

# ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА РАСПЯТИЯ ХРИСТОВА В ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ XII–XIV ВВ. «БЕЗВИДНАЯ» МОЛИТВА И ЧУВСТВЕННОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

Виталий Анатольевич Борисов

Художник-иконописец, г. Ульяновск.  
v\_borisov70@mail.ru

**Для цитирования:** Борисов В. А. Эволюция образа Распятия Христова в итальянской живописи XII–XIV вв. «Безвидная» молитва и чувственное воображение // Вестник церковного искусства и археологии. 2022. № 1 (6). С. 58–74. DOI: 10.31802/VCAA.2022.6.1.004

## Аннотация

УДК 2-526.62

Статья посвящена изучению соотношения духовной практики и характера изобразительного искусства на примере рассмотрения эволюции образа Распятия Христова в итальянской живописи XII–XIV вв. Автор показывает зависимость изменений в стиле и иконографии образа от изменений в духовной жизни западной Церкви, появления францисканской молитвенной практики *compassio*. Разделение восточной и западной Церквей основывалось не только на догматических расхождениях, но и на принципиальных различиях в практике духовной жизни. Св. Отцы восточной Церкви учили «безвидной», «безобразной» молитве, предупреждали об опасности воображения и мечтательности в молитвенном делании. Св. Франциск Ассизский, в противоположность восточным Отцам, наставлял своих последователей опираться в молитве именно на чувственное воображение. Стремление к визуализации религиозного опыта приводило к изменению роли изобразительного искусства в духовной жизни.

**Ключевые слова:** картина и икона, «безобразная», «невообразительная», «безвидная» молитва, практика *compassio*, воображение, разделение Церквей, византийская традиция, западноевропейское искусство.

## Evolution of an Image of Crucified Christ in Italian Painting of the XII–XIV Centuries. “Unimaginative” Prayer and Sensual Imagination

**Vitaly A. Borisov**

Painter and an iconographer

v\_borisov70@mail.ru

**For citation:** *Borisov, Vitaly A.* “Evolution of an Image of Crucified Christ in Italian Painting of the XII–XIV Centuries. «Unimaginative» Prayer and Sensual Imagination”. *Church Art and Archeology Review*, № 1 (6), 2022, pp. 58–74 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2022.6.1.004

**Abstract.** The article dedicated to the study of the relationship between spiritual practice and the nature of fine art considering an evolution of the image of Crucified Christ in Italian painting of the XII–XIV centuries. The author shows a correlation between some changes in style and iconography and a spiritual life of the Western church, for example, the appearance of a Franciscan prayer practice of *compassio*. The separation of the Eastern and Western churches was based not only on dogmatic differences, but also on fundamental differences in the practice of spiritual life. The Holy Fathers of the Eastern Church taught “formless”, “unimaginative” prayer, warned about the danger of imagination and reverie in prayer. St. Francis of Assisi, in contrast to the Eastern Fathers, instructed his followers to rely on the sensual imagination in prayer. The desire to visualize religious experience led to a change in the role of fine art in spiritual life.

**Keywords:** painting and icon, “unimaginative”, a prayer practice of *compassio*, imagination, separation of churches, a Byzantine tradition, church art.

**Т**ема о различии иконы и картины, восточного и западного церковного образа кажется уже вполне проясненной и почти банальной. Однако, когда мы пытаемся рассмотреть причины этого различия, то находим лишь какие-то расплывчатые и неконкретные рассуждения богословского или искусствоведческого характера. Ни богословы, ни искусствоведы не дают внятных ответов на то, чем по существу различаются католические и православные церковные образы, почему возникло такое различие, и почему Православная Церковь предпочитает древнюю т. н. «каноническую» икону западной картине.

Лично мне кажется, что искать ответы нужно не в области отвлеченной теории. Священный образ — это живая реальность, не укладываемая ни в иконографические, ни в теологические границы. По наблюдению Х. Бельтинга, «теологи в вопросах иконопочитания могли создавать теорию только на базе уже существующей практики»<sup>1</sup>. Именно религиозная практика придает смысл всем этим изображениям, и западным, и восточным, определяет их форму и художественный стиль. Понять назначение и содержание священных образов можно только изнутри религиозной жизни, через практику иконопочитания и молитвы.

