

УДК 130.2
DOI 10.52575/2712-746X-2026-51-2-451-460
EDN PJUFEI

Концепция человека в религиозной живописи средневековой Западной Европы

¹ Козлова М.Ю., ² Звонок Н.С.

¹ Донбасский государственный технический университет
Россия, 294201, Луганская Народная Республика, г. Алчевск, пр-т Ленина, д. 16

² Луганский государственный университет им. В. Даля
Россия, 291034, Луганская Народная Республика, г. Луганск, кв. Молодежный, д. 20а
maria.sky@listl.ru; zvonok1962@mail.ru

Аннотация. Авторами анализируется интерпретация человеческой природы в сакральных изображениях, созданных в период Средних веков на территории Западной Европы. Показано, как иконографические элементы и символика богословского характера передавали средневековое понимание человеческой индивидуальности. Авторы исследуют механизмы восприятия верующими священных изображений и демонстрируют ключевую роль визуальных религиозных образов в формировании духовного мировоззрения людей той эпохи. Результаты показали, что главным заказчиком и идеологическим вдохновителем искусства Средневековья выступала Церковь, которая определяла содержание и стиль произведений – священнослужители видели в искусстве инструмент наставления, помогающий направлять верующих к свету Христовой любви. Сделан вывод в том, что сакральная живопись западноевропейского Средневековья представляла собой не только визуализацию догматов католической веры, но и выполняла функцию особого медиативного канала, обеспечивающего возможность диалога с божественным началом.

Ключевые слова: христианство, Средневековье, католическая церковь, католицизм, религия, религиозная живопись, художественный образ

Для цитирования: Козлова М.Ю., Звонок Н.С. 2026. Концепция человека в религиозной живописи средневековой Западной Европы. *NOMOTNETIKA: Философия. Социология. Право*, 51(2): 451–460. DOI: 10.52575/2712-746X-2026-51-2-451-460 EDN: PJUFEI

The Concept of Man in Religious Painting of Medieval Western Europe

¹ Mariya Yu. Kozlova, ² Natalia S. Zvonok

¹ Donbass State Technical University
16 Lenin Ave., Alchevsk, Lugansk People's Republic 294201, Russian Federation
² Lugansk State University named after V. Dahl
20a Molodeshnyi St., Lugansk, Lugansk People's Republic 291034, Russian Federation
maria.sky@listl.ru; zvonok1962@mail.ru

Abstract. The article analyzes the interpretation of human nature in sacred images created during the Middle Ages in Western Europe: how iconographic elements and theological symbols conveyed the medieval understanding of human individuality. The authors explore the mechanisms of perception of sacred images by believers and demonstrate the key role of visual religious images in the formation of the spiritual worldview of people of that era. The main customer and ideological inspirer of medieval art was the Church, which determined the content and style of works. The clergy saw in art an instrument of instruction, helping to guide believers to the light of Christ's love. The central thesis of the study is that

sacred painting of the Western European Middle Ages was not only a visualization of the dogmas of the Catholic faith, but also served as a special mediation channel, providing the opportunity for dialogue with the divine.

Keywords: Christianity, Middle Ages, Catholic Church, Catholicism, religion, religious painting, artistic image

For citation: Kozlova M.Y., Zvonok N.S. 2026. The Concept of Man in Religious Painting of Medieval Western Europe. *NOMOTHETIKA: Philosophy. Sociology. Law*, 51(2): 451–460 (in Russian). DOI: 10.52575/2712-746X-2026-51-2-451-460 EDN: PJUFEI

Введение

Схоластический подход, представляющий собой фундаментальную составляющую философской мысли католицизма, достиг своего максимального влияния в период Средних веков. Мыслители, придерживающиеся схоластических принципов, играли роль главных защитников вероучения, разрабатывая и аргументируя теологические и философские положения через систематическое применение логических рассуждений и умозрительных доводов в подтверждение существования Божественного начала. Их деятельность заключалась в синтезе религиозных догматов с методами рационального познания, что позволяло создавать сложные теоретические конструкции для обоснования истин веры, направленных на демонстрацию разумности христианского мировоззрения в контексте средневековой научной парадигмы [Чанышев, 1991].

