVIII ст.; Ікона Страшного суду... 2014, р. 214).

I.-П. Химка пов'язав появу в пеклі мельника, з традиційною ворожнечею між селянами та мельниками, яку розкрив К. Гінзбург у праці «Сир та хробаки» (1976 р. (Див.: Гинзбург, К. 2000)), такою, що набувала поширення в соціальному стереотипі, зафіксованому також у легендах, прислів'ях і оповіданнях (Німка, J.-P. 2009, р. 119)*. К. Гінзбург дослідив світоглядну картину єретика-самоучки XVI ст. Меноккіо, який був мельником-орендарем, і цю працю побудовано на матеріалах Італії. Посилання на працю К. Гінзбурга дещо дивує, адже автор підкреслив вільнодумство Меноккіо, але не аналізував соціальні відносини між мельниками й селянами. К. Гінзбург прямо вказав на соціальні антагонізми, які виникали між власниками землі, зокрема ієрархами Римо-Католицької Церкви, та орендарями (Ginzburg, С. 1980, р. XXVII). Втім, існують свідчення щодо особливостей у сприйнятті мельників, мірошників у народній свідомості. Їм могли приписувати магічні властивості, бо млин пов'язували з нечистою силою. За зафіксованим у Мшанці повір'ям, саме чорт винайшов млин (Рахно, К. 2014). Отже, бачимо певний перетин у ставленні загалу до мельників між українськими та західноєвропейськими землями в Ранньомодерний час.

Повертаючись до фігури мельника на українських іконах, зазначимо, що, окрім повішеного йому на шию жорна (яке асоціює його діяльність зі шляхом до гріхопадіння), «мельник» у композиціях «нового пекла» оголений і зазнає певного виду тортур. У даному разі не можна виключати прямого символічного зв'язку з притчею з Євангелія: «Хто ж спокусить одного з цих малих, що вірують в Мене, то краще б такому було, коли б жорно млинове на шию йому почепити, і його потопити в морській глибині» (Мф. 18:16, та Лк. 17:2). У такому разі образ «людини із жорном на шії» символізує когось, хто спокушає людей гріхом та відвертає від Бога. Фраза про «жорно на шії» стає вказівкою на конкретний вид

* У Литовській Метриці є цікава згадка про те, як мельник відкрив шинок, причому з позитивною оцінкою, адже громада схвалювала цей вчинок (Lietuvos Metrika & Knyga. 2014).

посмертного покарання для грішників. Хоча вона містить очевидну метафору, майстри, автори цього іконописного канону, могли звертати на неї увагу і як на «ілюстрацію» покарання за гріх. Так, на іконі з Єдлінки, яка датується 1650-ми рр., «мельника» з жорном, прив'язаним до шиї, розміщено серед інших грішників, які символізують традиційні гріхи (п'яниця, наклепник, дітовбивця, ворожка, вбивця, лжесвідок, розбійник, злодій, неповажний до батьків), без підпису. Подібним є й непідписане зображення «мельника» з жорном на іконі з Ганковичів, яка зберігається в Національному музеї Кракова, поч. XVII ст. (Іс 10. Поч. XVII ст.). Отже, в цих випадках віднесення зображених на іконах Страшного Суду з жорном на шиї осіб лише до мельників є дискусійним.

Однозначно до професії мельників належать фігури, підписані її назвою, а також ті, що належать до композицій, де є й інші ремісники. Так, на іконі Страшного Суду з Руської Бистої фігура має припис «неправдивий мельник», що однозначно дає змогу відносити зображення до людини відповідної професії (1141/60. Серед. XVI ст.).

Особливе місце серед композицій «нового пекла», де зображені й представники низки професій, належить іконі з Долини 1560-х рр. Вона містить найрозвинутіший комплекс соціальних сюжетів порівняно з іншими іконами, що розглядаються. Поряд із «мельником» тут є «коваль», «мідник» і «ювелір». Зображення містять підписи й чіткі ознаки, пов'язані з даними професіями: біси розводять вогонь під фігурою «ковалю»^{*}, використовуючи ковальські міхи, а до «ювеліра» прив'язано молоток (НМЛ 1238/І-1451. 1560-ті).

Зображення ремісників є й на пізніших іконах кін. XVII–XVIII ст., що цілком закономірно, адже ремесла тоді розвивалися, суспільство диференціювалося за професійною ознакою. Так, на іконах цього періоду з Нехровця та Шелестово поряд з іншими грішниками зображено «мельника» та

^{*} Стереотипи, пов'язані з «пекельною працею», яка нерідко асоціювалася зі зв'язком з нечистими, були притаманні не лише українському соціуму. Так, у середньовічній Англії ковалям, як видно з анонімного вірша XV ст., вічно вкритих димом (пряма асоціація з пекельним вогнем) і найгаласливіших серед ремісників, теж приписували зв'язки з інфернальним світом. Асоціативний зв'язок з нечистим лише посилювався звичкою ковалів працювати вночі (атрибутом ночі завжди вважалася злочинність (Чередніченко, О. В. 2017, с. 153).

«ковалю», а на іконі з Нехровця – ще й «ковалю» та «кравця». На іконі з Розтоки – «кравця» та «шкіряника». На іконі з Лип'я – «кравця» і «ткача». На іконі з Погорілівки серед ремісників є ткач, кравець, коваль, мідник (лудильник), золотар (ювелір) і лимар (Ікона Страшного суду... 2014, р. 214; Кін. XVIII ст.; Ікона Страшного суду... 2014, р. 226; S/3437. I пол. XVII ст.; 443. XVIII ст.). Деякі з них зазвичай мають відповідні їм знаряддя праці (наприклад, ковальський молот) (Див. ікону з Погорілівки, 443. XVIII ст.).

Отже, поступово розширювався перелік ремісничих професій, представники яких трапляються на страшносудних іконах, що засвідчувало так само зростання градації ремісників за все більшою кількістю професій, а отже й економічний поступ українських земель у досліджуваній період. При цьому ікони Страшного Суду дають змогу виділити й найпоширеніші види професійної діяльності. Першість тут, безперечно, належить фігурі шинкарки. А якщо брати представників суто ремісничих видів діяльності, то спочатку йде фігура «мельника» (16 випадків), потім – кравця (4 випадки, кін. XVII–XVIII ст.), далі – ковалю (3 випадки, серед. XVI ст., XVIII ст.), що засвідчує не тільки міру поширення відповідних напрямів загалом, але й міру їх «популярності» серед загалу або ж значущості для нього, про що згадується у відповідних наукових розвідках. Так, за наявними даними, в серед. XVI – на поч. XVII ст. до ремісничих цехів у Львові інтенсивно приймали нових членів (Заяць, О. А. 2012). Становище для ремісницької діяльності ставало сприятливим, серед ремісників зростала конкуренція. Змінювалося правове становище ремісників, яким надавали різні привілеї на діяльність, інтенсифікувалися взаємодії ремісників із селянством. Останнє ж закономірно мало породити різні порушення, оскільки зі зростанням кількості ремісників розширювались і їх контакти з загалом, що зафіксовано документально. Королівський акт 1524 р., який урегулював торгівлю шкурами як сировиною для ремісництва, опосередковано вказує на зловживання, проти яких він був спрямований: штучні перепони в торгівлі шкурами, завищення цін, монополізація ринків на користь гуртових продавців і заможних майстрів, які купували великі партії шкур і також ставали «монополістами», тощо (Капраль, М.

2012). Такі тертя між представниками різних професій, ремісниками та селянами, ремісниками й феодалами і замковою адміністрацією були непоодинокі, вони викликали потребу в низці актів королівської влади для врегулювання їхніх відносин і впорядкування ринкової діяльності (Паславська, Н. О. 2016b).

Матеріал іконографії, отже, підтверджує те, що реміснича діяльність розвивалася, а ремісник тому став помітною фігурою соціальних відносин і своєю діяльністю привертая увагу суспільства. Фактором, який міг впливати на сприйняття ремісників різних професій серед православного населення тогочасної України (Балушок, В. Г. 1993), була їхня конфесійна належність. Поділ цехів за конфесійною ознакою на римо-католицькі (польсько-німецькі), русинські (українські), вірменські; нерівноправне становище православних ремісників у складі одного цеху з римо-католиками, – все це зумовлювало соціальні тертя та досить гострі суперечності (Паславська, Н. 2017).

Композиції ікон, що віддзеркалюють зазначені історичні реалії, містять аналогію з апокрифом «Ходіння Богородиці по муках» (у редакціях, поширених у певних регіонах). Так, у списку о. Іллі Яремецького-Білашевича (XVIII ст.), муки різних категорій грішників рубриковано приблизно так само, як на іконах Страшного Суду. Зокрема, серед них є «Мука мельників і мірошників грішних», де вказано на страждання мельників та мірошників, які брали неправдиво зерно та борошно, фальсифікуючи вагу. Опис їхніх страждань та обстановки цієї частини пекла містить вказівку на «смердючі ваги» й підвішування мельників догори ногами з жорнами на шиї та на вогонь, який біси роздувають міхами. Спостерігається той самий принцип вибору покарання, який можна побачити на іконах, – муки безпосередньо вказують на дії грішника. Відповідно, махінації частини ремісників різних професій, були добре відомі в суспільстві та викликали загальний осуд, що й дало змогу розмістити цей сюжет на страшносудних іконах.

У розділі «Мука молотобійців, ковалів грішних» вказується на покарання за допомогою засобів ковальської праці (лещата, молоти, розплавлений метал) – ідеться, певно, про ковалів, які крали давальницьке залізо. Отже, й тут виразні маркери професії пов'язані з неправедною поведінкою ремісників. Такого

висновку доходимо й на підставі аналізу розділу «Мука о ткачах грішних»: у ньому йдеться про покарання нитками та клубками ткачів, які крали чужі полотнища. Схожий зміст мають «Мука о кравцях грішних», «Мука о кушнірах, шевцях, римарях грішних» – представників цих професій покарано за допомогою звичних засобів праці, але без опису, за що саме їх карають. Вказується лише, що йдеться про грішних представників цих професій (Франко, І. 1906). Останнє засвідчує давню усталеність даних ремесел, бо тільки в такому разі мала сформуватися стала аудиторія споживачів їхньої продукції і так само мали виробитися традиційні способи обману замовників, добре відомі загалу.

Блок переказів про ремісників пов'язаний наскрізним сюжетом із покаранням різних категорій зlodіїв, зокрема крадіїв. Схожість сюжетів і загальної логіки авторів даної редакції апокрифу та іконописців є очевидною. Текст апокрифу вказує на найвірогіднішу мотивацію включення ремісників до кола грішників – це нечесність у роботі й крадіжки давальницьких матеріалів. Яскраво зміг передати образи грішників-ремісників у пеклі І. Котляревський, якого надзвичайно приваблювали звичаї, побут і народна творчість українського селянства (Панасенко, Т. 2010, с. 23). Попри територіальну нерелевантність, І. Котляревський описав те, що зображене і на західноукраїнських страшносудних іконах. У поемі «Енеїда» пекло постає в усій різноманітності грішників та мук, які виділялися не лише за моральними критеріями, але й за професійними: «Шевці, кравці і ковалі / Цехи: різницький, коновальський, / Кушнірський, ткацький, шаповальський / Кипіли в пеклі всі в смолі» (Котляревський, І. 1922, с. 96).

Для нас надзвичайно важливо зрозуміти, який вирішальний чинник відносить ремісників до пекла: чи ставлення соціуму до певного виду ремесла і пов'язані з цим стереотипи, чи все ж у першу чергу нечесна нажива майстра на своїй праці. Р. Бетя, досліджуючи румунську іконографію Страшного Суду, відзначила, що всіх ремісників об'єднує крадіжка (Betea, R. 2013, р. 98). Климентій Зіновіїв наголосив, що навіть ката Господь зможе простити, якщо той виконував свою роботу сумлінно (Зіновіїв, К. 1971, с. 67–68). Тож, швидше за все, ці фактори пов'язувались і накладалися один на одного. Адже, з одного боку, до

певних ремісників ставилися упереджено через їхній спосіб життя, «дивний» і незрозумілий для загалу, тому їм часто приписували контакти з нечистим. З іншого боку, деякі ремісники крали сировину замовника й нечесно наживалися, за що теж мали розплачуватися муками в пеклі.

Таким чином, оскільки ремесло набувало все більшого соціального й економічного значення, помітнішою ставала його роль. Відповідно сама наявність ремісників на іконах Страшного Суду свідчить про їхню значущість як феномену тогочасного суспільства й проявляється буквально на початку окресленого періоду. Так, уже на іконах XV ст. є образ корчмарки (чи шинкарки), яку можна пов'язати з виготовленням відповідної продукції. Наступною, після шинкарки, за часом появи є фігура мельника. Проте, якщо брати представників суто ремісничих видів діяльності, то спочатку за частотою згадок йде фігура «мельника» (16 випадків), потім – кравця (4 випадки, кін. XVII–XVIII ст.), далі – коваля (3 випадки, серед. XVI ст., XVIII ст.), що засвідчує частоту контактів з цими представниками і міру їхньої «популярності» серед загалу або ж значущості для нього.

У всіх іконах із опрацьованого джерельного корпусу зображення ремісників належать до композицій пекла. І це обумовлено низкою причин.

По-перше, засуджувалося не саме ремесло, а нечесна діяльність його представників, у текстах апокрифів вказується на найвірогіднішу мотивацію включення ремісників до кола грішників – це нечесність у роботі.

По-друге, поява ремісників у пеклі пов'язана з поширенням соціальних стереотипів стосовно цих образів, зафіксованих також у легендах, прислів'ях і оповіданнях. Ремісникам могли приписувати магічні властивості, зв'язок з нечистою силою, ставитися до них упереджено через віддаленість їхнього місця проживання і «дивний», незрозумілий для загалу спосіб життя загалом.

По-третє, образи «нечесних ремісників-крадіїв», могли спочатку символізувати один із часто згадуваних у Євангелії гріхів, що пізніше трансформувався в ремісничу спеціальність. Окрім того, зображення носіїв земних гріхів і пристрастей у «природному» для них середовищі в сценах «нового

пекла» є концептуально можливим, що й спостерігаємо на даному іконографічному матеріалі.

Отже, Суд земний і Суд Небесний співвідносились у свідомості й діяльності досліджуваного соціуму досить тісно, як і поняття «злочин» та гріх». При цьому судова практика з її видозмінами суттєво впливала на розвиток страшносудного іконопису, як і народні погляди на «добро» і «зло», адже не всі гріхи, розміщені в пеклі на іконах, засуджувалися за нормами писаного права. З індивідуалізацією світогляду внаслідок поширення ідей гуманізму гріхи на іконах Страшного Суду ставали все різноманітнішими.

Багатих іконописці (вслід за навколишнім соціумом) засуджували, а бідних намагалися підтримати, принаймні через зображення перших серед грішників, а других – серед праведників. Показове засудження й віднесення до пекла тих служителів Церкви, котрі порушували приписи, за якими вказували жити пастві, зокрема «требодавців», які ставили майнове збагачення вище за сумлінне служіння Господу. Серед простолюду негативними персонажами теж є ті, хто нечесно, несправедливо, а отже, й неправедно наживався за рахунок інших.

Хода народів на Суд Божий, зображена в страшносудній іконографії, на перший погляд подібна до загальної процесії представників різних етносів, які мають постати перед Господом. Утім, українські іконописці після XV ст. керувалися радше не положеннями Святого Письма, а апокрифами й значною мірою – народними уявленнями про залежність посмертної долі від належності до певного народу. Про віднесення неправославних чужинців до грішників яскраво свідчить зображення їх ліворуч, поступове, з плином століть, «занурення» їх у вогонь, маркування нечистих національним чужинським одягом, вилучення з XVI ст. з цієї ходи православних. Водночас розширювалося коло народів, що свідчить про новий міжнародний досвід українських майстрів.

Неблагочестиве дозвілля в уявленні українського соціуму насамперед пов'язувалося з шинком, де продавали алкоголь, але де відбувалося й тверезе спілкування, зокрема не лише неформальне, а й ділове. З часом нетверезе проведення часу в шинку зі сварками та бійками почало переважати, що

позначилося на страшносудних іконах деталізацією сцен пияцтва. Також з поширенням моди на танці під музику серед грішників почали зображувати й танцюристів. При цьому музичні інструменти з райських сюжетів не зникли, тож забарвлення музики (позитивне чи негативне) залежало від мети її виконання. За писемними джерелами, Церква не засуджувала й благочестивий духовний танець. Утім, на іконах він не постає, можливо, через непоширеність у народі. Надмірний сон також віднесли до гріхів. З появою нових вад поведінки (тютюнопаління, карти тощо) їх швидко переносили на ікони. Українські страшносудні ікони теж містять цінну інформацію про одяг представників різних соціальних верств (шляхти, козацтва, міщанства) і його трансформацій в означений час, хоч у цьому аспекті особливо значуща верифікація з писемними й іншими зображальними джерелами. Також важливо, що наявність / відсутність та вигляд одягу на персонажах маркували їх належність до різних категорій грішних чи праведних.