В Православной Церкви с древних времен практика иконопочитания была соединена с т. н. «безвидной», «безобразной» или «невоображательной» молитвой. «Святые иконы, — пишет свт. Игнатий Брянчанинов, — приняты святою Церковью для возбуждения благочестивых воспоминаний и ощущений, а отнюдь не для возбуждения мечтательности. Стоя пред иконою Спасителя, стой как бы пред Самим Господом Иисусом Христом, вездесущим по Божеству, и иконою Своею присутствующим в том месте, где она находится. Стоя пред иконою Божией Матери, стой как бы пред Самою Пресвятою Девою; но ум твой храни безвидным: величайшая разница быть в присутствии Господа и предстоять Господу, или воображать Господа»<sup>2</sup>.

Читаем у прп. Нила Синайского: «Молясь, Божества не облакай в себе в образы и не позволяй, чтобы и ум твой принимал на себя какой-либо облик, но невещественным приступай к Невещественному, и придешь в единение»<sup>3</sup>.

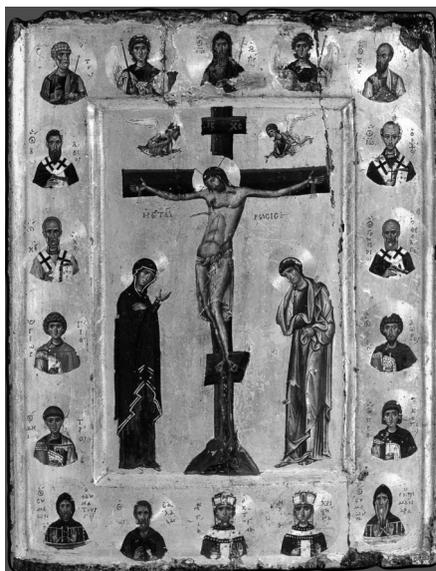
1 *Бельтинг Х.* Образ и культ: История образа до эпохи искусства / пер. с нем. К. А. Пиганович. М., 2002.

2 *Игнатий Брянчанинов, святитель.* Творения: В 5 т. Т. 1. М., 2014. С. 159.

3 *Нил Синайский, прп.* Слово о молитве. Слово 66 // Творения. Ч. 1. М.: 1858. С. 185.



1. Распятие из Сан Дамиано. Ок. 1100.  
Церковь Санта Кьяра, Ассизи

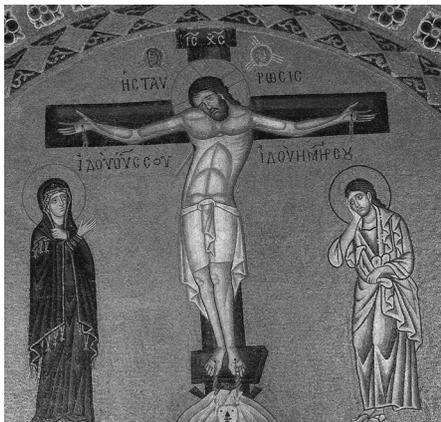


2. Распятие Господне (со святыми на полях).  
XI в. Дерево, левкас, темпера, позолота.  
Синай. Монастырь святой Екатерины

Подобные мысли в письме к духовной дочери высказывает прп. Амвросий Оптинский: «Пишешь, что иногда от брани хульных помыслов не можешь взглянуть на икону. Чтобы помыслы меньше стужали тебе, можешь изредка только взглядывать на иконы, но должна знать, что иконы только для глаз внешних, и потому, стоя на молитве, мы должны помнить, что предстоим перед Богом. Икону же воображать во уме ни в каком случае не следует»<sup>4</sup>.

В византийской и в древнерусской иконописи выработался стиль, соответствующий практике «безвидной» молитвы. Художественные средства, применяемые средневековыми художниками, были направлены на то, чтобы минимизировать поток образов, препятствовать движению фантазии, «блужданию ума», как это называли Св. Отцы. На иконах элементы пейзажа, детали одежды, бытовые предметы были сведены к простым, лишенным иллюзорности знакам. Для изображения тела и лица тоже выработались условные схемы. Все составлялось из простых типовых элементов.

4 Собрание писем Оптинского старца иеросхимонаха Амвросия к мирянам. В 3 ч. Ч. 3. Сергиев Посад, 1908. С. 96.



3. Распятие (Christus patiens). Кон. XI века. Мозаика. Монастырь Осииос Лукас. Византия. (2)



4. Распятие (Christus triumphans). 741-752 гг. Фреска. Церковь Санта Мария Антикава. Рим

Несколько точно определенных поворотов и наклонов корпуса, ряд положений рук и ног, части лица (нос, глаза, рот, бороды, морщины). Изображались четыре условных возраста — ребенок, юноша, мужчина средних лет, старик. Лица юношей и женщин изображались одинаково. Для образа старика использовался набор типовых морщин. Также выработался предельно простой колорит иконы. Цвета были сведены к устойчивым повторяющимся колерам. Образы святых были сведены к нескольким типам (Никола, Власий, Иоанн Богослов, Димитрий Солунский и т. д.)