Следует обратить внимание на утверждение Н.Бердяева, что христианство по своей природе исключительно динамично, а не статично, что оно является стремительной силой в истории [Бердяев, 2002]. Эта сила неразрывно связана с материализованным воплощением в символической культовой архитектуре, искусстве, духовного мира своей эпохи. Философские и богословские идеи во многом определяют способ особого видения мира, уровень умственного развития, в том числе и культуры средневекового мира [Вайнтрауб, 2001].

Средневековая интеллектуальная традиция оказала существенное влияние на формирование религиозной культуры и форм искусства. Исследователи неоднократно ставили вопрос: какое сцепление обстоятельств привело к тому, что именно на Западе, и только здесь (не учитывая тенденции развития Восточных цивилизаций), возникли такие явления культуры, которые развивались (по крайней мере как мы склонны предполагать) в направлении, получившем универсальное значение... Аналогично обстоит дело и в области искусства [Вебер, 1990].

Следует отметить, что с момента возникновения христианства начался активный поиск визуальных и символических средств репрезентации религиозных идей. Религиозное искусство служило ключевым средством визуализации духовных убеждений верующих. В рамках католической традиции оно оказало значительное воздействие на развитие как церковной, так и светской культуры. Многочисленные живописные, скульптурные и иные художественные произведения не только формировали каноны сакрального искусства, но и влияли на творчество мастеров, работавших в различных жанрах. Генезис католического религиозного искусства восходит к раннехристианскому периоду, когда перед общинами стояла задача разработки иконографических средств выражения религиозных представлений. Доктринальной основой католицизма выступают апостольское преемство и авторитет Священного Писания. Католическая теология постулирует существование единственного пути к спасению, достижимого через строгое следование догматическим положениям вероучения [Жильсон, 2004].

Сакральная живопись эпохи Средних веков продолжает оставаться востребованной в современном обществе, выступая в качестве ключевого компонента культурного и исторического достояния большинства государств Европы, поскольку обладает

непреодолимой значимостью в духовной, историко-культурной и эстетической сферах. Этот специфический вид творчества, сформировавшийся под влиянием доктринальных установок католицизма, находится в неразрывной связи с основополагающими теологическими концепциями христианского вероучения, корни которых прослеживаются в традициях первых христианских объединений, существовавших в период поздней Античности. Нравственная ответственность историка, и добавим – культуролога, состоит в том, чтобы не видеть в предшествующих стадиях истории какую-то более низкую ступень развития. Историк не может взирать на прошлое свысока, он стремится завязать на равных диалог с людьми, создавшими изучаемые им тексты, и с их современниками [Гуревич, 1990].

Основной целью данного исследования является выявление характерных особенностей художественного творчества, связанного с религиозной тематикой, в регионах Западной Европы, исповедующих католицизм. Параллельно с этим исследование направлено на анализ вопросов, относящихся к сфере антропологии, которые рассматриваются посредством интерпретации произведений изобразительного искусства, созданных в период Средневековья и посвященных религиозным сюжетам. В рамках рассматриваемой проблемы предполагается тщательное изучение как формальных аспектов средневековой живописи, так и ее содержательной составляющей, что позволит глубже понять мировоззрение людей той эпохи и их восприятие сакрального. Особое внимание уделяется тому, каким образом через художественные образы передавались ключевые догматы католического вероучения и как в них отражались антропологические представления средневекового общества.

Регламентация религиозного искусства католической церковью

Генезис средневекового искусства Европы может быть датирован либо эпохой варварских нашествий и падения Западной Римской империи, либо периодом христианизации европейского пространства в IV веке, ознаменовавшим смену античной (языческой) парадигмы. Временная фаза средневекового искусства традиционно относится к XVII столетию, что совпадает с трансформациями в социально-экономической (развитие промышленности), эпистемологической (научно-технический прогресс) и ментальной (смена мировоззренческих установок) сферах. Что же касается философии, то она переживала настоящий расцвет в христианской Европе XV–XIX веков [Ясперс, 1991].