Головними ознаками ремісників, судячи за страшносудними іконами, були здатність або нездатність правильно й чесно виконувати роботу. Ті, хто не дотримувався відповідних приписів, отримували вічні муки за допомогою своїх же звичних знарядь праці. За порушення більш загальних норм ремісники, очевидно, страждали разом з іншими грішниками без якихось професійних ознак. Мельника, як і в деяких країнах Заходу, відносили до грішників як такого, що контактує з нечистими. Показово, що в пеклі зображували саме тих ремісників, з котрими найчастіше контактували віряни, на яких були спрямовані образи. У XVII ст., коли самі підвалини цехового устрою вже похитнулися, різновидів ремісників серед грішників суттєво побільшало.

ВИСНОВКИ

У висновках підсумовано результати дослідження, узагальнено обґрунтовані в дисертації основні положення, що виносяться на захист.

Аналіз історіографії з різних напрямів гуманітаристики засвідчив, що світоглядні орієнтири українського соціуму в іконографії Страшного Суду є актуальною, але досі не висвітленою ґрунтовно в науковій літературі темою. Праці, дотичні до теми, створили історики, мистецтвознавці, богослови/релігієзнавці, які орієнтувалися винятково на ракурси в межах власних наукових зацікавлень. Вчені виявили витoki сюжету, відповідність зображень есхатологічним писемним джерелам, віддзеркалення соціальної проблематики в пекельних сценах, семантику образів в іконографії Страшного Суду. Однак низка питань потребує уточнень, розширення проблематики, погляду з нового ракурсу й ширшого узагальнення через антропологічний код студіювання.

Джерельна база для розкриття поставленої мети достатньо репрезентативна і представлена, окрім 69 ікон Страшного Суду XV–XVIII ст. (з них із земель сучасної України – 42, Польщі – 11, Словаччини – 12, Росії – 1, з Синаю – 1, невідомого точно походження – 2), комплексом зображальних і писемних (нарративних і актових) джерел.

Визначені завдання роботи та її основна мета досягаються завдяки історико-антропологічній стратегії, за допомогою якої досліджуються світогляд і соціальна історія України крізь призму страшносудного іконопису XV–XVIII ст., на засадах принципів історизму, об'єктивності й системності, поєднання загальнонаукових, спеціальних історичних методів, методів спеціальних історичних дисциплін та інших наук.

Виявлено, що персоніфікований образ смерті часто наділяли демонічними ознаками, які засвідчували негативне ставлення до нього. На іконах присутній сюжет двох смертей: праведника і грішника. Релігійно-моральний сенс зображення зміщується в соціальну площину: праведника замінює бідняк, а грішника – багатій. Біля вбогого присутні райські мешканці, а біля багатія – власне смерть і біси. В цій сцені зображували один із варіантів смерті. Оскільки

на деяких іконах є сцени смерті грішника і праведника без прив'язки до певного гріха, то так показували смерть будь-якого грішника. Сам образ смерті еволюціонував від антропоморфної безстатевої істоти, що приходить по одну людину, до скелета, образів дівчини й воїна, що забирали групи грішників, тому цей образ передає ставлення в сенсі залежності від земного життя, бо для одних смерть знаменує радісний перехід у вічне життя, а для інших – вічні муки в пеклі.

З огляду на напружені міжконфесійні відносини на українських теренах аналізованого часу, можна сказати, що митарства, зображені на іконах Страшного Суду, не тотожні чистилищу й ілюструють уявлення про посмертний особистий суд над душею кожного новопреставленого. Митарства постають на іконах в образах клейм, змія та веж. Кожен із цих символів, хоч і містить єдину ідею митарств, вносить певні відмінності в розуміння символіки й функцій того чи іншого образу. З композиційного погляду змії митарств і вежі роблять ікону ціліснішою. Якщо в XV ст. образ змія займав усю середину ікони, то вже з XVI ст. через додавання нових образів і сцен митарства довелося зміщувати вбік і змінювати на компактніші образи веж чи клейм. Місце, звільнене від митарств, дало змогу деталізувати й краще прописати інші есхатологічні сюжети, зокрема сцени смерті. Проте заміна символів одне одним викликана не лише композиційними потребами. Інша причина відділення митарств в окремі вежі пов'язана з конкретизацією гріха для окремої людини. Проте в західноукраїнському іконописі Страшного Суду кін. XVII–XVIII ст. сюжет митарств усе частіше переносився на край композиції й уже не відігравав центральної ролі або зникав, що пояснюється неактуальністю теми митарств для Унійної церкви, в яку перейшли західноукраїнські єпархії. Образ митарств існував на Київській іконі XVII ст., що свідчить не лише про подальше визнання ідеї митарств, але й про впливи російського іконопису, пов'язані з політикою уніфікації церковного життя в усій Руській Православній Церкві.

Встановлено, що уявлення про рай і пекло – важливі світоглядні установки людини XV–XVIII ст. Рай на іконах зображується у варіантах Небесного Єрусалима, Лона Авраама, Храму Божого. Протягом XV–XVIII ст. образ земного

раю трансформувався: якщо в XV ст. його змальовували у формі кола, де сидять святі праотці та Богородиця з ангелами й Розсудливим розбійником; то в XVI–XVII ст. зник символ кола і почав з'являтися образ раю як Храму Божого; а в XVIII ст. зник сюжет Лона Авраама і надали перевагу зображенню стін і дверей раю. Небесний Єрусалим – узагальнений образ повноти блаженства, що має настати для праведників після Останнього Суду, але в XVII–XVIII ст. він утратив популярність через композиційні зміни й поступився місцем зображенням ликів святих. Але в усіх описаних варіантах значення раю як місця блаженства, куди потраплять душі праведників, не змінилося, тож символи Едемського саду й Небесного Єрусалима не виключали, а радше доповнювали один одного. Отже, змінювалася форма раю, але не його символічне наповнення.

Пекло асоціювалося з нечистою силою й грішниками. Аналіз зображень бісів і диявола дає підстави стверджувати, що за XV–XVIII ст. змінилося тлумачення лукавих духів: від їх класичного богословського сприйняття як ейдолонів до фізично жахливих антропоморфних образів. Зміни в іконописі завдячують відходу від візантійських першозразків і проникненню західноєвропейських впливів. На українських іконах пекло не таке моторошне й страшне, як на римо-католицьких зразках, поряд із антропоморфними фігурами смерті побутують гротескні сцени з багатіями, яких везуть чорти на візках, шинкарка в пеклі з грішниками теж не наводить страху, але присоромлює, показуючи негативні наслідки: п'яні танці, бійки після програшу в карти тощо. Це й указує на ключову ідею подання Страшного Суду в православних і римо-католиків: перші апелювали до «сорому за гріх», другі – до «страху перед покаранням за гріх».

З'ясовано характерну особливість образу милостивого блудника на українських страшносудних іконах – зв'язані за спиною руки. У такий спосіб могла виражатися ідея про те, що один нерозкаяний гріх перекриває всі чесноти. Іконографічна традиція з XVI ст. представляла становище «милостивого блудника» трагічніше, ніж проложна розповідь («рай бачить, а муку терпить»). Імовірно, це було зумовлено втратою зв'язку з першоджерелом та самотійним

побутуванням і розвитком образу. Зазначена презентація посмертної долі ще більше актуалізувала виняткову необхідність прижиттєвого покаяння, в чому полягало головне призначення образу.

Виявлено зв'язок між Судом Небесним і судом земним. Паралелі між Божим судом і правовою традицією пояснюються схожістю тлумачення понять «гріх», «кривда» і «злочин» у тогочасному суспільстві. На страшносудних іконах найчастіше трапляються такі гріхи: чародійство, блуд, злодійство, дітовбивство, лжесвідчення. Їх розглядали і як злочини. З кожним новим періодом варіативність «гріхів» зростала, як і уточнювалися види злочинів у законодавстві. Тому правова система впливала на іконопис, як і він на неї. Однією з центральних категорій правосвідомості з XV ст. був мир, який заклав Бог. У суспільних уявленнях про природу суду й Божий суд поєднувалися ідеали правосуддя, а відхилення від цього ідеалу сприймали як різноманітні судові зловживання.

З'ясовано віддзеркалене в іконографії ставлення творців та споглядачів ікон до різних соціальних груп за рівнем достатку: негативне до багатих і позитивне – до бідних. Перші зображуються поряд зі смертю, нечистими, в пеклі або на шляху до нього. Другі – в оточенні Ангелів, царя Давида, на шляху до раю. В аспекті соціальної ієрархії, поряд зі шляхтою й заможним міщанством, негативно марковані й зображені на страшносудних іконах представники простого народу – ремісники, які нечесно збагачувалися. В їхніх образах теж є мотив несправедливого поводження з ближніми.

Встановлено, що в сцені «Народи, які йдуть на Суд Божий» зображені народи, до яких ставилися негативно. Про це свідчить наявність серед її дійових осіб представників різних конфесій, розміщення народів ліворуч від Спасителя, оповиття їх вогняною рікою на найраніших пам'ятках. На їх гріховність указують і численні приклади з апокрифів, де наголошено, що це – «нехрещені народи», «народи, які підуть за Антихристом» і т. д. Народи трактували як нечестивців (неправославних) перед Престолом Спасителя. Зафіксовано, що й нечистих наділяли маркерами іноземців, щоб підкреслити ще раз належність народів до нечестивих. Перелік зображуваних на іконах народів значно розширився. Нові

народи вводили після того, як із ними встановлювали контакти або «запозичували» з писемних джерел. Траплялось і зображення «русі», але її розподіляли до праведних або до грішних народів (про що свідчать написи).

Досліджено, що неблагочестиве дозвілля в уявленні українського соціуму насамперед пов'язувалося з шинком. Це було місце не тільки законного продажу алкогольних напоїв, але й зібрань, споживання їжі, укладання дрібних майнових угод тощо. Такі його функції сприяли, крім іншого, тому, що він став осередком, де поширювалися чутки, відбувалися суперечки, бійки. Понад це, шинок став розсадником пияцтва, чревоугодництва, розпусти й інших гріхів. З серед. XVI ст. на іконах Страшного Суду з'явилася ще одна категорія грішників – дударі, музиканти з волинками й танцюристи. На появу азартних ігор з їхньою моральною шкодою український іконопис одразу відреагував новим сюжетом у композиції шинку і пекла. Він став традиційним для страшносудних ікон XVI–XVIII ст. Невідповідність нормам правильного проведення часу віддзеркалилась і в присутності на іконах Страшного Суду образу чоловіка, який пропускав церковні служби через пристрасть до сну. В XVII ст. до складових неблагочестивого дозвілля, які засуджувалися в суспільстві, додалося тютюнокуріння. Раніше образи не фіксують такого гріха, й це було пов'язане саме з його поширенням із зазначеного періоду.

Проведення дозвілля мало певну межу, переходячи за яку воно ставало неблагочестивим. Тож шинок міг сприйматися як місце, де спілкувались і їли, або місце, де грішили й втрачали людську честь – вибір залишався за кожним. Саме тому шинок на іконі локалізується в окремій від пекла ділянці, адже важливо було не перейти межі дозволеного.

Український страшносудний іконопис є й цінним джерелом для вивчення одягу представників різних соціальних верств і трансформацій, які відбулися з ним в означений час. Поряд із цим, зображення на іконах не завжди достовірні в усьому, тому, вивчаючи за ними тогочасну моду, паралельно слід залучати інші види історичних джерел. Варто мати на увазі й те, що місцем створення більшості українських страшносудних ікон означеного періоду, які збереглися, є землі

сучасної Західної України, Південно-Східної Польщі та Північно-Східної Словаччини, тому говорити, що вони дають уявлення про моду, яка в XV–XVIII ст. побутувала на теренах усієї сучасної України, вочевидь, не доводиться. Проте на підставі вивчення одягу на іконах Страшного Суду можна зробити такі цінні висновки. Зовнішні впливи на українську моду віддзеркалювали магістральну спрямованість контактів тогочасної України з відповідними країнами. Зображення костюмів передавали еволюцію одягу різних соціальних верств. Вбрання на іконах мало і символічне значення, могло уособлювати приховану семантику (збереглися зображення диявола в світлих одягах і Антихриста в білих пелюшках).

Виявлено, що крізь призму образів на страшносудних іконах прочитується й розвиток ремесла і виробничих професій, точніше пов'язані з ними зловживання, які породжували соціальні конфлікти й засудження представників тієї чи іншої діяльності. На іконах XV ст. з-поміж представників «осуджених» професій присутня лише корчмарка, з XVI ст. додається мельник. З II пол. XVI ст. арсенал представників виробничих професій розширився. На іконах цього часу (XVI–XVIII ст.) є образи коваля, мідника, ювеліра, кравця, кожум'яки, ткача.

Ключ до розуміння причин включення ремісників до грішників (найімовірніше, це були нечесність у роботі й крадіжка матеріалів) дають апокрифи й актові джерела. Поява ремісників у пеклі пов'язана і з поширенням соціальних стереотипів щодо них: їм могли приписувати магічні властивості, зв'язок з нечистою силою, ставитися упереджено через віддаленість їхнього місця проживання і «дивний», незрозумілий для загалу спосіб життя загалом.

Отже, страшносудний іконопис є винятково інформативним для дослідження есхатологічних уявлень і різноманітних проблем соціальної історії. Він був тісно пов'язаний із дійсністю й дуже чутливий до змін у суспільстві. Понад це, ікони в символічній формі фіксували ставлення до тих чи інших соціальних реалій, тому через їх призму можна зрозуміти специфіку міжстанових, міжконфесійних, міжетнічних та інших суспільних відносин. Страшносудні ікони

дають змогу виявити аксіологічну систему координат тогочасної людини та пояснити мотиви її дій.

Перспективним є дослідження розвитку страшносудного іконопису в Новий і Новітній час. Важливо розглянути регіональні й конфесійні особливості написання ікон. Високо результативним буде долучення до аналізу ікон Страшного Суду фахівців з напрямку економічної історії та історії права, які зможуть глибше декодувати віддзеркалення в іконописі суспільно-економічних трансформацій і суперечностей, що поставали на цьому ґрунті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

Ікони Страшного Суду в фондах музеїв**НМЛ**

1. НМЛ 1238/І-1451. 1560-ті. З Долини. (Івано-Франківська обл.).
2. НМЛ 13408/І1478. Кін. XVI ст. З Сухого Потока (Львівська обл.)
3. НМЛ 13599/І-207. 1720. З Молдавського (Львівська обл.).
4. НМЛ 14537/І-1979. 1587. З Кам'янки-Струмилової (Львівська обл.).
5. НМЛ 14537/І-1979. 1587. З Кам'янки-Бузької (Львівська обл.), 1587 р.
6. НМЛ 15812/І-1976. Кін. XVI ст. З Трушевичів (Львівська обл.).
7. НМЛ 2335/І-1277. Серед. XVII ст. Невстановленого походження.
8. НМЛ 2424/І-20. II пол. XVI ст. З Долини (Івано-Франківська обл.).
9. НМЛ 22996/І-1698. II пол. XVI ст. З Раделичів (Львівська обл.).
10. НМЛ 2512/І-1978. 1685. З Дрогобича (Львівська обл.).
11. НМЛ 25380/І-1743. II пол. XV ст. З Вовчого (Львівська обл.).
12. НМЛ 30675/І-1914. I пол. XVI ст. З Вільшаниці (Львівська обл.).
13. НМЛ 33621/І-972. XVII ст. З Городка (Львівська обл.).
14. НМЛ 34503/І-1179. XV ст. З Ванівки (Польща).
15. НМЛ 34505/І-1181. II пол. XV ст. З Мшанця (Львівська обл.).
16. НМЛ 34532/І-1208. XVII ст. З Надсяння.
17. НМЛ 36454/І-2122. II трет. XVI ст. З Багнуватого (Львівська обл.).
18. НМЛ 36455/І-2123. II пол. XVI ст. Зі Станиля (Львівська обл.).
19. НМЛ 36569/І-6/І-1237/І-6. Кін. XVI ст. З Завадки (Львівська обл.).
20. НМЛ 38484/І-2641. Серед. XVI ст. З Жовкви (Львівська обл.).
21. НМЛ 42406/І-2982. 1590-ті. З Великого (Старого Самбора) (Львівська обл.).
22. НМЛ 424131/І-2985. 1662. З Медичів, Дрогобицький район (Львівська обл.).
23. НМЛ 42822/І-3079. 1754. З с. Скорики.

24. НМЛ 4341/І-1376. Поч. XVII ст. З Борщовичів (Львівська обл.).
25. НМЛ 4686/І-1381. XVIII ст. З Єзуполя (Івано-Франківська обл.).
26. НМЛ 6441/1.2/І-1310. XVII ст. З Тростянця (Львівська обл.).
27. НМЛ 6492/І-1334. XVII ст. З Плав'я (Львівська обл.).
28. НМЛ 6498/І-1975. 1670. З Торки (Львівська обл.).

Національний художній музей у Києві

29. І-13. Кін. XVII ст. З Михайлівського Золотоверхого монастиря.