Вот пример описания святых в Строгановском иконописном подлиннике: «Святых мученик Фрола и Лавра, Фрол, аки Никита брадою, власы Сергиевы, ризы вохра с киноварем, испод лазорь, в правой руке крест, а левая молебна, а Лавер млад аки Георгий, риза киноварь, испод вохра с белилом, в правой руке крест, левая молебна, персты вверх»<sup>5</sup>.

Вплоть до XIII в. византийская иконопись служила иконографической и стилистической основой церковной живописи всего христианского мира. Константинополь рассматривался как культурный центр тогдашней Европы. Так называемый романский стиль латинской церковной живописи являлся просто несколько огрубленным вариантом византийской иконы, и решал те же самые задачи (ил. 1–2).

5 Подлинник иконописный. М., 1903. С. 138.

Вплоть до XIII в. основания духовной жизни на латинском Западе и на греческом Востоке были общие. Устав прп. Бенедикта Нурсийского, по которому была организована деятельность большинства западных монастырей, творчески соединял в себе учение блж. Августина, традицию древнегалльского монашества и учение восточных Отцов-аскетов, с которым святой Бенедикт познакомился через сочинения свт. Василия Великого и прп. Иоанна Кассиана. Практика иконопочитания и «безвидной» молитвы в западных монастырях была такой же, как и в восточных.

Произошедший в 1054 г. раскол между западной и восточной Церковью, положивший начало разделению двух Церквей — Римско-католической и Православной, был вызван прежде всего политическими, а не духовными причинами. Поэтому современники не воспринимали этот разрыв как окончательный. Несмотря на множество теологических расхождений между латинской и греческой Церквями, противоречия между ними не были непреодолимыми, и христианская духовная жизнь обеих Церквей была родственной, единство сохранялось.

Схизма стала реальностью лишь в XIII в. после разгрома и разграбления крестоносцами Константинополя в 1204 г. Папа Иннокентий III (1198–1216) признавал, что после бесчинств в константинопольских церквях греки видят в латинянах лишь «творения порока и тьмы» и «справедливо сторонятся их будто псов». Но в еще большей степени разделила христианский мир новая духовная практика, появившаяся в недрах католической Церкви в конце XII — начале XIII в., — практика, основанная на разжигании чувственного воображения во время молитвы, на культивировании духовных видений и переживаний.

Во многих житиях этого времени встречаются описания видений неземных образов, слышание ангельских голосов и небесного пения, мистические экстазы, вызванные напряженными размышлениями о Христе и Его страстях. Святые Франциск Ассизский, Антоний Падуанский, Зита, Бернар, Анджела да Фолиньо — у всех присутствуют примеры чудесных «восхищений».

Духовные писатели XIII века подчеркивают важность телесного «видения» Христа. Св. Фома Аквинский (1225–1274) учит, что Бог стал видимым, чтобы человек мог вернуться к Нему. Св. Бонаventura (1221–1274) тоже апеллирует к чувствам зрителей. В трактате, адресованном клариссам, монахиням Ордена святой Клары, он пишет от имени Христа: «Я стал человеком, чтобы вы могли видеть Меня и любить Меня

в видимом человеческом образе, поскольку не можете по-настоящему любить невидимое Божество»<sup>6</sup>.

В молитвенной практике латинской Церкви XIII в. произошел радикальный поворот, который определил не только последующую духовную жизнь католической Церкви, но и, в каком-то смысле, духовное содержание всей новоевропейской цивилизации. Развитие воображения до сих пор является движущей силой культуры<sup>7</sup>. Наставления восточных Отцов о «безобразной» молитве были забыты. Духовное делание стало осуществляться по тому пути, который описал прп. Симеон Новый Богослов: «Когда кто-либо стоит на молитве и руки и очи вместе с умом воздевает к небу, а ум воображает божественные мысли и представляет небесные красоты, ангельские чиноначалия, обители праведных; говоря попросту, все, что слышал из Писания, собирает в уме во время молитвы, — он побуждает свою душу к божественному вожделению, явно всматриваясь в небо. Бывает и так, что у него текут слезы из глаз, и потихоньку он начинает кичиться в сердце, возноситься, мнить происходящее божественным утешением и молиться, дабы всегда пребывать в таковом делании. Это признаки прелести, ибо добро перестает быть добром, если совершается не должным образом»<sup>8</sup>.