Вплоть до начала эпохи Возрождения именно Церковь оставалась главным заказчиком и покровителем художников, фактически контролируя развитие живописи. Нерелигиозные направления в изобразительном искусстве Европы начали формироваться лишь в последние пятьсот лет, а подлинного расцвета достигли только в XIX веке. Следовательно, анализ эволюции живописных техник и стилей на большей части исторического пути христианства по сути представляет собой изучение развития церковного искусства. В данном контексте было бы неверно упрекать Церковь в отходе от первоначальных принципов, скорее следует отметить ее дальновидность в адаптации естественных творческих импульсов человечества, что в конечном итоге способствовало культурному и общественному развитию. Вслед за Дворжаком М., необходимо рассматривать средневековую культуру как целостный феномен, уделяя много внимания философским и историко-социологическим аспектам искусства Средневековья [Дворжак, 2001]. Особую роль в данном исследовании играет изучение средневековых документов. Зачастую из-за отсутствия междисциплинарных знаний медиевист изучает Средневековье в обход литературы, искусства, права, философии, теологии. К счастью, всегда есть историки, стремящиеся выйти за рамки своей узкой специализации [Ле Гофф, 2001]. Концепции, возникшие в эпоху Реформации, воздействовали не только на область богословия, но также затрагивали художественную культуру, которая в контексте

католической традиции служила орудием оформления сакрального. В качестве меры противодействия протестантским тенденциям был организован Тридентский собор, постановления которого содержали теологические определения, касающиеся богодухновенности и отсутствия противоречий в текстах канонических книг Ветхого и Нового Заветов, подчеркивая их общее сверхъестественное происхождение. Также решения, принятые на Соборе, имели непосредственное отношение к регулированию искусства, связанного с религиозной практикой. Документы, утвержденные на этом собрании, устанавливали строгие требования к иконографии, в том числе четкое разграничение сюжетов, изображающих христианские святыни, и визуальных образов, относящихся к дохристианским верованиям. Таким образом, Собор стремился обеспечить соответствие художественных произведений доктринальным основам католицизма, исключая возможность смешения сакрального и профанного в религиозной живописи и скульптуре. На заключительной сессии была подтверждена дидактическая функция сакральных образов, подчеркивающая их роль в формировании духовного сознания через визуализацию библейских сюжетов как образцов поведения.

Церковная иерархия возложила на епископат обязанность контроля за производством живописных произведений в пределах епархий, однако конкретные иконографические параметры не были детализированы. Разработка соответствующих нормативных указаний была осуществлена архиепископом Габриэле Палеотти. Автор инициирует свою аргументацию с обоснования неизбежности использования визуальных образов в религиозной практике. «Еретики отрицают эффективность изображений. Запретить их означало бы совершить серьезную несправедливость по отношению к безграничному количеству людей, потому что это означает лишить их чувственного восприятия образа, которое рождает знание. Знание о важных моментах из жизни христианина необходимо для здоровья души. Лишить их образов, это все равно, что лишить знания бесконечное количество несчастных неграмотных» [Носова, 2021, с. 200].

Художественные произведения обязаны направлять сознание верующих к глубокому осмыслению евангельских событий и деяний святых, при этом необходимо строгое соответствие изобразительного содержания историческим фактам. В религиозной живописи доминировало стремление к передаче духовной сущности, а не материальной формы. В связи с этим Габриэле Палеотти выступал за устранение из живописных произведений избыточных элементов, искажающих их сакральную природу. Искусство призвано пробуждать в зрителе светлые чувства. Искаженные формы, напротив, оставляют человека равнодушным.