Львівський музей історії релігії

30. Zh 442, L'v MA-2115. Кін. XVII ст. Невстановленого походження.

Музей народної архітектури та побуту в Ужгороді

31. Кін. XVIII ст. З Шелестово, нині частина Кольчино. (Закарпатська обл.).

Музей Перемиської землі

32. М.Р.Н. 1134. Серед. XVI ст. З Перемишля (Польща).

Музей народної архітектури в Сяноку

33. 829. XV ст. З с. Пашова (Польща).

Музей української культури у Свиднику (Словаччина)

34. 393/61. XVI ст. З Красного Броду.
35. 1789 р. З Раковчика.
36. 1141/60. Серед. XVI ст. З Руської Бистрої (Словаччина).

Історичний музей у Сяноку

37. 3388. 1750. З Бжегів (Польща).
38. S/3437. I пол. XVII ст. З Лип'я (Підкарпатське воєводство, Польща).

39. З Доброслави. II пол. XVII ст. (Пряшівський край, Словаччина, церква св. Параскеви).

40. S/4947. XVII ст. З Волі Вижньої (Підкарпатське воєводство, Польща).

Словацька національна галерея

41. О 6185. Кін. XVII ст. З Нової Седлиці (Новоселиці) (Пряшівський край, Словаччина).

42. О 6194/ а, в. 1660-ті. З Боглярки (Пряшівський край, Словаччина).

Музей «Духовні скарби України»

43. З Галичини. XVII ст.

44. З Закарпаття. XVI ст.

Національний Музей у Кракові

45. Іс 10. Поч. XVII ст. З Ганковичів (Львівська обл.).

46. Іс 25. II пол. XV ст. З Поляни (Львівська обл.).

Церква св. Архангела Михаїла

47. Зі Святкової Малої. 1687. Підкарпатське воєводство, Польща.

Чернівецький ОХМ

48. 443. XVIII ст. З Погорілівки (Чернівецька обл.).

Олеський замок

49. З Малої Горожанки. Кін. XVI – поч. XVII ст. (Львівська обл.).

Шаришський музей у Бардієві

50. Н 984. 1660–1680. З Вишнього Орлику (Словаччина).

51. Н 984. 1660–1680. Зі Збою (Словаччина).

Музей волинської ікони

52. Знайдена у Свято-Троїцькому соборі м. Луцька. Кін. XVIII ст. Полотно, олія.

Регіональний музей у Ясло (Польща)

53. № 96. 1737. Із Незнайової/Розстайного (Малопольське/Підкарпатське воєводство, Польща).

Музей замку в Ланкуті (Польща)

54. 582. Серед. XVIII ст. Із Бортного (Малопольське воєводство, Польща).

Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського

Ф. 279. Особовий архів О. Новицького.

55. № 1680.

Ф. 304. Дисертації Київської духовної академії

56. Дис. 609. Поучение о последних временах мира и Страшном Суде (в старинных рукописных сборниках Киевской академической библиотеки). Арк. 24–28.

57. Дис. 623. Учение церкви о загробном состоянии души до всеобщего суда. Арк. 66.

Ф. 307. Києво-Михайлівський Золотоверхий монастир (1108–1930-ті). Зібрання рукописних книг XV–XIX ст.

58. № 531. Пролог на березень – серпень. 311 арк.

Ф. 312. Києво-Софійський Собор (1017–1919). Зібрання рукописних книг XV–XIX ст.

59. № 274. Пролог на березень – серпень. 520 арк.

Джерельні публікації

60. Ад. Миниатюра в «Часослове Катарини Клевской». Утрехт, ок. 1440. В: Бартлет, Р., ред. 2002. *Панорама Средневековья. Энциклопедия средневекового искусства*. Москва. С. 144.

61. Альнпех, Й. 2004. Про природні багатства, розташування і забудову міста, людей та їх основні заняття (1603–1605 рр.). *Незалежний культурологічний часопис «І»*. Архів. № 29. С. 28.

62. *Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов, высочайше учрежденную при Киевском Военном, Подольском и Волынском генерал-губернаторе*. 1914. Т. VIII. Вып. 1. Киев. С. 317.

63. *Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов, высочайше учрежденную при Киевском Военном, Подольском и Волынском генерал-губернаторе*. 1909. Т. III. Ч. 8. С. 262–268.

64. Бардах, Ю., Леснодорский, Б., Пиетрчак, М. 1980. *История государства и права Польши*. Москва: Юридическая литература.

65. Белікова, Г., Членова, Л., авт.-уклад. 2006. *Український портрет XVI–XVIII століть: Каталог-альбом*. Вид. 2-ге. Хмельницький: Галерея; Київ: Артанія Нова, 2006.

66. Божественна Літургія Іоана Золотоустого. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/y94vmda7>

67. Бойко, І. Й. 2009. Польське право як важливе джерело Статутів Великого князівства Литовського (1529–1588 рр.). *Актуальні проблеми держави і права*. Вип. 49. С. 32–39.

68. Боплан, Г.-Л., де. 1832. *Описание Украины*: пер. с фр. Санкт-Петербург: К. Край.

69. Главы латинян к грекам об очистительном огне, данные в письменном виде их представителем / Пер. с др.-греч. архим. Амвросия (Погодина). 1994. В: Амвросий (Погодин), архимандрит. *Святой Марк Эфесский и Флорентийская Уния*. Москва: Посад. С. 50–57.
70. Головатий, А. 1781. Вірш на Світле Христове Воскресіння 1781 р. В: Воропай, О. 2010. *Звичаї українського народу*. Київ: Фоліо. С. 215.
71. Гольштенко, В. С., Дубровина, В. Ф., изд. подг. 1967. *Синайский патерик*. Москва: Наука.
72. Гольбейн, Г. *Пляска смерти*. N/d. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/yan56pha>
73. Гравюра Страшного Суду з Києва, 1677 р. 2014. В: Berezhnaya, L., Himka, J.-P. *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment*. Cambridge: Harvard University Press. P. 320.
74. Груневег, М. 2004. Опис міста Львова близько 1601–1606 р. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. Архів. № 29. С. 21.
75. «Двобій лицаря зі Смертю» 1670 р. 2005. Автограф української історії IX–XXI ст. Матеріали до Каталога виставки документів Національного архівного фонду України. *Архіви України*. № 5–6 (258). С. 107–455.
76. Житіє Василя Нового. 1967. *Хрестоматія давньої української літератури: (До кінця XVIII ст.)*. Київ: Радянська школа.
77. Житіє преподобной Феодори, яже много в днех своїх послужи Васілію Новому. 1906. В: Франко, І. *Апокрифи і легенди з українських рукописів*. Т. 4: Апокрифи есхатологічні. Львів: Наук. Т-во ім. Шевченка. С. 178–201.
78. Зіновіїв, К. 1971. *Вірші і приповіді посполиті*. Київ: Наукова думка.
79. *Изречения египетских отцов. Памятники литературы на коптском языке*. 2001. Санкт-Петербург: Алетейя.
80. Ікона «Страшний суд», XII ст. (монастир св. Катерини, Синай).
81. Ікона Страшного суду з Волосянка (Закарпатська обл.), XVIII ст. 2014. В: Berezhnaya, L., Himka, J.-P. *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment*. Cambridge: Harvard University Press. P. 255.

82. Ікона Страшного суду з Єдлінки (Словаччина) 1650 р. Східнославацький музей. 2014. В: Berezhnaya, L., Himka, J.-P. *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment*. Cambridge: Harvard University Press. P. 191.
83. Ікона Страшного суду з с. Кожанів (Пряшівський край, Словаччина). 1790-х рр. 2014. Himka, J.-P., Berezhnaya, L. *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment*. Cambridge: Harvard University Press. P. 263.
84. Ікона Страшного суду з Луків-Венеції (Словаччина) Церква святих Косьми і Даміана. 2014. Berezhnaya, L., Himka, J.-P. *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment*. Cambridge: Harvard University Press. P. 79.
85. Ікона Страшного суду з Нехровця. Церква св. Архангела Михаїла (Закарпатська обл.) 1785 р. 2014. Berezhnaya, L., Himka, J.-P. 2014. *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment*. Cambridge: Harvard University Press. P. 214.
86. Ікона Страшного суду з Новгороду XV ст. (Третяковська галерея). 2007. В: Майорова, Н. Скоков, Г. *Русская Иконопись. Сюжеты и шедевры*. Москва. С. 532.
87. Ікона Страшного суду з Поворожника (Польща) 1623 р. 2014. Berezhnaya, L., Himka, J.-P. *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment*. Cambridge: Harvard University Press. P. 90.
88. Ікона Страшного суду з с. Розтоки (Закарпатська обл.) XVII ст. 2014. Berezhnaya, L., Himka, J.-P. *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment*. Cambridge: Harvard University Press. P. 226.
89. Ікона Страшного суду з с. Святкова Велика (Польща), сер. XVIII ст. 2014. Berezhnaya, L., Himka, J.-P. *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment*. Cambridge: Harvard University Press. P. 243.
90. Ікона Страшного суду з Сколе (Сколівщина) Львівська обл. з приватної колекції Ростислава Гладяка XVIII ст. 2014. Berezhnaya, L., Himka, J.-P. *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment*. Cambridge: Harvard University Press. P. 232.

91. Ікона Страшного суду з Трочан (Словаччина) XVII ст. з церкви св. Луки. 2014. Berezhnaya, L., Nimka, J.-P. *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment*. Cambridge: Harvard University Press. P. 276.
92. Капраль, М. уклад. 2010. *Привілеї міста Львова (XIV–XVIII ст.)*. Вид. 2, випр. Львів : Львівське відділення Інституту української археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського НАН України.
93. Кленович, С. 1584. *Роксоланія*. [Online]. Available at: <http://litopys.org.ua/suspil/sus10.htm>
94. Козицький, А., Білостоцький, С. 2001. *Кримінальний світ старого Львова*. Львів: Афіша.
95. Котляревський, І. 1922. *Твори*. Т. 1. Енеїда. Берлін.
96. *Книга апокрифів. Ветхий и Новый Завет*. 2016. Санкт-Петербург: Пальмира.
97. Ле Гофф, Ж. 2009. *Рождение Чистилища*. Екатеринбург: У-Фактория; Москва: АСТ.
98. Литвин, М. 1994. *О нравах татар, литовцев и москвитян*. Москва: МГУ.
99. Лопухин, А., ред. 1904. *Толковая Библия или комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Заветов*. Т. I. Пятикнижие Моисеево. Санкт-Петербург.
100. Марчук, Р. П. 2010. Обумовленість права суспільним устроєм українських земель за Польсько-Литовської доби. *Державне управління: теорія та практика*. № 2. С. 1–10.
101. Міляєва, Л., Гелитович, М., текст і упоряд. 2007. *Українська ікона XI–XVIII століть: держ. збір. України*: [альбом]. Київ: Духовна спадщина України.
102. Мініатюра з старообрядського Цвітника 1780 р. 2011. Антонов, Д., Майзульс, М. *Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа*. Москва: Индрик. Ил. 44.
103. *Ой на горі вогонь горить*. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/y9md9yvb>

104. *Памятники, изданные Киевскою комиссией для разбора древних актов.* 1898. Т. 1. Київ: Тип. Имп. Унив. Св. Владимира.
105. *Паримийник сиреч собрание паримий на все лето.* 1913. Санкт-Петербург: Синодальная тип.
106. Реєстр майна Яна Хрустицького 1573 р. *Архіви України.* Вип. 1–2. 2004. С. 135.
107. Свенціцька, В. І., Откович, В. П. авт.-упоряд. 1991. *Українське народне малярство XIII–XX століть: альбом.* Київ: Мистецтво.
108. Сидоров, А. И. ред. 2007. *Собрания творений преподобного Иустина (Поповича).* Т. 4. Москва: Паломник. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/retwpbk>
109. Сковорода, Г. *Всякому городу – нрав і права...* [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/y9k6y2ag>
110. Список приданого, полученного дочерью Иваницкого сотника Павла Миницкого, Меланьей, при выходе в 1748 г. замуж за в. канц. Петра Стороженка. 1901. *Киевская старина.* Киев. Т. LXXIII. Кн. III (июнь). Документы, известия и заметки. С. 145.
111. *Статути Великого князівства Литовського.* 2003. У 3 т. Т. II. Статут Великого князівства Литовського 1566 року. Одеса: Юридична література.
112. Страшний суд. Мініатюра з Київської псалтирі. 1397 р. 1967. В: *Історія українського мистецтва.* Київ: Наукова думка. Т. 2. С. 321.
113. Тестамент Василя Ходики-Креницького, 11 вересня 1616 р. Київ. 2011. В: Білоус, Н. *Тестаменти киян середини XVI – першої половини XVII ст.* Київ: Простір. С. 133–141.
114. Тестамент міщанина Микити Богдановича Кобизевича. 17.07.1572 р. Київ. 2011. В: Білоус, Н. *Тестаменти киян середини XVI – першої половини XVII ст.* Київ: Простір. С. 115–119.
115. Тестамент міщанина Семена Мелешковича. 2011. В: Білоус, Н. *Тестаменти киян середини XVI – першої половини XVII ст.* Київ: Простір. С. 99.

116. Тестамент міщанина Семена Михайловича (Татарина), 25.01.1632. Київ. 2011. В: Білоус, Н. *Тестаменти киян середини XVI – першої половини XVII ст.* Київ: Простір. С. 141–147.
117. Тестамент Тетяни Кругликівни, дружини Митка Богдановича. 2011. В: Білоус, Н. *Тестаменти киян середини XVI – першої половини XVII ст.* Київ: Простір. С. 105.
118. Тестамент Устима Фіца-Кобизевича. 2011. Білоус, Н. *Тестаменти киян середини XVI – першої половини XVII ст.* Київ: Простір. С. 120.
119. *Требник Петра Могилы.* 1996. Репринтне видання 1646 року. Київ: Інформаційно-видавничий центр УПЦ.
120. Указ Синоду від 21 квітня 1722 р. 1830. *Полное собрание законов Российской империи: Собрание первое:* В 45 т. Санкт-Петербург. Т. 6. С. 762.
121. Феофан Грек, 1392. *Успение.* Музей: Общественное достояние в США [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/ybwkl8w4>
122. Чуткова, Л., ред.-сост. 2016. *О посмертных мытарствах души.* Москва: Сибирская Благовонница.
123. Baranowicz, Ł. 1671. *Lutnia Apollinowa.* Kyow: Z typografii Kyowo Pieczarskiey.
124. *Dance Macabre, 1491. Four Musicians.* N/d. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/ycjtz2r3>
125. Claesz, A. N/d. *Couple and Death with a Drum, from The Dance of Death* (Dutch artist, active 1520–55). [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/y9sjhtrv>
126. *From la Danse Macabre in Paris. In 1486.* N/d. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/y9sjhtrv>

Література

127. *Азбука веры.* [Online]. Available at: <https://azbyka.ru/lono-avraamovo>
128. Акимович, Є. О. 2009. *Українська культура в історичному вимірі (IX–XVII століття).* Одеса: Маяк.

129. Акиндинова, Т., Амашукели, А. 2014. *Танец в традиции христианской культуры*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское филос. о-во.
130. Александрович, В. 2000. *Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища*. Львів. (Студії з історії українського мистецтва. Т. 3).
131. Александрович, В. 2005. Ікони, українські ікони. *Енциклопедія історії України*. Т. 3: Е–Й. Київ: Наукова думка. С. 432–439.
132. Александрович, В. 2013. Майстри «малих» осередків українського малярства історичного Перемишльсько-львівського регіону першої половини XVII століття. *Соціум*. Вип. 10. С. 9–31.
133. Александрович, В. 2007. Малярське середовище Львова наприкінці XVI ст. й утворення цеху малярів-католиків. *Львів: місто – суспільство – культура. Вісник Львівського університету*. Серія історична. Спеціальний випуск. Львів. Т. 6: Львів і Краків: діалог міст в історичній ретроспективі. С. 82–85.
134. Александрович, В. 2008. Покоління творців львівської школи українського малярства XVII ст. *Соціум*. № 8. С. 163–183.
135. Александрович, В. 1995. Українське малярство XIII–XV ст. Львів. (Студії з історії українського мистецтва. Т. 1).
136. Алексеев, А. И. 2002. *Под знаком конца времен: Очерки рус. религиозности конца XIV – нач. XVI вв.* Санкт-Петербург: Алетейя.
137. Алексеев, А., Лихачева, О. 1987. *Библия. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1 (XI – первая половина XIV в.)*. Ленинград: Наука.
138. Алексеев, С. 2017. *Энциклопедия православной иконы. Основы богословия священных изображений*. Москва: Сатись.
139. Алюпінар, Г. 2010. Формування ідентичності: поляки, турки та євреї в українських думках. *Народна творчість та етнографія*. № 5. С. 74–77.
140. Андреевский, А. 1893. Казенные кабаки в Киеве (1721–1734 гг.). *Киевская Старина*. № 2. С. 376–378.
141. Антонов, Д. И. 2019. «Адская троица» как гипермотив русской иконографии. *Вестник Российского государственного гуманитарного*

университета. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», № 3. С. 62–78.