Новое духовное направление особенно ярко и последовательно реализовалось в практике *compassio*, личного сопереживания телесным страданиям Христа, которое св. Франциск Ассизский, а затем его последователи сделали основой своей духовной жизни. «Главное, — пишет францисканец Иоанн де Каулибус (Псевдо-Бонавентура), — представить себя присутствующим при всех этих событиях и при каждом в отдельности, самому увидеть все, что совершилось — Господень крест, страдания и распятие; самому присутствовать и оставаться там с сочувствием, вниманием, любовью и упорством»<sup>9</sup>. Св. Франциск просил Христа дать ему, Франциску, пережить все те страдания и всю ту любовь, которые испытал Христос, страдая за род человеческий. Франциск

6 *Derbes A., Neff A.* Italy, the mendicant orders, and the Byzantine sphere // *Byzantium Faith and Power* / ed. Helen C. Evans. New York, 2004. P. 456.

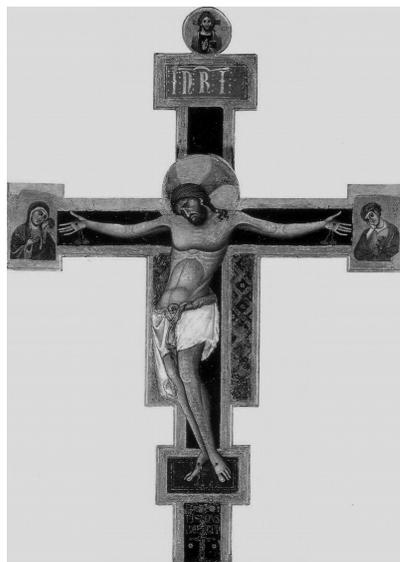
7 Альберт Эйнштейн: «Воображение важнее знания, ибо знание ограничено, воображение же охватывает все на свете, стимулирует прогресс и является источником ее эволюции».

8 *Симеон Новый Богослов, прп.* Метод священной молитвы и внимания // *Путь к священному безмолвию. Малоизвестные творения святых отцов-исихастов* / сост., общ. ред., предисловие и прим. А. Г. Дунаева; М., 1999. С. 16.

9 *Иоанн де Каулибус* (Псевдо-Бонавентура). Размышления о жизни Христа // *Символ. Париж, М., 2010. Т. 57. С. 167.*



5. Джунта Пизано. Распятие. 1236г. Дерево, левкас, темпера, позолота. Церковь Санта Мария дельи Анджели. Ассизи



6. Джунта Пизано. Расписной крест св. Раньеро. Сан Маттео Пиза. ок.1250.. Дерево, левкас, темпера, позолота\_

до такой степени распалил свое воображение, переживая Страсти Христовы и ассоциируя себя с Христом, что у него открылись стигматы.

Естественно, такое стремление к визуализации религиозного опыта приводило к изменению роли изобразительного искусства в духовной жизни. Иконы все больше приобретают функцию наглядных зрительных образов, предназначенных вызывать у зрителя сильное эмоциональное переживание. «Когда бы я ни посмотрела на изображенные на иконах страдания Христа, я едва могу перенести это зрелище, я вся содрогаюсь, меня охватывает лихорадка»<sup>10</sup>, — восклицает Анджела да Фолиньо (1248–1309). Ханс Блоэмсма замечает, что именно в XIII в. был явно сформулирован «спрос на изображения, которые воздействуют на эмоции зрителя и стремятся активно стимулировать субъективный опыт. И Фома Аквинский и Бонавентура подчеркивают необходимость образов не просто поучительных и запоминающихся, но таких, которые будут прежде всего стимулировать эмоции»<sup>11</sup>.

10 *Derbes A., Neff A. Italy, the mendicant orders, and the Byzantine sphere // Byzantium Faith and Power / ed. Helen C. Evans. New York, 2004. P. 456.*

11 *Bloemsm H. Byzantine Art and Early Italian Painting // Byzantine Art and Renaissance Europe / ed. Angeliki Lymberopoulou, Rembrandt Duits. London, New York, 2016. P. 45.*



7. Джунта Пизано. Расписной крест. Дерево, левкас, темпера, позолота. Церковь Сан-Доменико, Болонья



8. Джунта Пизано. Крест из монастыря Сан Бенедетто. 1260-е гг. Дерево, левкас, темпера, позолота. Музей Сан Маттео, Пиза