Автор концепции подчеркивает, что визуальные воплощения в изобразительном искусстве – включая как монументальную храмовую роспись, так и станковую живопись – обязаны находиться в строгом соответствии с каноническими религиозными писаниями. В период средневековья на территории стран западноевропейского региона получила широкое распространение теологическая доктрина, предполагающая существование трехступенчатой структуры божественной сферы, и, руководствуясь данным мировоззренческим принципом, Габриэле Палеотти аргументирует потребность в соблюдении трехступенчатой системы соподчинения при создании художественных работ. Конкретно это выражается в пространственной организации композиции, где местоположение каждого изображенного объекта напрямую зависит от его сакральной важности: в верхней части, репрезентирующей горний мир, традиционно помещаются образы Бога-Отца и Сына Божьего Иисуса Христа, в средней зоне располагаются лики Пресвятой Богородицы и канонизированных святых, тогда как нижний ярус отводится для портретного изображения мецената, финансировавшего создание произведения, а также второстепенных действующих лиц, не обладающих существенным духовным статусом.

Кардинал избегает обсуждения художественного стиля, предоставляя мастеру свободу в выборе формы и техники, но устанавливает четкие правила для передачи

сакральных образов: сдержанная цветовая палитра (даже яркие оттенки должны быть приглушенными), естественные позы и достоверность сцен.

Габриэле Палеотти, выступая в защиту концепции унифицированного религиозного искусства, доступного для восприятия широкой аудитории, не столько осуждает маньеристические тенденции, сколько акцентирует необходимость возвращения к художественным принципам, характерным для первых веков христианства. Данная позиция сформировалась как ответ на наблюдавшийся в тот период процесс стирания четких различий между произведениями, созданными для церковных нужд, и светской живописью. По убеждению кардинала, тщательное исследование раннехристианских памятников и активное включение в композиции традиционной символики позволяло выработать визуальный язык, обладающий высокой степенью общедоступности. Для обеспечения достоверности в трактовке библейских сцен Палеотти рекомендует мастерам живописи обращаться к изучению старинных рукописей, а также священных артефактов, которые сохраняются в храмовых комплексах и крупных базиликах.

При анализе взглядов Габриэле Палеотти, изложенных в его объемном научном труде, становится возможным изложить ряд принципиальных аспектов: во-первых, проблема дифференциации сакрального и мирского в художественном творчестве – исследователь особо отмечает уникальную функцию изобразительных средств в рамках религиозной практики; во-вторых, значимость светского искусства – автор аргументированно доказывает потребность в глубоком анализе истоков церковного искусства, восходящих к эпохе первоначального распространения христианства, а также взаимосвязь пластических решений с каноническими текстами Священного Писания; в-третьих, воздействие искусства на внутренний мир верующих – Палеотти предпринимает попытку показать, что визуальные образы обладают способностью влиять на духовное состояние индивида, и на конкретных примерах систематизирует художественные произведения по критериям «благочестивые» и «нечестивые» [Носова, 2021].

Богословские принципы в живописи художников Средневековья

Одной из фундаментальных особенностей сакрального изобразительного искусства являлась его ориентация на соблюдение устоявшихся норм и жестко регламентированных изобразительных схем. Учитывая дидактическую функцию такого творчества, оно закономерно приобретало строгий и неуклонно следующий доктрине характер. Даже незначительные отступления от установленных правил могли расцениваться как отступничество от вероучения. Любые модификации в облачении персонажей священной истории – к примеру, когда одни святые изображались обутыми, а другие босыми – или стремление внести индивидуальные трактовки в устоявшиеся иконографические типы рассматривались с чрезвычайной серьезностью, поскольку подобные вольности способны были вызвать сомнения среди паствы. Мастер, творивший в рамках христианской художественной традиции, был ограничен многочисленными предписаниями. Подобная регламентация несла в себе угрозу возникновения бездушного, шаблонного воспроизведения канонических образов, и культовая живопись далеко не всегда преодолевала эту тенденцию. Однако ответственность за это лежит не на религиозном институте, а преимущественно на свойственной людям склонности к интеллектуальной пассивности, поскольку в действительности церковная эстетика предусматривала возможность вариативности. Создателям религиозных образов не возбранялось демонстрировать художественную инициативу. Искусство не утратило полностью своей религиозной направленности, однако претерпело значительную трансформацию, перейдя от сложных теологических концепций и интеллектуальных абстракций к более понятным и приближенным к простому народу формам выражения. Религиозные убеждения начали находить воплощение в визуальных образах: мастера кисти старались с максимальной достоверностью и эмоциональной насыщенностью передать земной путь, мучения и