142. Антонов, Д., Майзульс, М. 2011. *Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа*. Москва: Индрик.

143. Антонов, Д., Майзульс, М. 2014. *Анатомия ада. Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии*. Москва: Форум.

144. Баженова, А. 2013. *Легенды и боги древних славян*. Москва: Алгоритм, Эксмо.

145. Балуюк, В. Г. 1993. *Світ середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників*. Київ: Наукова думка.

146. Батюшков, Ф. 1891. *Спор души с телом*. Санкт-Петербург: Балашев.

147. Башкиров, В. Г. 2013. Смерть человека в истории религиозной мысли и в святоотеческом предании. *Труды Минской духовной академии*. № 11. С. 26–67.

148. Белова, Д. Н. 2017. Взаимосвязь наготы, телесности и духовности женского образа в живописи. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. № 10–2 (84). С. 21–26.

149. Белова, О., Петрухин, В. 2010. О «нечестивых» народах: эсхатологический и иконографический мотив. *Проблемы на изкуството*. № 1. С. 31–34.

150. Бережна, Л. 2012. Як намалювати ворога? «Свої» і «чужі» в ранньомодерній українській іконографії. *Theatrum humanae vitae. Студії на пошану Наталі Яковенко*. Київ: Laurus. С. 472–488.

151. Бережная, Л. А. 2003. «Одесную» и «ошуюю». Русские и русинские православные иконы «Страшного суда» на рубеже эпох. *Человек между царством и империей*. Сб. мат-лов междунар. конф. Москва. С. 454–485.

152. Бережная, Л. 1995. Украинско-белорусская поэзия и драматургия XVII века о смерти и загробном мире. *Исследования по истории Украины и Белоруссии*. Вып. 1. С. 28–50.

153. Бернстейн, Ф. 2009. Представления о здоровье в революционной России: гендерная политика в плакатах по половому просвещению в 1920-е годы. *Визуальная антропология: режимы видимости при социализме*. Москва: Вариант.
154. Беседы о двояком состоянии отшедших из сей жизни. 1828. *Христианское Чтение*. Вып. 2. С. 113–114.
155. Білостоцький, С. 2016. Підсудність кримінальних справ у Львові у XVI–XVIII ст. *Історико-правовий часопис*. № 1. С. 16–22.
156. Білоус, Н. 2011. *Тестаменти киян середини XVI – першої половини XVII ст.* Київ: Простір.
157. Блок, М. 1986. *Апология истории, или ремесло историка*. Москва: Наука.
158. Богомазова, А. 2011. *Фёдор Иванович Буслаев. В поисках прекрасного*. [Online]. Available at: <http://www.rummuseum.ru/portal/node/2507>
159. Борисенко, В. К. 2018. Скільки етнографічних груп і нацменшин в Україні? *Спадщина предків*. URL: <https://tinyurl.com/ybvdvbxu>
160. Бороденко, О. А. 2018. Шинкарство у Гетьманщині XVIII століття: вплив на поведінкові стратегії українського соціуму. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. Вип. 51. С. 279–286. DOI: 10.26661/swfh-2018-51-032
161. Бродель, Ф. 2007. *Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв.* Т. 1. Структуры повседневности: возможное и невозможное. Москва: Весь Мир.
162. Брюсова, В. Г. 1972. *По Олонецкой земле*. Москва: Искусство. (Дороги к прекрасному).
163. Буслаев, Ф. И. 1857. Изображение страшного суда по русскому подлиннику XVII века. *Современник*. № 10. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/szeswy5>
164. Буслаев, Ф. И. 1861. Изображение Страшного Суда по русским подлинникам. В: Буслаев Ф. И. *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*. Санкт-Петербург. Т. 2. С. 133–154.

165. Буцьора, Я. 2011. До проблеми покаяння у трактаті «Мир з Богом чоловіку»: богословський аналіз. *Інокентій Гізель. Вибрані твори у 3 т.* Т. 3. Київ – Львів: Свічадо. С. 153–167.
166. Вінниченко, О. 2013. «Своя смерть»: річпосполитський шляхтич перед обличчям вічності (за ранньомодерними тестаменами). *Повсякдення ранньомодерної України. Історичні студії в 2-х т.* Т. 2: Світ речей і повсякденних уявлень. Київ. С. 272–296.
167. Войтович, В. 2002. *Українська міфологія.* Київ: Либідь.
168. Войцехівська, І. Н. Томазов, В. В., Дмитрієнко, М. Ф. та ін. (2008). *Спеціальні історичні дисципліни: довідник: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* Київ: Либідь, 2008.
169. Галів, М. 2014. Корчмарство в селі Літиня на Дрогобиччині (XVI–XVIII ст.). *Дрогобицький краєзнавчий збірник.* Вип. 17–18. С. 114–125.
170. Гинзбург, К. 2000. *Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в.* Москва: РОССПЭН.
171. Годліна, Л., Жам, О. 2015. Кам'яні надгробки некрополів міста Переяслава-Хмельницького із мотивом дерева. *Наукові записки НІЕЗ «Переяслав».* Вип. 9. (11). С. 111–115.
172. Голубев, С. Т. 1898. *Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники: Опыт церковно-исторического исследования.* Киев: Кульженко. Т. 2.
173. Григорак, А. 2019а. Грішники і злочинці в українській правосвідомості та іконографії «Страшного Суду». *Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.* № 25. С. 155–164.
174. Григорак, А. К. 2019б. Композиція та приховані символи українських ікон Страшного суду XV–XVIII ст. *Гілея: науковий вісник.* Вип. 142 (1). С. 46–53.
175. Григорак, А. К. 2019с. Новітні історіографічні дослідження українського іконопису Страшного Суду. *Науково-теоретичний альманах «Грані».* Т. 22. № 3. С. 5–11. DOI: 10.15421/171926

176. Григорак, А. 2019d. Порівняльний аналіз української та російської традиції зображення Страшного Суду XV–XVIII ст. *Etniak*. Вип. 2 (26). С. 9–19.
177. Григорак, А. К. 2019е. Символічне значення образу милостивого блудника в українській іконографії Страшного Суду. *Наукові дослідження, відкриття та розвиток технологій в сучасній науці* (м. Рівне, 19–20 квітня 2019 р.) С. 46–48.
178. Григорак, А. 2019f. Формування есхатологічних ідей. Зображення народів на українських іконах Страшного суду XV–XVIII ст. *Українознавство*. № 1 (70). С. 43–53.
179. Григорак, Д., Григорак, А. 2015. Образи раю та пекла в українській іконографії Страшного суду XV—XVII століть. *Українознавство*. № 1. С. 124–132.
180. Гуревич, А. 1990. Еще несколько замечаний к дискуссии о личности и индивидуальности в истории культуры. *Одиссей. Человек в истории*. Москва. С. 75–88.
181. Давиденков, О., прот. 2013. *Догматическое богословие*. Москва: Изд-во ПСТГУ.
182. Давидова, М. Г. N/d. Иконы «Страшного суда» XVI–XVII вв. *Слово. Православный образовательный портал*. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/vvxs5s3>
183. Деева, Н. 2016. Антропоморфные образы смерти в польской лингвокультуре. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*: сб. ст. по матер. LXIII междунар. науч.-практ. конф. № 8 (63). Новосибирск: СибАК. С. 62–67.
184. Дзира, Я. 2003. Апокрифи. *Енциклопедія історії України*: Т. 1: А–В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ: Наукова думка. С. 112.
185. Димитрій (Ярема), патріарх. 2005. *Іконопис Західної України XII–XV ст.* Львів: Друкарські куншти.
186. Димитрій (Ярема), патріарх. 2017. *Іконопис Західної України XVI–поч. XVII ст.* Львів: Друкарські куншти.

187. Диса, К. 2008. *Історія з відьмами: Суди про чари в українських воєводствах Речі Посполитої XVI–XVII століття*. Київ: Критика.
188. Дінцельбахер, П., ред. 2004. *Історія європейської ментальності*. Львів: Літопис.
189. Довга, Л. 2012. *Система цінностей в українській культурі XVII століття (на прикладі теоретичної спадщини Інокентія Гізеля)*. Київ – Львів: Свічадо.
190. Довга, Л. 2003. Уявлення про гріх та чесноту в українських текстах XVII ст. *Соціум. Альманах соціальної історії*. Вип. 3. С. 241–248.
191. Довга, Л. 2011. Наука про покуту в українських текстах XVII ст. *Інокентій Гізель. Вибрані твори у 3 т. Т. 3*. Київ – Львів: Свічадо. С. 167–195.
192. Доронин, А. 2019. Русь и народы Страшного суда: иконографические коннотации. *Комплексный подход в изучении Древней Руси*. Сборник материалов X Международной научной конференции. Приложение к Журналу «Древняя Русь. Вопросы медиевистики». Москва: Индрик. С. 77–78.
193. Литвин, В. М., гол. ред. 2011. *Економічна історія України*. Історико-економічне дослідження: в 2 т. Київ: Ніка-Центр. Т. 1.
194. Жаборюк, А. 1978. *Український живопис доби середньовіччя*. Київ – Одеса: Вища школа.
195. *Женский костюм мещанок второй половины XVI – начала XVII века, Западная Украина*, N/d. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/y9hu5wv4>
196. Жолтовський, П. 1988. *Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст.* Київ: Наукова думка.
197. Жолтовський, П. М. 1978. *Український живопис XVII–XVIII ст.* Київ: Наукова думка.
198. Жолтовський, П. М. 1973. *Художнє життя на Україні XIV–XVIII ст.* Київ: Наукова думка.
199. Зайбт, Ф. 2009. *Блиск і вбогість Середньовіччя. Історія з початком і кінцем*. Львів: Вид. УКУ.

200. Залізник, Л. 2014. Українська історіографія у міжвоєнній Польщі: шляхи легітимації національної історії. *Україна на історіографічній мапі міжвоєнної Європи / Ukraine on the Historiographic Map of Interwar Europe*: Матеріали міжнародної наукової конференції (Мюнхен, Німеччина, 1–3 липня 2012 р.). Київ: Інститут історії України. С. 125–142.
201. Захарченко, П. П. 2005. *Історія держави і права України*. Київ: Атіка.
202. Иванов, М. С. N/d. Ад. *Православная энциклопедия*. [Online]. Available at: <http://www.pravenc.ru/text/63424.html>
203. Ігор (Ісіченко), архієп. 2011. «Миръ съ Богомъ челоуѣку» в контексті богослов'я покаяння. *Інокентій Гізель. Вибрані твори у 3 т. Т. 3*. Київ – Львів: Свічадо. С. 133–153.
204. Иванова, Т. 2013. Митарствата на душата в иконографіята на Страшния съд. *Проблеми на изкуството*. Брой 4. С. 25–35.
205. Замура, О. 2014. «Великий шаленець»: смерть і смертність в Гетьманщині XVIII ст. Київ: К.І.С.
206. Заяць, О. А. 2012. *Громадяни Львова XIV–XVIII ст.: правовий статус, склад, походження*. Київ – Львів.
207. Калакура, Я. С. 2004. *Українська історіографія: Курс лекцій*. Київ: Генеза.
208. Калиновський, Ю. Ю. 2011. Правосвідомість українського суспільства: культурно-історичне підґрунтя. *Вісник Національної юридичної академії України ім. Ярослава Мудрого*. Сер. Філософія, філософія права, політологія, соціологія. Харків: Право. № 7. С. 88–98.
209. Капраль, М. 2012. Крадіжки, п'янство, бійки, розпуста: зворотня сторона повсякденного життя шевців Львова XVII–XVIII ст. *Повсякдення ранньомодерної України. Історичні студії в 2 т. Т. 1: Практики, казуси та девіації повсякдення*. Київ: Інститут історії України.
210. Капраль, М. 2012. *Люди корпорації: Львівський шевський цех у XVII–XVIII ст.* Львів: Львівське відділення ІУАД ім. М. С. Грушевського НАН України. (Львівські історичні праці. Дослідження. Вип. 5).

211. Карліна, О. М. 2019. Українська Греко-католицька Церква (УГКЦ). *Енциклопедія історії України*. Т. Україна – українці. Кн. 2. / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ: Наукова думка. С. 558–561.
212. Карта іконописних осередків України XVII–XIX ст. 2011. Осадча О. А. Іконописні осередки та основні місця збуту хатньої ікони. *Мистецтвознавство '09*: Науковий збірник. Львів: СКІМ. С. 133–142.
213. Келли, Ф., Швабе, Р. 2007. *История костюма и доспехов. От крестоносцев до придворных щеголей*. Москва: ЗАО Центрполиграф.
214. Кіндратюк, Б. 2017. Страшносудні музики в «В історії української літератури» Михайла Грушевського та на іконі «Страшний суд» XVII ст. із Львівського музею історії релігії. *Історія релігій в Україні*. Львів: Логос. С. 114–126.
215. Кобин, М. 2012. Замойський синод і формування традиційної ідентичності УГКЦ. *Вісник Львівського університету*. Серія : Філософські науки. Вип. 15. С. 245–252.
216. Ковальчук, І. 2015. 3.3. Українська іконографія впродовж XIV–XVIII століть. *Українське релігієзнавство*. № 76. С. 91–108.
217. Кокоріна, Г. В. 2007. Реконструкція українського історичного костюма: створення бази даних. *Легка промисловість*. № 4. С. 50–51.
218. Кокоріна, Г. В. 2013. *Розробка процесу реконструкції українського історичного чоловічого костюма*. Дис. ... канд. техн. наук: 05.18.19. технологія текстильних матеріалів, швейних та трикотажних виробів. Київ.
219. Колесник, І. 2013. *Українська історіографія: концептуальна історія*. Київ: Фенікс.
220. Комликова, Г. І. 2017. Історичні аспекти розвитку тютюнницької галузі на Сумщині. *Історичні студії суспільного прогресу*. Вип. V. С. 131–137.
221. Компан, О. С. 1963. *Міста України в другій половині XVII ст.* Київ: Вид-во АН УРСР.

222. Копик, Ю. В. 2015. *Кримінальне право на українських землях у складі Великого князівства Литовського*. Дисертація... к. ю. н. 12.00.01 –теорія та історія держави і права; історія політичних і правових учень. Львів.
223. Корзо, М. 1999. *Образ человека в проповеди XVII в.* Москва: Изд-во Института философии РАН.
224. Корогодина, М. В. 2006. *Исповедь в России в XIV–XIX веках. Исследование и тексты*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
225. Косів, Р. Р. 2019. *Церковне мистецтво риботицького осередку 1670-1760-х років: майстри, іконографія, художні особливості*. Дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05. Львів.
226. Косміна, О. 2015. Вбрання української еліти XVII–XVIII ст. *Соціум*. Вип. 11–12. С. 330–364.
227. Кочеркевич, Я. 2009. Заповіти львівських міщан XVII ст. *Архіви України*. № 5. С. 135–137.
228. Кочеркевич, Я. 2010. Побожні формули у заповітах міщан Львова другої половини XVI–XVII століть: дипломатичний аналіз. *Науково-практичний журнал. Архіви України*. № 5. Жовтень – листопад. С. 45–61.
229. Кривошея, О. В. 2007. Духовний заповіт козацької старшини як історичне джерело. *Зб. наук. праць Науково-дослідного інституту українознавства*. Київ. Т. XVI. С. 369–374.
230. Кривчик, Г. Г. 2017. Основні загальнонаукові методи дослідження в історичних науках. *Науково-теоретичний альманах «Грані»*. Т. 20. № 12. С. 55–61.
231. Кулаковський, П. М. 2012. Сеймовий суд у Речі Посполитій як судова інстанція для українських воєводств (до середини XVII століття). *Часопис Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Право». № 2 (6). С. 1–19. [Online]. Available at: <https://lj.oa.edu.ua/articles/2012/n2/12kpmduv.pdf>
232. Кун, Т. 2001. *Структура научных революций*: Пер. с англ. Москва: АСТ.