Новое искусство начинает интенсивно формироваться в 30-е гг. XIII в. в связи с появлением и обширной деятельностью монашеского ордена францисканцев. Итальянские художники активно изучают византийское искусство. После разграбления Константинополя Италия наводнена греческими иконами, манускриптами, изделиями из слоновой кости. Конечно же, изделия столичных греческих мастеров не идут ни в какое сравнение с грубым романским искусством, и в большей степени отвечают новой молитвенной практике. Осваивая этот стиль, итальянские художники сразу же начинают вносить в него свои изменения в соответствии с теми телесно-эмоциональными задачами, которые ставят перед художниками францисканские монахи.

По понятным причинам особенное распространение получает образ Распятия Христова, называемый *Christus patiens* (Христос страдающий) (ил. 2, 3). Этот тип Распятия изображающий мертвого Христа со склоненной головой, закрытыми глазами и провисшим безжизненным телом, появился в Византии в IX в. Проникнув в нач. XIII в. в итальянскую живопись, он постепенно вытесняет романский образ Христа торжествующего (*Christus triumphans*) (ил. 1, 4). О радикальности изменения западной иконографии Распятия говорит тот факт, что еще меньше века назад кардинал Гумберт в одном из своих

сочинений, так называемом «Dialogus inter Romanum et Constantinopolitanum», направленном против греков, упрекает их за то, что они изображают распятого Христа в виде человека, близкого к смерти<sup>12</sup>.

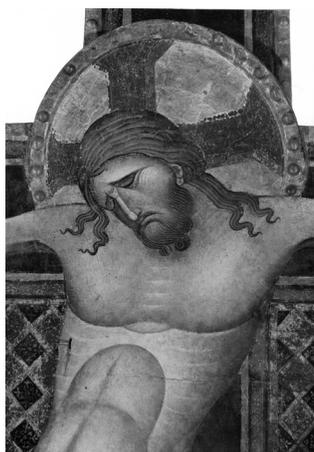
Первое Распятие нового типа (этот памятник не сохранился) было заказано францисканским орденом в 1236 г. для церкви Сан Франческо в Ассизи. Заказ выполнил пизанский живописец Джунта Пизано (Джунта ди Капитино). После он продолжал выполнять такие же заказы в большом количестве (сегодня существуют три расписных креста, на которых стоит подпись Джунта: это «Крест» из церкви Санта Мария дельи Анджели (ил. 5), Ассизи, «Крест Сан Раньеро» из музея Сан-Маттео, Пиза (ил. 6) и самый знаменитый — «Крест» из церкви Сан-Доменико, Болонья (ил. 7). Затем подобные Распятия создавались повсюду в центральной Италии, постепенно вытесняя романские кресты.



9. Джунта Пизано. Крест из монастыря Сан Бенедетто. Фрагмент. 1260-е гг. Дерево, левкас, темпера, позолота. Музей Сан Маттео, Пиза



10. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь. Распятие. Фрагмент. 1515 г. (2)



11. Джунта Пизано. Расписной крест. Деталь Дерево, левкас, темпера, позолота. Церковь Сан-Доменико, Болонья

12 Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике (археология, места молитвенных собраний, история церковной живописи). СПб., 1995. С. 229.

Как отмечает Ричард Виладесау, «вдохновленный византийским искусством, Джунта изобразил то, что станет потом моделью для классического готического образа *Christus patiens* — страдающего Христа на кресте»<sup>13</sup>. В этом произведении пизанский художник эмоционально усиливает и заостряет канонические византийские формы. Плавные линии тела Христа, которые видит на греческих иконах, он делает более резкими и угловатыми.

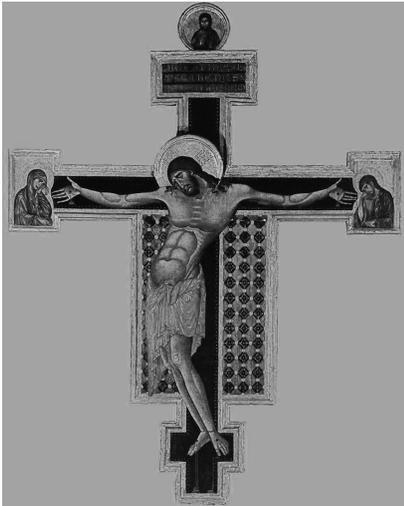
Растопыривая пальцы на руках и на ногах Иисуса, художник как бы предвосхищает образ Распятия в Изенгеймском алтаре, где Маттиас Грюневальд изобразил судороги смертной агонии Христа (ил. 9, 10). Круг нимба вокруг головы Спасителя, который греческие иконописцы делали с помощью циркуля, пизанский живописец рисует в форме экспрессивно искаженного овала с неровными частями перекрестья внутри нимба (ил. 11). Художественные средства, применяемые Джунта, подчинены единой цели: наглядно показать верующим страдания Христа, чтобы привести зрителя к *compassio*, к эмоциональной оценке того, что Иисус претерпел ради нас.