духовные испытания Иисуса Христа. Со временем в изобразительном творчестве стали отчетливо прослеживаться тенденции к усилению движения, эмоциональной напряженности и стремлению к достоверному отображению действительности, что свидетельствовало о постепенном переходе к более выразительным и динамичным художественным решениям. Символика и назидательность уступили место стремлению передать саму жизнь. Учение Христа и притчи отошли на второй план, уступая место драматическим сценам, особенно подробному изображению событий Голгофы. То, что раннее христианское искусство изображало сдержанно, теперь стало центральной темой.

Данные художественные творения обладают поразительной душевностью и глубокой эмоциональностью, однако их правдоподобность преследовала не самостоятельную задачу, а была направлена на стимулирование чувств, акцентируя милосердную сущность христианского учения. Аналогичное духовное начало прослеживается в назидательных и мировоззренческих полотнах того периода – их можно сравнить с церковными поучениями, в которых основная ценность заключается не в эстетической безупречности, а в воспитательной функции и силе психологического влияния на зрителя. Здесь художественная форма становится инструментом передачи нравственных идей, подчиняясь дидактическим целям, что характерно для сакрального искусства, где эстетика всегда вторична по отношению к духовному послы.

Так, Альбрехту Дюреру было предназначено воплотить в искусстве самые глубокие духовные истины германского христианства. Его картины, безусловно, великолепны, но главные откровения он выразил в гравюрах. Вся сила его гения проявилась в этих работах, и среди них нет равных по эмоциональной глубине таким циклам, как «Апокалипсис», «Жизнь Пресвятой Девы», «Маленькие страсти» и «Великие страсти».

Особую роль также играла портретная живопись. В мировоззрении людей той эпохи портрет служил окном в божественный замысел, ведь человек был создан по образу Творца. Подобно Божественному лику, портрет отражал взаимосвязь земного и духовного миров, в которых пребывала человеческая душа, устремлённая к вечности. Художники Северной Европы, вдохновлённые новаторством Яна ван Эйка, начали активно исследовать новые способы передачи человеческого облика. В отличие от Византии, здесь не было жёстких правил религиозной иконографии.

Концепция непрерывного духовного присутствия Христа в повседневной жизни христиан, которую творчески осмыслял Ян ван Эйк, получила широкое распространение благодаря известному сочинению Фомы Кемпийского «О подражании Христу» (начало распространения текста относится к 1418 году). Данное произведение, сравнимое по своему значению с «Лествицей» Иоанна Лествичника, предлагало читателям детально разработанную модель поведения истинно верующего человека, уделяя особое внимание духовным препятствиям и испытаниям, возникающим на пути религиозного совершенствования [Венщиков, 2020, с. 106].

Два важнейших религиозно-философских течения – *Devotio Moderna* («новое благочестие») и пантеистические воззрения – оказали существенное влияние не только на культурное развитие эпохи, но и на эволюцию сакральной живописи, занимавшей ведущее положение в Северной Европе и постепенно обращавшейся к более детализированному изображению материального мира. *Devotio Moderna* синтезировала принципы имитации жизни Христа с пристальным вниманием к повседневному человеческому опыту. Ключевой особенностью этой практики была концентрация на внутренних переживаниях верующего: в процессе молитвенного сосредоточения человек должен был мысленно представлять эпизоды из земного пути Спасителя, в особенности связанные с Его Страданиями, представляя себя непосредственным свидетелем этих событий. Этот принцип оказал влияние и на живопись *Ars Nova*, где городские пейзажи стали включаться в сцены из Евангелия. В произведениях *Ars Nova* город возникает в

ключевых моментах христологического цикла, причем используются два основных типа архитектурного фона. Очевидно, что выбор архитектуры напрямую зависел от сюжета [Курдюкова, 2010].