233. Купчинський, О. 1998. *Земські та гродські судово-адміністративні документальні фонди Львова*. Київ: [Б.в.].
234. Курасов, С. 2014. «Иконология как герменевтика канонического искусства». *Culture and Civilization*. № 6. С. 42–56.
235. Кюнцлі, Р. В. 2014. Корчма та шинок як феномен співіснування євреїв і українців у культурно-художньому просторі українського села. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 20 (2). С. 51–55.
236. Ле Гофф, Ж. 2007. *Середньовічна уява*. Львів: Літопис.
237. Ле Руа Ладюрі, Е. 2009. *Коротка історія клімату: від середньовіччя до наших днів*. Київ: Ніка-Центр.
238. Левицкий, О. И. 1902. *Очерки народной жизни в Малороссии во второй половине XVII в.* Киев: Изд. ред. жур. «Киевская старина».
239. Леонов, В., прот. 2013. *Основы православной антропологии*. Москва: Изд-во Московской Патриархии Русской Православной Церкви.
240. Лесів, А. 2016. Іконографія Страшного суду в українському малярстві: становлення і розвиток у контексті візантійського мистецтва. *Народознавчі зошити*. № 5 (131). С. 1044–1051.
241. Літвін, Г. 2016. *З народу руського. Шляхта Київщини, Волині та Брацлавщини (1569–1648)* / Пер. з польськ. Л. Лисенко; Наук. ред. Н. Старченко. Київ: Дух і літера.
242. Лубский, А. В. 2014. Парадигма исторического исследования. В: *Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь*. Москва: Аквилон. С. 372. (Образы истории: изд. с 2004 г.).
243. Логвин, Г., Міляєва, Л., Свенціцька, В. 1976. *Український середньовічний живопис* [альбом]. Київ: Мистецтво.
244. Майорова, Н., Скоков, Г. 2007. *Русская Иконопись. Сюжеты и шедевры*. Москва.
245. Маль, Э. 2008. *Религиозное искусство XIII века во Франции*. Москва: Институт философии, теологии и истории св. Фомы.

246. Меркулов, М. 2019. Алкоголь, пияцтво та хміль у віршах Климентія Зіновієва, Лазаря Барановича і Данила Братковського. *Волинь філологічна: текст і контекст*. № 19. С. 131–141.
247. Мельник, Я. 2015. Апокрифічні мотиви. *Енциклопедія Наукового товариства ім. Шевченка*. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/ydf674d6>
248. Мельник, Я. 2017. *Апокрифічний код українського письменства*. Львів: УКУ.
249. Мищак, І. 2007. Становище Північної Буковини та Бессарабії у складі Румунії перед приєднанням до Української РСР: історіографія. *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*: Зб. наук. пр. Вип. 15. С. 222–232.
250. Мирошина, Е. О. 2015. Эсхатологические сюжеты в монументальной церковной живописи рубежа XIX–XX столетий. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота. № 5 (55): в 2-х ч. Ч. II. С. 117–124.
251. Михалев, П. диакон. 2012. *Восходили ли Енох и Илия на небо?* [Online]. Available at: <https://pravoslavie.ru/55239.html>
252. Молчановский, Н. 1900. Донесение венецианца Альберта Вимина о казаках и Б. Хмилницком (1656 г.). *Киевская старина*. № 1. С. 72.
253. Морозова, Л. Ю. 2013. Между раем и адом (О «милостивом блуднике» на иконах Страшного суда). *Социальная сеть работников образования*. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/u4t7fbu>
254. Нежива, Л. 2011. *Українське літературне бароко*. Луганськ: Знання.
255. Нельговський, Ю. П., відп. ред. 1967. *Історія українського мистецтва*: у 6 т. Т. 2 Мистецтво XIV – першої половини XVII століття.
256. Осадча, О. А. 2011. Іконописні осередки та основні місця збуту хатньої ікони. *Мистецтвознавство '09*: Науковий збірник. Львів: СКІМ. С. 142.
257. Осташ, Н. 2008. Господарювання українців у XVI–XVIII ст. крізь призму слова. *Волинь – Житомищина*. № 18. С. 118–136.

258. Охотницька, Н. 2013. Система повітових судів на українських землях за Литовським статутом 1566 р. *Наукові записки Львівського університету бізнесу та права*. Вип. 10. С. 357–360.
259. Павлюк, С. П., ред. 2002. *Лемківщина – історико-етнографічне дослідження: у 2-х т. Т. 2: Духовна культура*. Львів.
260. Панасенко, Т. 2010. *Іван Котляревський*, Харків: Фоліо. (Знамениті українці).
261. Панофский, Э. 2009. *Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения*. Санкт-Петербург: Азбука-классика.
262. Паславська, Н. 2017. Джерела до історії кравецького цеху у Львові в XV–XVIII століттях. *Вісник Львівського ун-ту*. Серія книгозн. бібліот. та інф. технол. Вип. 11–12. С. 135–149.
263. Паславська, Н. О. 2016а. Кравецький цех у Львові та його ремісниче середовище (XVI – перша половина XVII ст.). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. Вип. 45 (1). С. 11–16.
264. Паславська, Н. О. 2016б. Навчання ремеслу у Львові в ранньомодерний період: учні та підмайстри кравецького цеху в XVI – на початку XVIII ст. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. Вип. 46. С. 24–29.
265. Паславський, І. 1994. Уявлення про потойбічний світ і формування поняття чистилища в українській середньовічній народній культурі. *Записки НТШ: Праці Історично-філософської секції*. Львів. Т. 228. С. 343–356.
266. Пастуро, М. 2012. *Символическая история европейского средневековья*. Санкт-Петербург: Александрия.
267. Петрович, В., Яцечко-Блаженко, Т. 2013. Пам'ятки козацької доби в колекції Музею археології Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки як джерело до вивчення історії українського козацтва. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наук. ст.* Вип. 22. Ч. 1. С. 175–177.

268. Пивоваренко, О. А. 2013. *Винокуріння та шинкування на Лівобережній Україні (друга половина XVII–XVIII ст.)*. Київ: НУХТ.
269. Погребняк, Н. 2008. Иконография Страшного суда. *Московские Епархиальные Ведомости*. № 1–2. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/y8v9quk4>
270. Погребняк, Н. 2011. Иконография Страшного Суда. *Московские Епархиальные Ведомости*. № 1–2. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/ya3ooxr8>
271. Покровский, Н. В. 1887. Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства. *Труды VI Археологического съезда в Одессе (1884 г.)*. Т. III. Одесса. С. 285–381.
272. Потапов, И. Л. (Монах Исаакий). (2013). Значение исследований XIX века в области церковной живописи. *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*. № 3. С. 194–198.
273. Покровский, Н. В. 1887. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. *Труды VI Археологического съезда в Одессе (1884 г.)*. Т. III. Одесса: А. Шульце. С. 285–381.
274. Пословська, А. В. 2018. Культура та побут пізньосередньовічної Волині (за даними археологічних джерел). *Гілея*. Вип. 133 (6). С. 10–13.
275. Прокоп'юк, О. 2004. Поменник як історичне джерело: особливості складання пам'ятки та поминальна практика В: *Поменник Софії Київської. Археографічна публікація рукописної пам'ятки другої половини XVIII — першої чверті XIX ст.* Київ: Б/в.
276. Пушкарева, Н. Л. 1999. «Огнь естественный» или «грех поганый». Источники по истории сексуальной этики и эротики в доиндустриальной России (X – первая половина XIX в.). *«А се грехи злые, смертные»*. Москва: Ладомир. С. 5–8.
277. Пшибишевська-Ярмінська, Б. 2008. *Музика при дворах Речі Посполитої XVII ст. Потреба чи розкіш?* Б/м: ІМФЕ. С. 56–62.

278. Раков, В. М. 1999. *Европейское чудо: (рождение новой Европы в XVI–XVIII вв.): Учеб. пособие*. Пермь: Изд-во Пермского ун-та.
279. Рахно, К. 2014. Млин у дорожніх прикметах українських гончарів. *Сіверянський літопис*. № 6. С. 373–382.
280. Рачков, Є. С. 2015. Методи та підходи візуальної історії: аналіз історіографії. *Харківський історіографічний збірник*. Вип. 14. С. 27–41.
281. Рогачевский, А. 1994. Суд небесный и суд земной: памятники Магдебургского городского права XIV–XVI вв. и правовые взгляды немецких горожан. *Средние века*. Вып. 57. С. 75–93.
282. Романова, О. 2007. Значення передсмертної сповіді та поховання за християнським обрядом у свідомості людей XVIII ст. *Україна в Центрально-Східній Європі*. № 7. С. 216–238.
283. Романчук, Л. А. 2012. *Демонизм. Зверь Апокалипсиса: литературные мифы, версии, реалии*. Москва: Мэйлер.
284. Рудавка, С. І. 2016. Соціально-економічні проблеми тютюнопаління в Україні та сучасні підходи у їх вирішенні. *Вісник Вінницького національного медичного університету*. Т. 20. № 2. С. 513–518.
285. Русавська, В. А. 2013. Символіка української гостинності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 19 (2). С. 152–158.
286. Садова, Л. 1995. Зображення музичних інструментів на українській галицькій середньовічній іконі XV–XVI ст. *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, кітч...* Київ: Музей Івана Гончара, Родовід. С. 299–301.
287. Свенціцька, В. 1967. Живопис XIV–XVI століть. *Історія українського мистецтва*: в 6 т. Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. Київ: Наукова думка. С. 208–336.
288. Свенціцька, В. 1998. Про деякі іконографічні аналогії та паралелі в зображенні страшного суду в західноукраїнських іконах XV–XVI століть та іконах художників новгородського кола. З російської мови переклав Іван

Сварник. *Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Т. 236 (ССХХХVI). Львів: Б/м. С. 85–93.

289. Свенціцька, В. І., Сидор, О. Ф. 1990. *Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова* / Худ. Б. Р. Пікулицький. Львів: Каменяр.

290. Свенціцький, І. 1914. Галицько-руське церковне малярство XV–XVI ст. (Матеріяли й замітки). *Записки НТШ*. Т. 121. С. 63–116.

291. Свенціцький, І. 1928. *Іконопис Галицької України XV–XX століть*. Львів: Наукова думка.

292. Свенціцький, І. 1928. *Іконопись Галицької України XV–XVI віків*. Жовква: Печатня оо. Василіян.

293. Свенціцький, І. 1929. *Ікони Галицької України XV–XVI віків*. Львів.

294. Сидор, О. 2001а. Ікона Страшного Суду з Вільшаниці. *Літопис Національного музею у Львові*. № 2 (7). С. 84–85.

295. Сидор, О. 2001б. Реєстр ікон Страшного Суду в колекції НМЛ. *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. № 2 (7). С. 90–96.

296. Сидор, О. 2014. Світ астрономії в образах українського мистецтва. *Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні* : зб. наук. пр. Львів: ІППММ ім. Я. С. Підстригача НАН України. С. 226–317.

297. Сидор, О. Ф. 1990. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII–XVIII століть. *Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова*. Львів: Каменяр. С. 20–40.

298. Сироїд, Д. 2012. Багатство і бідність у Житті Теодосія Печерського препод. Нестора: сотеріологічний аспект. *Українське літературознавство*. Львів. Вип. 75. С. 181–190.

299. Сказкин, С. Д. 1968. *Очерки по истории западноевропейского крестьянства в средние века*. Москва: Изд-во Моск. ун-та.

300. Скорнякова, Н. N/da. *Танцевальные мелодии Речи Посполитой. XVI–XVII вв.* [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/qoebxe5>

301. Скорнякова, Н. N/db. *Шенс* (фр. chainse). [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/se7mfgo>
302. Скочиляс, І. Я. 2017. Київська митрополія і руське культурно-релігійне оновлення останньої чверти XVI – початку XVII століття. В: *Кирило Транквіліон Ставровецький – проповідник Слова Божого* / Упоряд. Б. Криси, Д. Сироїд. Львів: Видавництво УКУ. С. 11–26.
303. *Служба Страстей Господних (утрення 12 Евангелий). С русским переводом и изъяснением.* N/d. Киев.
304. Смоленский, Н. И. 2008. *Теория и методология истории: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений.* [2-е изд., стер.] Москва: Академия.
305. Старченко, Н. 1998. Публічність як домінанта культурної традиції (Волинь другої половини XVI століття. В: *Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей.* Київ. Т. 5. С. 68–81.
306. Стасів, Я. 2013. Протиалкогольні акти міста Львова XIV–XVII століть. *Краєзнавство.* № 3. С. 24–26.
307. Степовик, Д. 1996. *Історія української ікони X–XX століть.* Київ: Либідь.
308. Степовик, Д. 2003а. *Іконологія й іконографія.* Івано-Франківськ: Нова зоря.
309. Степовик, Д. 2003б. *Українська ікона: Іконотворчий досвід діаспори.* Київ: Балтія друк.
310. Степовик, Д. 2004. *Історія української ікони X–XX століть.* Київ: Либідь.
311. Степовик, Д. 2008. *Мистецтво ікони: Рим, Візантія, Україна.* Київ: Наукова думка.
312. Страхова, О. N/d. Мельник чи мірошник? *Українці онлайн.* [Online]. Available at: <http://ukra.inn.uol.ua/text/6133132/>
313. Ткачук, В. 2017. *Церква і годинники в ранньомодерній Україні.* [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/w3gsa4y>

314. Тоцька, І. Ф. 2005. «Страшний суд» в монументальному живописі Київської Русі. *Могілянські читання*. Київ. С. 541–542.
315. Уваров, П. Ю., Трубникова, Н. В. 2014. Школа Анналов и историческая антропология. В: *Теория и методология истории: учебник для вузов*. Волгоград: Учитель.
316. Ульяновский, В. 2009. *Выдубицкий Чуда архангела Михаила монастырь: История в лицах, памятниках архитектуры и церковного искусства*. Киев: Музей Шереметьевых.
317. Ульяновський, В. 1994. *Історія церкви та релігійної думки в Україні: у 3. кн. Навч. посібник для студ. вищих навч. закладів*. Київ: Либідь. Кн. 1: Середина XV – кінець XVI століття.
318. Успенский, Б. А. 2004. *Крестное знамение и сакральное пространство*. Москва: Языки славянской культуры.
319. Федак-Гелитович, М. 2012. «Воскресіння Господнє» («Зішестя в ад») в українській іконографії. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/tydkota>
320. Федак, М. 2014а. Астрономічні мотиви в українському іконописі. *Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні: зб. наук. пр.* Львів: ІППММ ім. Я. С. Підстригача НАН України. С. 211–225.
321. Федак, М. 2013. Датовані ікони Страшного Суду з колекції Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. Вип. 12. С. 358–374.
322. Федак, М. 2014б. Зображення грішників на іконах «Страшний Суд» XV–XVIII століть (на прикладі пам'яток зі збірки Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького). *Літопис Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького*. № 10 (15). С. 70–76.
323. Федак, М. 2013а. Ікони «Страшний суд» другої половини XVI ст. у колі пам'яток майстра «Преображення Господнього» з Яблунева. *Міжнародна наукова конференція «Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності»*. Львів. С. 112–117.

324. Федак, М. 2013б. Ікони «Страшного Суду» у колі майстрів із Судової Вишні. *Збірник матеріалів Міжнародної конференції «Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення»* (6–7 грудня 2013 р., м. Львів). Львів. С. 56–61.
325. Франко, І. 1906. *Апокрифи і легенди з українських рукописів*. Т. 4. Апокрифи есхатологічні. Львів: Наук. Т-во ім. Шевченка.
326. Фрис, В. 2012. Відображення уявлень про гріховні вчинки у покрайніх записах давніх українських кириличних книг. *Theatrum Humanae Vitae. Студії на пошану Наталії Яковенко*. Київ: Laurus. С. 270–281.
327. Химка, І. 2009. Ікона Страшного Суду в Музеї релігії у Львові: Проблеми географічного походження і датування. *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*. Kraków: Collegium Columbinum. S. 201–214.
328. Цодикович, В. К. 1995. *Семантика иконографии Страшного Суда в русском искусстве XV–XVI вв.* Ульяновск.
329. Чередніченко, О. В. 2017. *Повсякденне життя англійського пізньосередньовічного міста*. Дис. ... канд. іст. наук – 07.00.02. Київ.
330. Чижевський, Д. 1956. *Історія української літератури (від початків до доби реалізму)*. Нью-Йорк.
331. Чижевський, Д. 2003. *Українське літературне бароко*. Київ: Обереги.
332. Чистилище. 2013. *Українська Католицька енциклопедія*. URL: <http://catholicencyclopedia.in.ua/glossary/%D1%87>
333. Чубатий, М. 1994. *Огляд історії українського права*. Мюнхен – Київ: Ноосфера: Український діловий журнал. № 2–4 (4–6).
334. Чубинский, П. П. 1877. *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел*. Материалы и исследования. Санкт-Петербург: [б. и.]. Т. 7. Вып. 2: Малоруссы Юго-Западного края. С. [4], 343–608, [1], II.
335. Чуткий, А. 2015. *Становлення житниці Європи (друга половина XV – перша половина XVII ст.)*. Київ: Темпора. (Нариси з економічної історії України. Кн. 2).