В целом, несмотря на стилистические новации, икона написана в строгом русле византийской традиции. Карнация выполнена многослойным охрением по темно-оливковому санкирию. Охрение наносилось энергичной отборкой по форме тела, как это делали греческие иконописцы. В самых светлых местах положены «оживки», яркие белильные штрихи. Силуэт тела обведен темно-коричневой линией, «описью». Волосы, брови, борода и усы решены графично, «расчерчены», как говорят иконописцы. Набедренная повязка написана также в традиционном византийском стиле — с помощью локального цвета, притенения и пробелов. Также в греческой манере выполнены фигуры Божьей Матери и Иоанна Богослова.

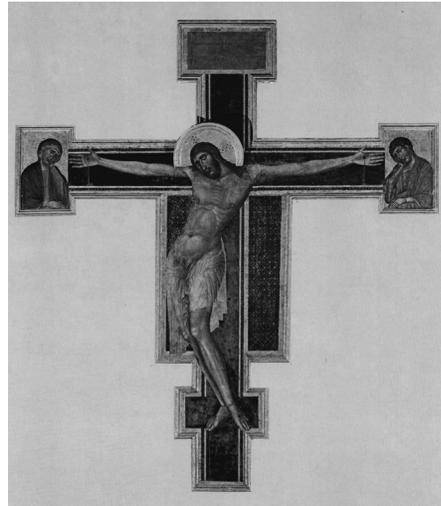
Элементы византийского стиля также, как и тип Распятия *Christus patiens*, были знакомы итальянским художникам и раньше, до появления работ Джунта. Но именно Джунта адаптировал формы византийской иконописи к актуальным нуждам религиозной жизни того времени. «Франциск Ассизский своим образом жизни и своими проповедями создал модель для культа Распятого, на Которого он сам хотел походить своими страданиями»<sup>14</sup>. А Джунта визуализировал эту модель, создав

13 *Viladesau R. The beauty of the cross: the passion of Christ in theology and the arts, from the catacombs to the eve of the Renaissance. Oxford, 2006. P. 31.*

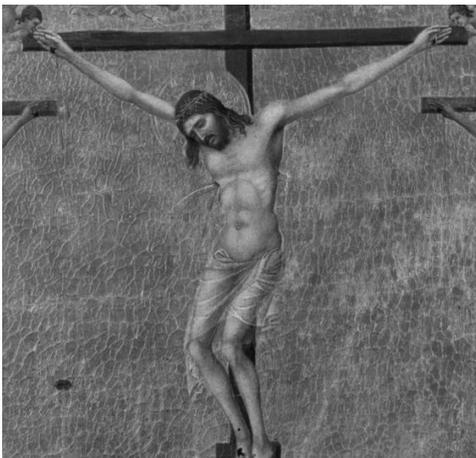
14 *Бельтинг Х. Образ и культ: История образа до эпохи искусства / пер. с нем. К. А. Пиганович. М., 2002. С. 402.*



12. Чимабуэ. Распятие. 1268-1271 гг.  
Дерево, левкас, темпера, позолота.  
Базилика Сан-Доменико. Арреццо



13. Чимабуэ. Расписной крест Санта-Кроче.  
1287-1288 гг. Дерево, левкас, темпера,  
позолота. Флоренция



14. Дуччо ди Буонинсенья. Маэста. Фрагмент.  
1308-1311 гг. Дерево, левкас, темпера, позолота.  
Музей Дель Опера Дель Дуомо. Сиена



15. Маттиас Грюневальд.  
Изенгеймский алтарь. Распятие.  
Фрагмент. 1515 г

из византийских элементов такую композицию Распятия, которая станет типологическим образцом для последующей церковной живописи. К тому же Распятие его работы находилось в одном из главных мест паломничества в Европе, в базилике в Ассизи, где был погребен св. Франциск, что тоже способствовало широкому распространению этой иконографии.