Осмысление антропологических проблем в живописи Диего Веласкеса

Художественное творчество предоставляет исключительную возможность для глубокого осмысления антропологических проблем, демонстрируя трансформацию представлений о человеческой сущности в эпоху Средневековья и сопоставляя мировоззренческие парадигмы различных культур. Произведения Диего Веласкеса занимают особое место в контексте современных исследований в области религиозной антропологии, поскольку в них осуществляется всесторонний анализ человеческого бытия сквозь призму теологических и метафизических концепций. В частности, знаменитое полотно «Менины» предлагает обширный материал для философско-антропологических и культурологических исследований. Данное произведение может быть интерпретировано как сложная система зеркальных проекций: дитя – воплощение божественного начала – деформированный образ (придворный шут) – искаженное отражение (власть) – субъект восприятия и осмысления (художник).

Мастер испанской живописи, применяя оригинальный художественный метод – изображение королевских особ через фигуры придворных шутов, – раскрывает одну из центральных антропологических дилемм христианского мировоззрения. Шут и король олицетворяют собой полярные социальные и ментальные категории, которые разделяют людей с момента их появления на свет, однако, как демонстрирует Веласкес, эти антиподы в конечном счете оказываются взаимосвязанными. Место их соприкосновения символизирует базовую аксиому христианской традиции: первоосновой человеческого существа является божественное начало, а идеальный человек представляет собой воплощение абсолютного Божества. Таким образом, искусство выполняет функцию своеобразного медиума, позволяющего проследить эволюцию антропологических воззрений и выявить универсальные закономерности в понимании человеческой природы на протяжении различных исторических эпох.

Для глубокого осмысления философско-антропологических аспектов в культурном контексте, сформированном христианской традицией, требуется детальный анализ образа Иисуса Христа. Подобно тому, как интерпретация серии полотен Веласкеса, посвященных монархам и придворным шутам, невозможна без рассмотрения его работы «Распятие», так и понимание христианской антропологии требует обращения к этому ключевому образу. В трактовке Веласкеса Христос предстает как страдающая, но внутренне просветленная личность, исполненная веры в грядущее спасение. Данный художественный образ занимает промежуточное положение между традиционной иконой и светской живописью; он не выполняет функцию символического портала в потустороннюю реальность, но служит напоминанием о непреходящих духовных принципах, включая концепцию абсолютного совершенства, синтезирующего в себе Истину, Добродетель и Эстетическую гармонию, материализованную в условиях земного существования.

Следовательно, веласкесовская концепция человеческой природы неразрывно связана с подлинным духовным идеалом, который потенциально может быть реализован в каждой личности посредством сознательного волевого акта, нередко осуществляемого вопреки биологическим установкам, общественным нормам и культурным стереотипам.

В художественном наследии Веласкеса особую значимость приобретает исследование феномена «антропологического преодоления» как фундаментального критерия человеческой сущности. Персонажи его произведений – будь то «вечные дети» или исполненные трагизма фигуры придворных шутов – являются носителями божественного начала, несмотря на то, что их существование подверглось деформации под влиянием неких непреодолимых обстоятельств, разрушивших первоначальную целостность их природы. Тем не менее даже в этих условиях они демонстрируют

сохранение способности к проявлению подлинно человеческих качеств в тех пределах, которые оказываются для них психологически и экзистенциально допустимыми.

Для зрителей эти образы становятся источником исцеляющего сочувствия, активного сострадания и осознания собственной несовершенности. Веласкес в своих философско-антропологических поисках объединяет мистическое восприятие человеческой цельности и греховности с рациональным стремлением осмыслить суть и развитие человеческой природы. Его антропология лишена романтизированных упреков Творцу за «несовершенство» творения. Он просто констатирует трагизм человеческого удела. В его работах, выходящих из караваджистской темы, словно звучит безмолвный глас Божий – откровение, доступное лишь в тишине. Для «глины» человеческой природы, оживлённой Божественным духом, крайне важно зеркало искусства, которое беспристрастно отражает её подлинное состояние. При этом Веласкес отчасти близок к гуманистической интерпретации христианства, утверждая единство образа: «Бог совершенный и человек совершенный» [Силантьева, 2014].