336. Чухліб, Т. 2015. Поняття «Україна» та «Українний» в офіційному дискурсі Війська Запорозького (1649–1659 рр.). *Україна в Центрально-Східній Європі*. С. 13–41.
337. Шалина, И. А. 2014. Древнейшая псковская икона с изображением Страшного суда. *В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица*. Москва. С. 538–579.
338. Шамардина, Н. 2013. Особенности галицкого извода икон Страшного суда на пороге Нового времени. *Слово.ру: балтийский акцент*. № 3. С. 85–97.
339. Шенкао, М. А. 2003. *Смерть как социокультурный феномен*. Киев: Ника-Центр, Эльга; Москва: Старклайт.
340. Якимова, Е. 2012. Эсхатология основных христианских конфессий: сходства и различия. *Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого*. № 2, июль. С. 39–43.
341. Яковенко, Н. М. 2007. *Вступ до історії*. Київ: Критика.
342. Яковенко, Н. 2007а. *Жарти зі смертю (пародійна мініатюра князя Олександра Заславського на тлі його конфесійної ідентичності)*. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/yalkvtkq>
343. Яковенко, Н. 1997. *Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст.* Київ: Генеза.
344. Яковенко, Н. 2002. *Паралельний світ: Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст.* Київ: Критика.
345. Яременко, М. В. 2007. *Київське чернецтво XVIII ст.* Київ: Києво-Могилянська академія.
346. Яременко, М. В. 2012. Насолоди освічених в Україні XVIII століття (про культуру вживання церковною елітою чаю, кави та вина). *Київська академія*. Вип. 10. С. 117–184.
347. Bartol, N. 2014. Poslednja sodba v špitalski cerkvi sv. Duha v Slovenj Gradcu kot likovni medij sovpadanja stvarnega in metafizičnega. *Ars & Humanitas*. № 8 (2). P. 228–240.
348. Baschet, J. 2008. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard.

349. Berezhnaya, L., Himka, J.-P. 2014. *The World to Come. Ukrainian Images of The Last Judgment*. Cambridge: Harvard University Press.
350. Berezhnaya, L. 2004. Sub Specie Mortis: Ruthenian and Russian Last Judgement Icons Compared. *European Review of History*. Vol. 11. № 1. P. 5–32.
351. Betea, R. 2011a. «The Death of Sinners is Evil». The Personifications of Death in the Iconography of the Last Judgement in Maramureş (17th – 19th Centuries). *Transylvanian Review*. Vol. XX, supplement no. 2:1. P. 307–321.
352. Betea, R. 2011b. The Trial of the Soul. Post-Byzantine Visual Representations of the Tollbooths in the Romanian Churches of Maramureş. *Kunsttexte*. № 4. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/thpmqhm>
353. Betea, R. 2013. Icoana Judecății de Apoi din biserica de lemn din Budești Josani (județul Maramureş). *Acta Musei Apvlensis*. Apvlvm L, series Historia & Patrimonium. P. 71–112.
354. Cormack, R. 1999. *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*. Kraków: Universitas.
355. Drazkowska, A. 2008. *Odzież grobowa w Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK. 345 s.
356. Freedberg, D. 2005. *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
357. Ginzburg, C. 1980. *The Cheese and the Worms: the Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
358. Grabar, A. 1980. La représentation des 'peuples' dans les images du Jugement Dernier en Europe Orientale. *Byzantion* 50:187. P. 186–197.
359. Derbes, A., Sandona, M. 2015. Triplex Periculum: the Moral Topography of Giotto's Hell in the Arena Chapel, Padua. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 78. P. 41–70.
360. Hamerliński-Dzierożyński, A. 1989. *O kartach, karciarzach, grach poczciwych i grach szulerskich: szkice obyczajowe z wieków XV–XIX*. Kraków: Wydawn. Literackie.

361. Himka, J.-P. 2004. On the Left Hand of God: «Peoples» in Ukrainian Icons of the Last Judgment. *States, Societies, Cultures. East and West. Essays in Honor of Jaroslaw Pelenski*. New York: Ross Publishing Inc. P. 317–349.
362. Himka, J.-P. 2008–2009. The Last Judgment Icon of Mshanets. *Journal of Ukrainian Studies*. Vol. 33–34. P. 219–226.
363. Himka, J.-P. 2009. *Last Judgment Iconography in the Carpathians*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.
364. Kłosińska, J. 1973. *Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie: katalog zbiorów*. Kraków. T. 1.
365. Kłosińska, J. 1967. Dwie ikony Sądu Ostatecznego w zbiorach Sanockich. Ze studiów nad ikonografią. *Materialy Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*. No. 6. Grudzien. S. 30–45.
366. Knorre, B. K. (2013). *Icon of the Last Judgment: A Detailed Analysis*. Clinton : Museum of Russian Icons.
367. Kocój, E. 2013. The Damned of the Last Judgment or what the Romanians Paint in the Orthodox Icons – Historical and Contemporary Cultural Contexts. *Journal for the Study of Religions and Ideologies*. Vol. 12. Issue 35 (Summer). P. 86–108.
368. Marinis, V. 2017. *Connecticut Death and the Afterlife in Byzantium. The Fate of the Soul in Theology, Liturgy, and Art*. P. 49–73. <https://doi.org/10.1017/9781316488850.005>
369. Morgan, A. 1987/2019. *The Last Judgment in Christian Iconography*. [Online]. Available at: <https://tinyurl.com/y8y9z7z3>
370. *Lietuvos Metrika & Knyga*. 2014. Nr. 49 (1566–1672). Vilnius. S. 1567–1568.
371. St. Anthony's Greek Orthodox Monastery. 2017. *The Departure of the Soul According to the Teaching of the Orthodox Church: A Patristic Anthology*.
372. Woronoff, D. 1998. Les images, sources d'histoire Stage animé par. *Hypothèses 1997*. № 1 (1). P. 191–193.

**Список публікацій здобувача за темою дисертації,
в яких опубліковані основні наукові результати дослідження:**

1. Григорак, А. К. 2019. Грішники і злочинці в українській правосвідомості та іконографії «Страшного Суду». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Історичні науки*. Т. 29. С. 155–164 (Index Copernicus).
2. Григорак, А. К. 2019. Композиція та приховані символи українських ікон Страшного суду XV–XVIII ст. *Гілея: науковий вісник*. Зб. наук. праць. 2019. Вип. 142 (1). С. 46–53.
3. Григорак, А. К. 2019. Новітні історіографічні дослідження українського іконопису Страшного Суду, 2019. *Грані : Науково-теоретичний і громадсько-політичний альманах*. Вип. 1. № 3. С. 5–11 (Index Copernicus).
4. Григорак, А. К. 2020. Образ Страшного Суду у вітчизняних літературних пам'ятках XII–XVIII ст. як ключ до пояснення панівних світоглядних установок населення України доби Середньовіччя та Ранньомодерного часу. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*. № 144. С. 23–27. (Index Copernicus).
5. Григорак, А. К. 2019. Порівняльний аналіз української та російської традиції зображення Страшного Суду XV–XVIII ст. *Емінак: науковий щоквартальник*. № 2 (26). С. 9–19 (Index Copernicus).
6. Григорак, А. К. 2019. Формування есхатологічних ідей. Зображення народів на українських іконах Страшного суду. XV–XVIII ст. *Українознавство*. № 1 (70). С. 43–53 (Index Copernicus).
7. Григорак, А. К., Григорак, Д. Д. 2015. Образи раю та пекла в українській іконографії Страшного суду XV–XVII століть. *Українознавство*. № 1 (54). С. 124–132.

8. Ластовецька, А. К. 2013. Проблема розуміння есхатологічних ідей соціумом у Давній Русі. *Українознавство*. 2013/1. № 2. С. 99–102.

**Список публікацій здобувача за темою дисертації, які засвідчують
апробацію матеріалів дисертації**

9. Григорак, А. К. 2016. Образ пекла і пекельних мук в українській іконографії Страшного Суду. *Шевченківська весна – 2016: історія: матеріали XIV Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених*. Київ. С. 370–373.

10. Григорак, А. К. 2019. Еволюція сприйняття есхатологічних ідей вірянами на українських іконах Страшного суду у Х–XVIII століттях. *Шевченківська весна – 2019: історія : матеріали XVII Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених*. Київ. С. 86–89.




11. Григорак, А. К. 2019. Символічне значення образу милостивого блудника в українській іконографії Страшного суду. *Наукові дослідження, відкриття та розвиток технологій в сучасній науці*. Матеріали науково-практичної конференції (м. Рівне, 19–20 квітня 2019 р.). Херсон: Молодий вчений. С. 46–48.




12. Григорак, А. К. 2020. Образ Страшного Суду в XIV–XVI ст. крізь призму апокрифічної літератури поширеної на території України. *Шевченківська весна – 2020: історія: матеріали XVIII Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених*. Київ. С. 21–24.

13. Григорак, А. К. 2020. Сприйняття есхатологічних ідей крізь призму українського фольклору. *Рівень ефективності та необхідність впливу суспільних наук на розвиток сучасної цивілізації*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Львів, 21–22 лютого 2020 р.). Львів: Львівська фундація суспільних наук. С. 62–64.




Порівняльні таблиці ікон

Таблиця 1. Образ диявола на іконах Страшного Суду

	<p>Диявол – темна тінь з ікони Страшного Суду з Мшанця (Львівська обл.), II пол. XV ст. НМЛ (34505/І-1181).</p>
	<p>Диявол у білих одежах з ікони Страшного Суду з Долини (Івано-Франківська обл.), II пол. XVI ст. НМЛ (2424/І-20)</p>
	<p>Диявол у капелюсі З ікони Страшного Суду з Перемишля (Польща), серед. XVI ст. Музей Перемиської землі (М.Р.Н. 1134)</p>

	<p>Антропоморфна фігура диявола З ікони Страшного Суду з Лип'я (Підкарпатське воєводство, Польща), I пол. XVII ст. Історичний музей у Сяноку (S/3437)</p>
	<p>Диявол з ікони Страшного Суду з Молдавського (Львівська обл.), 1720 р. НМЛ (13599/І-207)</p>
	<p>Диявол на стільці зі змієм з ікони Страшного Суду Єзупіль (Івано-Франківська обл.), XVIII ст.</p>

Таблиця 2. Образ Раю на іконах Страшного Суду

	<p>Образ Лона Авраама з Ікони Страшного Суду з Мшанця (Львівська обл.), II пол. XV ст. НМЛ (34505/І-1181).</p>
	<p>Образ Небесного Єрусалима з ікони Страшного Суду з Мшанця (Львівська обл.), II пол. XV ст. НМЛ (34505/І-1181).</p>
	<p>Образ Раю У формі храму з ікони Страшного Суду з Надсяння, XVII ст. НМЛ (34532/І-1208).</p>



Небесний
Єрусалим і
скинення з неба
злив ангелів
з ікони
Страшного Суду
з Красного
Броду
Музей
української
культури у
Свиднику
(Словаччина),
XVI ст.
(393/61)








Ворота Раю
з ікони
Страшного Суду
з Раковчика
Музей
української
культури у
Свиднику
(Словаччина),
1789 р.

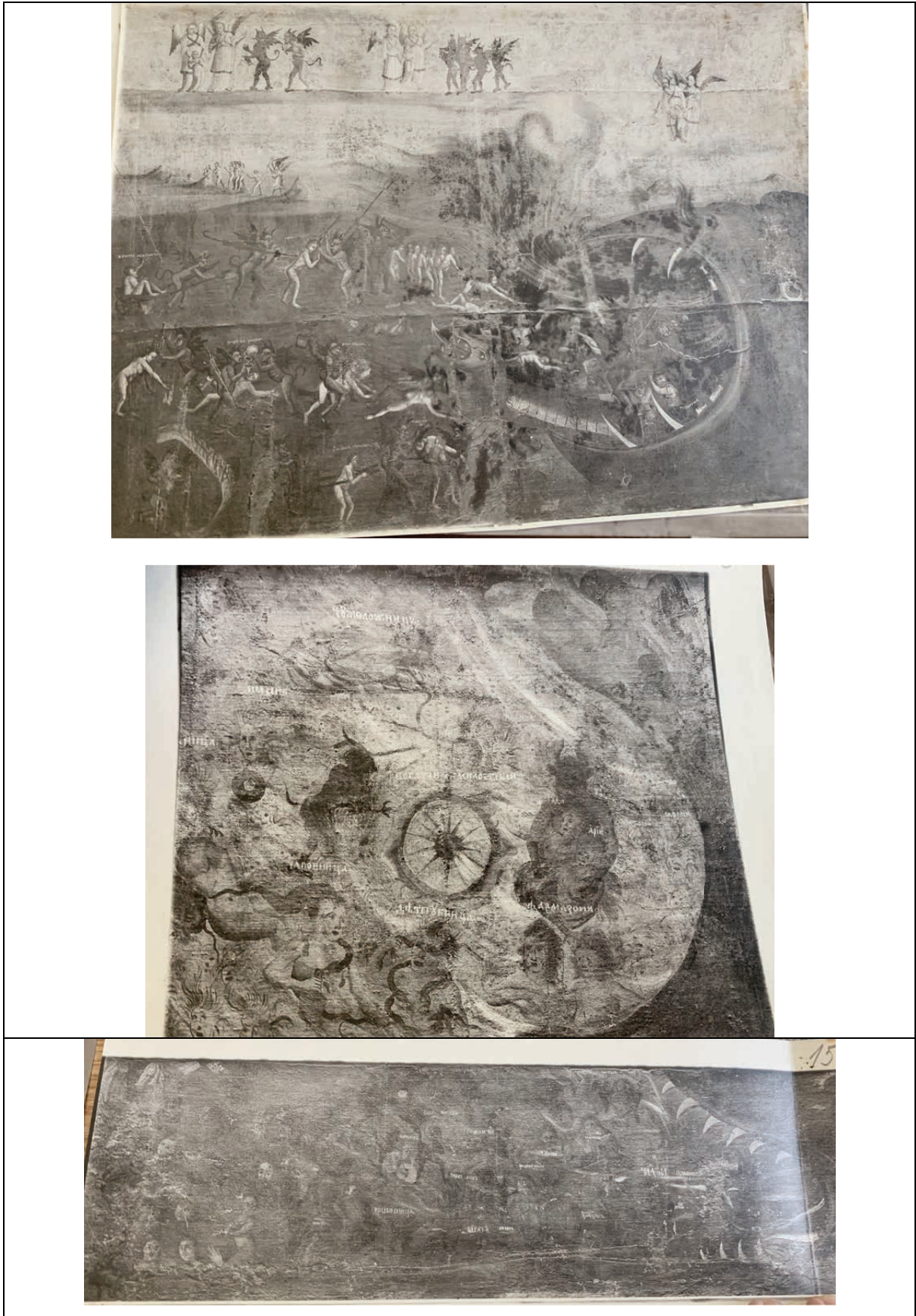
Таблиця 3. Образ Милостивого блудника на іконах Страшного Суду.

	<p>Фрагмент милостивого блудника з ікони Страшного Суду с. Пашова (Польща), XV ст.</p> <p>Музей народної архітектури в Саноку (829)</p>
	<p>Милостивий блудник з ікони Страшного Суду з Кам'янки-Струмилової (Львівська обл.), 1587 р.</p> <p>НМЛ (14537/І-1979)</p>
	<p>Милостивий блудник з ікони Страшного Суду з Красного Броду Музей української культури у Свиднику (Словаччина), XVI ст. (393/61)</p>

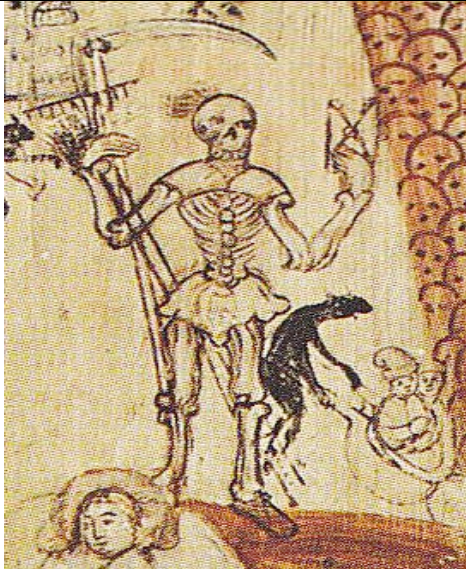


Таблиця 4. Образ митарств Страшного Суду

	<p>Змій митарств з ікони Страшного Суду з с. Пашова (Польща). XV ст. Музей народної архітектури в Сяноку (829)</p>
	<p>Ріка вогняна з ікони Страшного Суду з Галичини музей «Духовні скарби України», XVII ст.</p>
	<p>Митарства у клеймах з ікони Страшного Суду З с. Скорики, 1754 р. НМЛ (42822/І-3079)</p>
 <p>Митарства-сходи з ікони Страшного Суду з Закарпаття музей «Духовні скарби України», XVI ст.</p>	 <p>Митарства-вежі з ікони Страшного Суду з Долини (Івано-Франківська обл.), II пол. XVI ст. НМЛ, (2424/І-20)</p>

Таблиця 5. Українські ікони Страшного Суду. (ІР НБУВ. Ф. 279. Фонд Олексія Петровича Новицького. № 1680)



Таблиця 6. Персоніфікований образ Смерті

	<p>Смерть з ікони Страшного Суду з Новоселиці (Пряшівський край, Словаччина), кін. XVII ст. Словацька національна галерея (О 6185)</p>
	<p>Смерть з ікони Страшного Суду з Шелестово (нині частина Кольчино) (Закарпатська обл.), кін. XVIII ст. Музей народної архітектури та побуту в Ужгороді</p>
	<p>Смерть з ікони Страшного Суду з Мшанця (Львівська обл.), II пол. XV ст. НМЛ (34505/I-1181)</p>