Дальнейшие стилистические изменения образа Распятия Христа движутся в сторону все большей иллюзорности, телесности изображения. Исполняя один образ за другим, Джунта усиливает объемную моделировку формы. Если на Распятых, написанных художником в конце 1230-х гг. (Распятие из церкви Санта Мария дельи Анджели в Ассизи) тело изображается плоско и линейно (ил. 5), то на Распятии Сан Раньеро (ил. 6), датированном 1250 г., трехмерное присутствие Тела Христа в церкви становится более отчетливым, более осязаемым. На кресте из конвента Сан Бенедетто (ил. 8), работе 1260-х гг., ноги Спасителя изображаются прибитыми не раздельно, двумя гвоздями, как в византийской иконографии, а одним гвоздем, как в последующих готических Распятых, отчего изгиб тела Христа становится сильнее артикулированным.

S или Z-образный прогиб тела Христа артикулирован также в Распятии из базилики Сан-Доменико в Ареццо (ил. 12), созданном флорентийским живописцем Чимабуэ в период между 1268 и 1271 г.

На этом Распятии Христос изображен одетым в набедренную повязку красно-охристого цвета с золотым ассистом. Тело Христа кажется более тяжелым и материальным, чем на работах Джунта, но стилистически образ остается в рамках византийского иконописного канона.

Принципиальные стилистические изменения происходят в следующей работе Чимабуэ — Распятии, созданном около 1272 г. (или согласно иной атрибуции в 1287–1288 гг.) для флорентийской церкви Санта-Кроче (ил. 13).

В этом произведении художник пытается преодолеть символическую условность в изображении тела, стараясь натуралистически передать мертвенный оттенок кожи, анатомически обозначить коленные суставы, сухожилия и мышцы, соски на груди, реалистически прорисовать ладони и ступни.

Новое преломление образ Распятия Христова получает в творчестве ученика Чимабуэ сиенского художника Дуччо ди Буонинсеня (1255/1260–1319). В Распятии, выполненном на оборотной стороне знаменитого образа Маэста для алтаря сиенского кафедрального собора

в 1308–1311 гг. (ил. 14), художник еще дальше уходит от византийской условности изображения, вполне натуралистически показывая положение тела человека, висящего на прибитых гвоздями руках. Впечатление висящего тела усиливается еще и тем, что ступни прибиты одним гвоздем. Хотя, конечно, здесь еще пока нет пугающего натурализма позднейших готических изображений смертной агонии Христа или Его висящего трупа (ил. 15). В Распятии Дуччо по-прежнему присутствует византийская отрешенная медитативная красота.

Для итальянских живописцев византийская культовая живопись служила отправной точкой того движения, которое через два века достигло апогея в искусстве мастеров Высокого Возрождения Леонардо, Рафаэля, Микеланджело. В соответствии с таким направлением развития искусства итальянцы не столько проникались греческими влияниями, сколько боролись с ними и старались их преодолеть. По мнению Джорджо Вазари «старая греческая манера» передавалась от мастера к ученику без изменений и без заботы «об улучшении рисунка, о красоте колорита или о какой-либо хорошей выдумке». Вазари восхищается изменениями, которые внес Чимабуэ в фрески больницы Порчелана: «<...> он убрал все старье (*veccia*), — сделал на этих фресках ткани, одежду и другие вещи несколько более живыми, естественными и в манере более мягкой, чем манера упомянутых греков, изобилующая всякими линиями и контурами»<sup>15</sup>. Восточная иконописная традиция служила чем-то вроде кокона, внутри которого вызревало будущее ренессансное искусство. Находясь внутри византийской схемы, сиенские и флорентийские мастера пытались изображать человеческие эмоции и характеры, объемное пространство и светотень, фиксировали свои анатомические наблюдения и колористические опыты. И как только новое европейское искусство набралось собственных сил, внешняя византийская оболочка была отброшена. Начался тот период, который Х. Бельтинг называет «эпохой искусства».

Джотто ди Бондоне был первым художником, который, как писал Джорджо Вазари, «полностью отверг неуклюжую греческую манеру» и, по словам Ченнино Ченнини, «перешёл от греческой манеры живописи к латинской, довёл её до современного состояния»<sup>16</sup>.

Распятия его работы 1290–1300 гг. из церкви Санта Мария Новелла во Флоренции (ил. 16), а также сцены Распятия 1304–1306 гг. из капеллы

15 Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 2008. С. 107.

16 Ченнини Ч. Книга об искусстве или Трактат о живописи. М., 1933. С. 18.