Таблиця 7. Сцени «Багатій бенкетує», «Смерть Лазаря» і «Смерть багатія», «Багатій у пеклі»

	<p>Смерть і сцена «Багатій бенкетує» з ікони Страшного Суду з Молдавського (Львівська обл.), 1720 р. НМЛ (13599/І-207)</p>
	<p>Сцени «Смерть Лазаря» і «Смерть багатія» з ікони Страшного Суду з Багнуватого (Львівська обл.), II трет. XVI ст. НМЛ (36454/І-2122)</p>
	<p>Сцени «Смерть Лазаря» і «Смерть багатія» з ікони Страшного Суду з Долини (Івано-Франківська обл.), 1560-ті рр. НМЛ (12381/І-1451)</p>




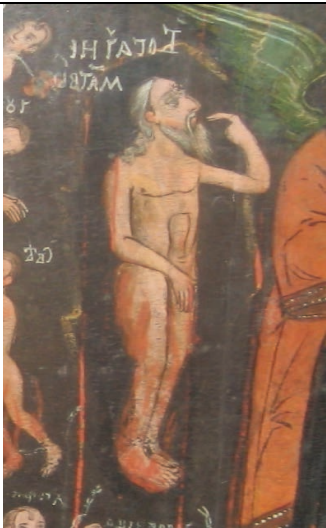

Сцени «Смерть Лазаря»
і «Смерть багатія»
з ікони Страшного Суду
з Долини
(Івано-Франківська
обл.),
II пол. XVI ст.
НМЛ
(2424/I-20)



Сцени «Смерть Лазаря»
і «Смерть багатія»
з ікони Страшного Суду
з Ганковичів
(Львівська обл.),
поч. XVII ст.
Національний Музей у
Кракові
(Іс 10)



Сцена «Багатій у пеклі»
з ікони Страшного Суду
зі Станія
(Львівська обл.),
II пол. XVI ст.
НМЛ
(36455/I-2123)

	<p>Сцена «Багатій у пеклі» з ікони Страшного Суду з Сухого Потону (Львівська обл.), кін. XVI ст. НМЛ (13408-I-1478)</p>
	<p>Сцена «Багатій у пеклі» з ікони Страшного Суду з Лип'я (Підкарпатське Воєводство, Польща), I пол. XVII ст. Історичний музей у Сяноку (S/3437)</p>
	<p>Сцена «Багатій у пеклі» з ікони Страшного Суду з Доброслави (Пряшівський край, Словаччина), II пол. XVII ст. Церква св. Параскеви</p>

Таблиця 8. Грішники й пекельні муки

	<p>Перелюбники з ікони Страшного Суду з Боглярки (Пряшівський край, Словаччина), 1660-ті рр. Словацька національна галерея (О 6194/ а, в)</p>
	<p>Сцена транспортування грішників до пекла з ікони Страшного Суду з Боглярки (Пряшівський край, Словаччина), 1660-ті рр. Словацька національна галерея (О 6194/ а, в)</p>
	<p>Сцена транспортування грішників до пекла з ікони Страшного Суду зі Святкової Малої (Підкарпатське воєводство, Польща), 1687 р. церква Св. архангела Михаїла</p>



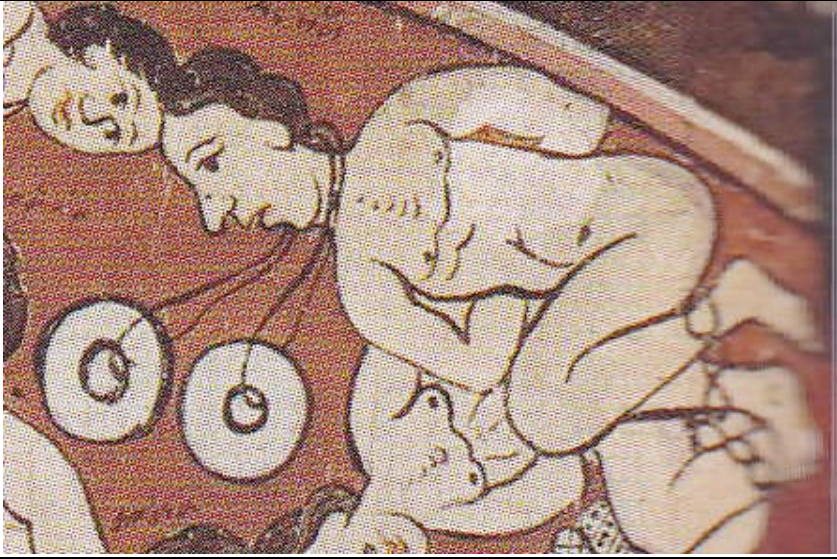


Сцена
 транспортування
 заможних грішників до
 пекла
 з ікони Страшного
 Суду
 з Лип'я (Підкарпатське
 Воєводство, Польща),
 I пол. XVII ст.
 Словацька національна
 галерея
 (S/3437)



Сцена
 транспортування
 заможних грішників до
 пекла
 з ікони Страшного
 Суду
 з Плав'я (Львівська
 обл.),
 XVII ст.
 НМЛ
 (6492/I-1334)

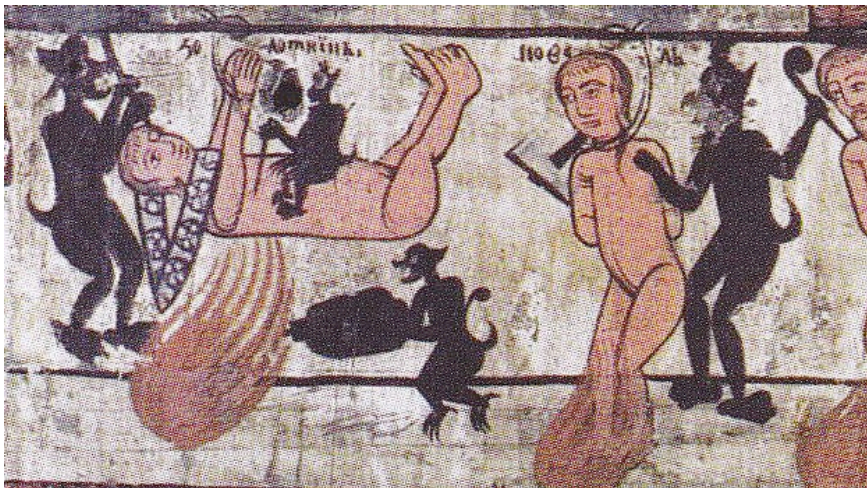


«Несправедливі пани»
 з ікони Страшного
 Суду з Погорілівки
 (Чернівецька обл.),
 XVIII ст.
 Чернівецький
 обласний художній
 музей
 (443)

	<p>Мельник з ікони Страшного Суду з Малої Горожанки (Львівська обл.), кін. XVI – поч. XVII ст. Олеський замок</p>
	<p>«Поп несправедливий» з ікони Страшного Суду з Дрогобича (Львівська обл.), 1685 р. НМЛ (2512/І-1978)</p>
	<p>Мельник і мірошник З Ікони Страшного Суду з Вільшаниці (Львівська обл.), І пол. XVI ст. НМЛ (30675/І-1914)</p>



Мельник,
мірошник і ткач
з ікони Страшного
Суду
з Лип'я
(Підкарпатське
воєводство,
Польща),
I пол. XVII ст.
Словацька
національна
галерея
(S/3437)






Золотар і коваль
з ікони Страшного
Суду
з Долини (Івано-
Франківська обл.),
1560-ті рр.
НМЛ
(12381/І-1451)






Духовні особи в
пеклі
з ікони Страшного
Суду з Борщовичів
(Львівська обл.),
поч. XVII ст.
НМЛ
(4341/І-1376)




	<p>Монахи в пеклі з ікони Страшного Суду з Києва, кіне. XVII ст. З Михайлівського Золотоверхого монастиря</p>
	<p>Сцена «Нешира сповідь» з ікони Страшного Суду з Раделичів (Львівська обл.), II пол. XVI ст. НМЛ (22996/І-1698)</p>
	<p>Сцена «Нешира сповідь» з ікони Страшного Суду з Плав'я (Львівська обл.), XVII ст. НМЛ (6492/І-1334)</p>

Таблиця 9. Пустельники, чорноризці, святителі та інші чини святих, які йдуть на Суд Божий




	<p>Чорноризці та святителі, які йдуть на суд божий, з ікони Страшного Суду з Мшанця (Львівська обл.), II половина XV ст. НМЛ (34505/І-1181).</p>
	<p>Чорноризці та святителі, які йдуть на суд божий, з ікони Страшного Суду з Долини (Івано-Франківська обл.), 1560-ті рр. НМЛ (12381/І-1451)</p>
	<p>Пустельники, чорноризці, святителі та інші чини святих, які йдуть на Суд Божий, з ікони Страшного Суду з Боглярки (Пряшівський край, Словаччина), 1660-ті рр. Словацька національна галерея (О 6194/ a, b)</p>

Таблиця 10. Шинкарка на іконах Страшного Суду

		<p>Шинкарка з ікони Страшного Суду з Вільшаниці (Львівська обл.), I пол. XVI ст. НМЛ (30675/І-1914)</p>
		<p>Шинкарка з ікони Страшного Суду з Долини (Івано- Франківська обл.), 1560-ті рр. НМЛ (12381/І-1451)</p>
		<p>Шинкарка з ікони Страшного Суду з Великого (Львівська обл.), 1590-ті рр. НМЛ (42406/І-2982)</p>

		<p>Шинкарка з ікони Страшного Суду з Малої Горожанки (Львівська обл.), кінець XVI – початок XVII ст. Одеський замок</p>
		<p>Шинкарка з ікони Страшного Суду з Дрогобича (Львівська обл.), 1685 р. НМЛ (2512/І-1978)</p>
		<p>Шинкарка з ікони Страшного Суду з Молдавського (Львівська обл.), 1720 р. НМЛ (13599/І-207)</p>

Таблиця 11. Сцена в шинку на іконах Страшного Суду

	<p>Завідники шинку з ікони Страшного Суду з Багноватого (Львівська обл.), II трет. XVI ст. НМЛ (36454/І-2122)</p>
	<p>Завідники шинку з ікони Страшного Суду з Долини (Івано-Франківська обл.), 1560-ті рр. НМЛ (12381/І-1451)</p>
	<p>Завідники шинку з ікони Страшного Суду з Лип'я (Підкарпатське воєводство, Польща), I половина XVII ст. Словацька національна галерея (S/3437)</p>



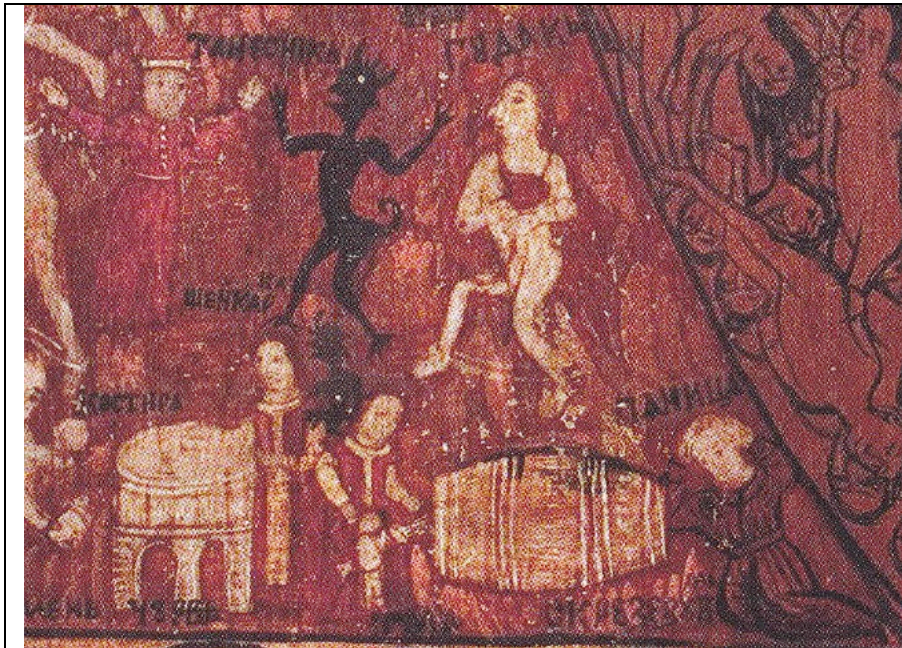
Завсідники шинку з ікони Страшного Суду з Боглярки (Пряшівський край, Словаччина), 1660-ті рр.
Словацька національна галерея
(О 6194/ а, в)



Завсідники шинку з ікони Страшного Суду невідомого походження, кінець XVII ст. (?)
Львівський музей історії релігії
(Zh 442, L'v MA-2115)



Завсідники шинку з ікони Страшного Суду з Єзуполя (Івано-Франківська обл.), XVIII ст.
НМЛ
(6492/I-1334)






Завсідники шинку з ікони Страшного Суду з Молдавського (Львівська обл.), 1720 р.
НМЛ (13599/І-207)



Сцена «Багатій бенкетує» з ікони Страшного Суду з Молдавського (Львівська обл.), 1720 р.
НМЛ (13599/І-2007)



Сцена гри в карти з ікони Страшного Суду з Лип'я (Підкарпатське воєводство, Польща), І половина XVII ст.
Словацька національна галерея (S/3437)

	<p>Пр'яниця з ікони Страшного Суду з Вільшаниці (Львівська обл.), І половина XVI ст. НМЛ (30675/І-1914)</p>
	<p>Сцена «Багатій бенкетує» з ікони Страшного Суду з Боглярки (Пряшівський край, Словаччина), 1660-ті рр. Словацька національна галерея (О 6194/ а, в)</p>
	<p>Сцена «Лжесвідок» з ікони Страшного Суду з Борщовичів (Львівська обл.), початок XVII ст. НМЛ (4341/І-1376)</p>

Таблиця 12. Сцена «Народи, які йдуть на суд Божий»



Сцена «Народи, які йдуть на суд Божий» з ікони Страшного Суду з Поляни (Львівська обл.), II половина XV ст. Національний Музей у Кракові (Іс 25)



Сцена «Народи, які йдуть на суд Божий» з ікони Страшного Суду невстановленого походження, середина XVII ст. НМЛ (2335/І-1277).



Сцена «Народи, які йдуть на суд Божий» з ікони Страшного Суду з Ганковичів (Львівська обл.), початок XVII ст. Національний Музей у Кракові (Іс 10)



Сцена «Народи, які йдуть на суд Божий» з ікони Страшного Суду невстановленого походження, кінець XVII ст. (?) (Zh 442, L'v MA-2115)






Сцена «Народи, які йдуть на суд Божий» з ікони Страшного Суду з Вовчого (Львівська обл.), II половина XVI ст. НМЛ (25380/I-1743)






Сцена «Народи, які йдуть на суд Божий» з ікони Страшного Суду зі Святкової Малої (Підкарпатське воєводство, Польща), 1687 р. Церква св. Архангела Михаїла

Таблиця 13. Танцюристи в пеклі

	<p>Сцена з танцюристами в шинку з ікони Страшного Суду з Молдавського (Львівська обл.), 1720 р. НМЛ (13599/І-207)</p>
	<p>Сцена з танцюристами в шинку з ікони Страшного Суду з Лип'я (Підкарпатське воєводство, Польща), І половина XVII ст. Історичний музей у Сяноку (S/3437)</p>
	<p>Сцена з танцюристами в шинку з ікони Страшного Суду з Плав'я (Львівська обл.), XVII ст. НМЛ (6492/І-1334)</p>

Таблиця 14. Візантійська іконографія Страшного Суду

	<p>Вихід душі з тіла, Псалтир Феодори, 1066 р. (фото: надано Британською колегією бібліотек).</p> <p>URL: https://tinyurl.com/ybtw7c2x</p>
	<p>The Last Judgment 1050 year Gospel book of the Studion Monastery in Constantinople MS graecus 74, folio 51v, Bibliotheque Nationale, Paris</p> <p>Опубліковано: The Departure of the Soul According to the Teaching of the Orthodox Church: A Patristic Anthology St. Anthony's Greek Orthodox Monastery, 2017 p. 1111, 480.</p>
	<p>Лазар на лоні Авраама і багач в пеклі, друга половина XI століття, Париж. гр. 74 (фото: Bibliothèque nationale de France).</p> <p>URL: https://tinyurl.com/ybtw7c2x</p>

Додаток В. Страшний Суд з різних регіонів XVII ст.

НМЛ 6498/І-1975. З Торки (Львівська обл.), 1670 р.



Н 984. З Вишнього Орлика (Словаччина), 1660–1680 рр.



S/3437. З Лип'я (Підкарпатське воєводство, Польща), І половина XVII ст.



І-13. З Михайлівського Золотоверхого монастиря, кінець XVII ст.



**Опис пекельних мук і грішників на іконах
Страшного Суду XV–XVIII ст.**

Назва ікони	Датування	Особливості зображення грішників і пекельних мук
3 Мшанця (Львівська обл.) НМЛ (34505/І-1181).	II пол. XV ст.	Оголені зв'язані фігури у вогні: розбійник, прив'язаний униз головою; наклепник, зачеплений за язик гаком, тать і блудник; душоуб; заздрісник; чародійка зі зміями на грудях, руки зв'язані над головою; «ризоімець» (одягоімець) і срібrolюбивий; п'яниця. Корчмарка вдягнута. За нею – біс. Муки: «зима несогріємая»; «огонь негасаємый»; «тьма кромешная»; «черв невиспаємый»; «скрежет зубів».
3 Ванівки (Польща) НМЛ (34503/І-1179).	I трет. XV ст.	Вісім оголених, зв'язаних за шию фігур, зображених контуром, дияволи ведуть їх до вогняної ріки. Немає конкретизації гріхів. Усі грішники перебувають у вогняній геєні.
3 Поляни (Львівська обл.) Національний музей у Кракові Іс 25	II пол. XV ст.	Зв'язані оголені фігури: наклепник; блудник; душоуб; розбійник, підвішений униз головою; заздрісник; дітовбивця – жінка з піднятими руками і зміями на грудях; корчмар немилостивий. Корчмарка в одязі, наливає з фляги у посудину, за нею біс. Казани з людьми, я яких муки: вогонь, зима, черв, тьма, скрегіт зубів.
3 Пашова (Польща) Музей народної архітектури в Сяноку 829	XV ст.	Чародійниця і ворожка (збереглася лише голова); блудник, прив'язаний горизонтально обличчям догори; душоуб, прив'язаний до блудника, тільки обличчям донизу; лжесвідок, підвішений за язик на гачку. Усі зв'язані мотузкою, без одягу. (Повністю нижня частина ікони не збережена).
3 Вовче (Львівська обл.) НМЛ (25380/І-1743).	II пол. XV ст.	Оголені фігури розміщені хаотично, зв'язані. Шинкарка. Чотири комірки з муками.
3 Завадки (Львівська обл.) НМЛ (36569/І-6/І-1237/І-6)	кінець XVI ст.	Лукавий жене оголені фігури, вони падають і оглядаються: «Немилостивии дияволи осужденних женут во муку вечную».
3 Вільшаниці (Львівська обл.) НМЛ (30675/І-1914)	I пол. XVI ст.	Немилостивий багатій у печері сидить на престолі, охопленому полум'ям, характерний жест. У пеклі на темному фоні оголені фігури, переважно в ряд, зв'язані білою мотузкою: «кривоприсяжник»; розбійник; мельник з

		жорном, мірошник, дітовбивця з гаддям, сріблोलюбець з торбою на шиї, інші (важко прочитати).
З Луків-Венеції (Словаччина) цекрва Святих Косьми і Даміана	I пол. XVI ст.	Оголені зв'язані фігури. Шинкарка – єдиний персонаж зі сцени з шинком. Казани з грішниками.
З Долини (Івано-Франківська обл.) НМЛ (2424/І-20)	II пол. XVI ст.	Оголені фігури розміщено в ряд, біля кожної з них нечистий палить вогонь: золотник, підвішений за руки й ноги горизонтально, на шиї характерне знаряддя; коваль з молотом; дві фігури без підпису. В нижньому ряду: перелюбника біс стругає за груди гаком; п'яниці біс заливає в горло з посудини рідину; чародійка – жіноча фігура з коновкою на шиї та гаддям на грудях, біля неї біс з ножем; дітовбивця – біс коле її ножем у серце (без гаддя). Шинок у вогні: шинкарка, «плясальниця і дудар» в одязі. Муки: «зима несогріємая»; «огонь негасаємый»; «тьма кромешная»; «черв невиспаємый»; «скрежет зубів».
З Перемишля (Польща) Музей Перемиської землі (М.Р.Н. 1134)	середина XVI ст.	Фігури зв'язані, жінки тримають над головами посудини. Присутня сцена шинку.
З Багноватого (Львівська обл.) НМЛ (36454/І-2122)	II пол. XVI ст.	Оголені фігури розміщено хаотично, зображено контуром, їх палить вогонь: мельник з жорном; наклепник; дітовбивця; злодій. Сцена шинку: шинкарка вдягнута, за столом одягнуті дударі, перелюбники, танцівниця з бісом.
Зі Станіля (Львівська обл.) НМЛ (36455/І-2123)	II пол. XVI ст.	Фігури в хаотичному порядку, оголені, зв'язані між собою білим канатом. «Срамословця», «чужеложця», «убивця», «дітогубниця» (зі зміями біля грудей), «крива» (за язик гаком підвішений), «лихвар» та інші (написи не читаються) Немилостивий багатій за межами вічного вогню показує на рот. Є сцена шинку, але фігура шинкарки не збереглася; тільки стіл і посудина; решта персонажів відсутні. Муки: «зима несогріємая»; «огонь негасаємый»; «тьма кромешная»; «черв невиспаємый»; «скрежет зубів».
З Вовчого (Львівська обл.) НМЛ (25380/І-1743).	II пол. XVI ст.	Два чорні чорти ведуть до пекла шістьох оголених людей. Поруч музикант грає на волинці. Напис пояснює: «Перекрести, що в

		ляцкую віру кристят або в которую дияволи их приводять, біючи до муки».
3 Малої Горожанки (Львівська обл.) Олеський замок	Кінець XVI – початок XVII ст.	Оголені фігури розміщено хаотично, зв'язані: жінка з немовлям (дітозгубниця); жінка з цебром на шиї (чарівниця); чоловік з двома жорнами (мельник). Багатій в окремій печері прив'язаний горизонтально обличчям догори. Шинкарка. Чотири бочки з людьми: «зима несогріємая»; «огонь негасаємий»; «тьма кромешная»; «черв невиспаємий»; «скрежет зубів».
3 Кам'янки-Струмилової (Львівська обл.) НМЛ (14537/І-1979)	1596 р.	Шинок, шинкарка та покупець в одязі. Оголені фігури, закуті в ланцюги, горять у вогні. Біс везе на візку та несе на плечах грішника до пекла.
3 Надсяння НМЛ (34532/І-1208).	XVII ст.	Млинар з колесом, прив'язаним до шиї, музикант (дудар) з волинкою, корчмарка з двома келихами (проте образу шинку немає), розбійника підвішено догори ногами, лихвар з каменем на шиї.
3 Красного Броду Музей української культури у Свиднику (Словаччина) (393/61)	XVI ст.	Зв'язані оголені фігури, які обпалює вогонь: «сука»*, «розбійник», «злодій», «чародійниця» з 4 зміями на грудях, «душегубник», «зависник». В одязі у лапах лукавих: «бубенник» з паличкою до бубна; чоловік зі скрипкою; чоловік з волинкою; жінка – (шевкиня?); мельник і мірошник з жорном та мішком коло млина; чоловіча фігура на ложі, зверху лежить демон. Фігура диявола, прив'язана до стовпа: «Христос свята диявола». Казани з людьми: «смола клокущая»; «тьма кромешная»; «черв неусипаємий»; «огонь неугасимий»; «зима незігріваюча».
3 Раделичів (Львівська обл.) НМЛ (22996/І-1698)	II пол. XVI ст.	У темній печері немилостивий багатій показує на рот; оголені фігури у хаотичному порядку, зв'язані, у вогні. Погане збереження.
3 Сухого потоку (Львівська обл.) НМЛ (13408/І1478)	Кінець XVI ст.	Оголені фігури розміщено хаотично, зв'язані.
3 Трушевичів (Львівська обл.) НМЛ (15812/І-1976)	Кінець XVI ст.	Оголені фігури підвішені: «прелюбодейца», «злодей»; «чаровниця»; (дітозгубниці) з гаддям; мірошник.

* Слово «сука», швидше за все, вжито в значенні «повія» (Див.: Баженова, А. 2013).

		<p>Сцена шинку: п'яниця, дудар; шинкарці присвячений цілий фрагмент на іконі. Де вона в пеклі частує грішників пивом. Багато у лаві грішниць-жінок.</p> <p>Покарання у 7 клеймах: «Черв невсипаємий», «Скрежет зубів»; «Вогонь негасаючий»; «Зима незігріваюча»; та ін.</p>
3 Поворожника (Польща)	1623 р.	<p>Оголені підвішені фігури на червоному фоні. Одна фігура з жорном (імовірно, мельник). Без написів.</p>
3 Городка (Львівська обл.) НМЛ (33621/І-972)	XVII ст.	Не збереглося зображення.
3 Сянока (Польща) історичний музей у Сяноку MHS/S/4947	XVII ст.	<p>Жінка з піднятими руками і гадюкою на грудях (чародійка); чоловік (голова не збережена), прив'язане жорно (мельник); чоловік обличчям донизу, на шию прив'язаний предмет; чоловік з бородою дивиться догори (немилостивий багатій).</p> <p>Усі зв'язані ланцюгом, без одягу.</p> <p>Жіноча фігура в одязі (шинкарка?)</p> <p>Внизу казани з грішниками червоного й сірого кольору (вогонь вічний і зима люта)</p> <p>Погане збереження.</p>
Невстановленого походження НМЛ (2335/І-1277).	Середина XVII ст.	<p>На чорному фоні (тьма) хаотичні фігури оголених грішників у стегових пов'язках, один з жорном.</p> <p>На кінці вогняної ріки: оголені грішники, Арій, монах.</p>
3 Надсяння НМЛ (34532/І-1208).	XVII ст.	<p>Група грішників без одягу, зв'язані й прямують до пекла – «Прокляті» (так само без одягу прямують і до раю – «Праведні»).</p> <p>В пащі пекла:</p> <p>корчмарка без одягу, наливає з кухля в кухоль; дудар з волинкою; (картярі) дві чоловічі фігури грають в карти, біля них – гаманець (?); (дітозгубниця) – руки догори тримає, гаддя коло грудей; інші фігури по груди виринають з вогню.</p> <p>На червоному полі (комірка, виділена з вогнем, значно більша за інші): млинарі – фігура млинаря, прив'язаного обличчям униз, жорно на шиї; лихвар з піднятими руками і сумкою через плече; розбійник, фігура підвішена головою вниз за руки і ноги; три горизонтально зв'язані фігури.</p> <p>Інших фігур нема.</p> <p>Під пащею пекла в комірках: «тьма», «зима», «смерд», «пл(ач)».</p>
3 Ганковичів (Львівська обл.)	початок XVII ст.	<p>Оголені фігури, підвішені за шию.</p> <p>Фігура жінки (дітозгубниці) прив'язана до</p>

Національний музей у Кракові (Іс 10)		стовпа, руки опущені, гаддя.
З Лип'є (Підкарпатське воєводство, Польща) Історичний музей у Сяноку (S/3437)	I пол. XVII ст.	Без одягу; Багатий немилостивий, фігура більша за ін., не зв'язаний, перстом показує на язик, виділений тінню в окрему комірку; кравець підвішений за шию та ноги; чужоложник, прив'язаний обличчям вниз; дітозгубниця – руки догори, підвішені, дві гадини ссуть груди; злодій; мельник з жорном на шиї; мірошник – торба, прив'язана до шиї; ткач з клубками і відрізом тканини біля обличчя. Свідок фальшивий у вогні та кайданах, розбійник. Чарівниця – руки підняті, як і в дітозгубниці – внизу. Три зображення не читаються – лихвар? Усі зв'язані між собою ланцюгом, фігури у вогні, є сцена шинку. В кутку за шинком: овали з підписами: «тьма», «плач», «зима люта», «черв неусипний».
Зі Збою (Словаччина) Шаришський музей у Бардієві (Н 984)	1660–1680 рр.	Жіноча фігура з руками догори (чародійка?) Хаотичні фігури. Усі без одягу, а шинкарка в одязі.
З Торки (Львівська обл.) НМЛ (6498/І-1975)	1670 р.	Мало місця для грішників виділено, тільки в гирлі вогняної ріки. Фігури оголені, хаотичні. Написи не ідентифікуються. Погане збереження.
З Дрогобича (Львівська обл.) НМЛ (2512/І-1978)	1685 р.	Дітозгубниця з гаддям, відьма з посудиною на голові, руки догори, тримають посудину, сидить на упирі, що стоїть рачки; чарівниця тримає посудину на голові, гадюки коло грудей; ворожбит зв'язаний; жінка, «що полин открыт?» на голові тримає відро; (мельник) з жорном коло шиї і в руках крутить жорна; «клеветник», за язик підвішений; поп «несправедливий» в одязі, з книгою; багатий немилостивий указує перстом на рот; «криво(?)присяжник»; «чужоложник» («мужоложник?»): біс сидить на животі зв'язаного, який лежить догори лицем; музикант з волинкою; лихвар. Зв'язані чорною мотузкою між собою, присутні біси. Шинок: «плясальниця» і корчмарка в одязі. Внизу комірки: «черв неусипасмий», «огнь неугасимий» і ще три без підпису (зима люта, плач?, тьма).
Страшний Суд. Гравюра. Київ.	1627 р.	Немає підписів гріхів, грішників, митарств (швидше за все, це – 21 митарство з Житія Феодори)

З Єзуполя XVIII ст. (Івано-Франківська обл.) НМЛ (4686/І-1381)	XVIII ст.	Без підписів. Оголені фігури грішників розміщено на пагорбі-землі, не в пекельному вогні. Фігури схилені, їх терзають біси. (Мірошник (?) з жорном на шиї; грішник, запряжений у плуг. Шинок відсутній. І праведники і грішники зображені без одягу, але в праведників однаковий жест складених рух у молитві, на відміну від хаотичних жестів рук грішників.
3 Молдавського (Львівська обл.) НМЛ (13599/І-207)	1720 р.	Хаотичні зв'язані фігури на червоному фоні вогню: «отца и матку избивал»; «злодей»; «убийца»; «лихварь»; блудник; «прелюбодейці», разом зв'язані; «чародеица» тримає коновку на голові; «дітоубийці» гаддя ссе груди; «що глаголал неправду»; «сребролюбец»; «клеветник», зачеплений язиком за гак. Шинок: шинкарка, танцівниця, п'яниця в одязі; «гудак» без одягу. В овалах «пламень», «черв», «тма», «скрежет зубов», «сніг».
3 Бжегів (Польща) Музей народної архітектури в Сяноку (3388)	1750 р.	Силуети в пащі пекла, розміщеній анфас. Жіноча голова.
3 с. Скорики 1754 р. НМЛ (42822/І-3079).	1754	Неможливо побачити через консервацію фарбового шару.
Українські ікони Страшного Суду (ІР. НБУВ. Ф. 279. № 1680)	Фото 9 (імовірно, XVII–XVIII ст.)	Різний розмір шрифту грішників і гріхів: <u>маленький</u> : ткач, швець, коваль, табачник, музика, баби-шептухи, мельник. <u>Середній</u> : заздрість, перелюб. <u>Великий</u> : кровопивця, багатій.

«Знаряддя праці» Смерті на іконах Страшного Суду

Ікона з Пашова – коса, спис і тризуб (829. XV ст.).

Ікона з Вільшаниці – серп (НМЛ 30675/І-1914. I пол. XVI ст.).

Ікона зі Старого Самбора – коса й тризуб (НМЛ 42406/І-2982. 1590-ті).

Ікона з Багнуватого – коса, лук і меч у піхвах (НМЛ 36454/І-2122. II трет. XVI ст.).

Ікона з Долини – меч та лопата (НМЛ 1238/І-1451. 1560-ті.).

Ікони з Красного Брода, Сухого Потока, Перемишля, Жовкви, Надсяння, Свидника, Трушевичів, Розтоки (кін. XVI – кін. XVIII ст.) – граблі та віник (393/61. XVI ст.; НМЛ 13408/І1478. Кін. XVI ст.; М.Р.Н. 1134. Серед. XVI ст.; НМЛ 38484/І-2641. Серед. XVI ст.; НМЛ 34532/І-1208. XVII ст.; 1789 р.; НМЛ 15812/І-1976. Кін. XVI ст.; Ікона Страшного суду... 2014, р. 226).

Ікони з Новоселиці й Шелестово – граблі, віник і коса. (О 6185. Кін. XVII ст.; Кін. XVIII ст. З Шелестово).

Ікона з Мединичів – коса й лопата (НМЛ 424131/І-2985. 1662).

Ікона з Єзуполя – коса та граблі (НМЛ 4686/І-1381. XVIII ст.).

Ікона з Боглярки – коса, лопата й граблі (О 6194/ а, в. 1660-ті).

Ікона з Молдавського – коса, граблі, вила, меч, лопата, мітла (НМЛ 13599/І-207. 1720).

Ікони Страшного Суду в унійних храмах Київської митрополії
II половини XVII–XVIII ст.



НМЛ 42822/І-3079. 1754 р. 3 с. Скорики



НМЛ 4686/І-1381. XVIII ст. 3 Єзуполя (Івано-Франківська обл.).



НМЛ 13599/І-207. 1720. З Молдавського (Львівська обл.).



О 6194/ а, в. 1660-ті. З Боглярки
(Пряшівський край, Словаччина).



О 6185. Кінець XVII ст. З Нової Седлиці
(Новоселиці)