16. Джотто ди Бондоне. Распятие. 1290 - 1300 гг. Дерево, левкас, темпера, позолота. Церковь Санта Мария Новелла. Флоренция



17. Джотто ди Бондоне. Распятие. 1305 г. Фреска. Капелла Скровеньи. Падуя



18. Джотто ди Бондоне. Распятие. 1310-е гг. Фреска. Нижняя церковь Сан-Франческа. Ассизи

Скровеньи в Падуе (ил. 17) и 1310-х гг. из нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи (ил. 18) полностью отражают практику *compassio*. Эти образы не располагают к тому, чтобы «безвидно» молиться перед ними с закрытыми глазами.

Перед образами Джотто молящийся превращается в зрителя и участника происходящего события. В поисках более живого воспроизведения видимого мира художник сознательно жертвует символической глубиной и условностью икононого изображения. Зритель оказывается бок о бок с Божьей Матерью и Иоанном Богословом, со св. Франциском и братьями-миноритами. Художник всячески пытается завладеть вниманием зрителя, стимулировать его воображение.

Новое движение в живописи, вдохновленное стилистическими новшествами Джотто, получило у современников название *ars moderna* — «современное искусство». Для интеллектуалов XIV в. новизна, бунтарский дух, творческий поиск, проявившиеся в искусстве Джотто, становятся универсальными критериями настоящего искусства. Греческая

иконопись воспринимается исключительно как символ творческого бессилия и художественной деградации.

И такое отношение к византийскому искусству вполне закономерно. Основой духовной жизни становится воображение. Аскетическое учение восточных Отцов, трезвение, рассуждение и невоображаемая молитва перестают практиковаться на католическом Западе. С уходом религиозной практики уходит и соответствующее культовое искусство. Эпоха Ренессанса становится центральным периодом в новоевропейской истории искусства, а Джотто называют «отцом ренессансной живописи». Постепенно уходит францисканская практика *compassio*, потом искусство престаёт быть культовым, а затем из него исчезает и всякое религиозное содержание. Художественные стили и эпохи сменяют друг друга. Неизменным остаётся лишь одно — воображение как основная духовная практика европейской культуры. Голливудские фильмы и *contemporary art*, шоу-бизнес, искусство дизайна и рекламы, видео в Youtube и Instagram находятся внутри этой всеобъемлющей практики. И когда смотришь на перформансы Олега Кулика или Петра Павленского, невольно вспоминаешь св. Франциска, который проповедовал в Ассизи с веревкой на шее или танцевал, рассказывая о Христе папе Гонорию III.

## Литература

- Бельтинг Х.* Образ и культ: История образа до эпохи искусства / пер. с нем. К. А. Пиганович. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
- Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Искусство, 2008.
- Голубцов А. П.* Из чтений по церковной археологии и литургике (археология, места молитвенных собраний, история церковной живописи). СПб.: Сатис, 1995.
- Игнатий Брячанинов, свт.* Творения: В 5 т. Т. 1. М.: Паломник, 2014.
- Нил Синайский, прп.* Слово о молитве // *Нил Синайский, прп.* Творения. Ч. 1. М.: В тип. В. Готье, 1858. С. 170–200.
- Подлинник иконописный / изд. С. Т. Большакова. М.: Тип. А. И. Снегиревой. 1903.
- Симеон Новый Богослов, прп.* Метод священной молитвы и внимания // Путь к свястному безмолвию. Малоизвестные творения святых отцов-исихастов / сост., общ. ред., предисловие и прим. А. Г. Дунаева; перевод с древнегреч. монаха Андроника (А. Ф. Лосева), М. В. Грацианского, А. Г. Дунаева, Н. А. Леонтьева. М.: Изд. Православного братства свт. Филарета, митрополита Московского, 1999. С. 15–27.
- Собрание писем Оптинского старца иеросхимонаха Амвросия к мирянам. В 3 ч. Сергиев Посад: [б. и.], 1908.

- Ченнини Ч. Книга об искусстве или Трактат о живописи. М.: Огиз-Изогиз, 1933.
- Bloemsta H.* Byzantine Art and Early Italian Painting // *Byzantine Art and Renaissance Europe* / ed. Angeliki Lymberopoulou, Rembrandt Duits. London, New York: Routledge, 2016. P. 37–60.
- Derbes A., Neff A.* Italy, the mendicant orders, and the Byzantine sphere // *Byzantium Faith and Power* / ed. Helen C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 449–488.
- Viladesau R.* The beauty of the cross: the passion of Christ in theology and the arts, from the catacombs to the eve of the Renaissance. Oxford: Oxford University Press, 2006.