Произведения Средневековья были наполнены сакральными образами и аллегориями. Главными сюжетами становились жития святых и библейские сцены, композиция которых выстраивалась согласно строгим канонам, зависящим от места размещения изображения. Хотя религия оставалась основной темой, в искусстве постепенно начали появляться и светские мотивы. Средневековье стало переломным этапом для живописи – изменились сами задачи художников. Включая в работы бытовые детали, мастера добивались большей эмоциональной выразительности и достоверности в изображении реальности. «Можно даже осмелиться высказать предположение, что почитание святых, направляя ощущения блаженства и страха в русло привычных представлений, вносило оздоровляющую умеренность в духовные дебри Средневековья» [Хейзинга, 1995].

Художники эпохи совершенствовали технику: складки одежд теперь изображались более естественно, фигуры обрели динамику, утратив прежнюю статичность. Постепенно в живописи утвердились приемы, создающие иллюзию движения. «Обожение земного – последний отблеск уходящего в вечную жизнь средневековья» [Неретина, 1994]. Эти новации средневекового искусства заложили основу для дальнейшего развития западноевропейской художественной традиции.

Заклучение

В эпоху Средневековья изобразительное творчество в основном сосредотачивалось на создании сакральных образов и символических композиций, интерпретирующих сюжеты Священного Писания. Доминирующую роль в формировании художественного процесса играла Церковь, выступавшая не только основным меценатом, но и идеологическим регулятором, строго контролировавшим как тематику, так и манеру исполнения произведений. Духовенство рассматривало изобразительное искусство в качестве важнейшего дидактического средства, способствующего просвещению паствы и приобщению её к евангельским истинам. По инициативе церковных властей создавались экспрессивные живописные полотна, богато украшенные миниатюрами кодексы, а также скульптурные композиции, выполнявшие двоякую функцию: они служили и в качестве визуальных учебных материалов, и в роли источника духовной поддержки для малограмотного населения. Подобные творения не просто способствовали привлечению новых сторонников христианского учения, но и выполняли декоративную роль, насыщая культовые сооружения сложной системой религиозных знаков, доступных для понимания даже самым простым прихожанам. Наиболее распространёнными мотивами являлись сцены Распятия Христа, изображения Богородицы с новорожденным Спасителем, эпизоды страданий святых, апостолов и прочие эмоционально насыщенные композиции, рассчитанные на сильный отклик в душах созерцающих. При этом церковные иерархи в первую очередь требовали от мастеров безупречного владения техникой, а не проявления

новаторских подходов. Впрочем, отдельным талантливым авторам всё же удавалось привносить в канонические произведения элементы персонального стиля и даже лёгкие оттенки иронии. В рамках католического вероучения сакральное искусство продолжает играть значимую функцию, сохраняя многовековые каноны и иконографические мотивы, одновременно адаптируясь к трансформациям социокультурного контекста. Санкционируя создание художественных произведений, институт Католической Церкви сформулировал строгие нормативы, касающиеся как допустимых форм визуального выражения, так и тематического содержания, четко обозначив их дидактическую и литургическую направленность. С точки зрения церковной доктрины, творческая деятельность никогда не рассматривалась как автономная ценность, однако, легитимировав ее, духовные авторитеты преобразовали ее в эффективное средство нравственного формирования личности и распространения религиозного знания. Христианская традиция всегда стремилась к всеобъемлющему отражению многообразия человеческого существования, сознательно включая в сферу своего внимания все аспекты антропологической реальности без исключения. Во введении к «Закату Европы» О. Шпенглер пишет: «Нет никаких вечных истин. Каждая философия есть выражение своего, и только своего, времени» [1993, с. 155]. Историчность религиозной живописи Средневековья раскрывает философскую антропологию своего времени.

Список литературы

- Бердяев Н.А. 2002. Смысл истории. Новое средневековье. М., Канон, 448 с.
- Вайнтруб И.В. 2001. Священные лики цивилизаций. К., Техника, 512 с.
- Вебер М. 1990. Протестантская этика и дух капитализма. В кн.: Вебер М. *Избранные произведения*. М., Прогресс: 44–271.
- Венщиков М.А. 2020. Иконографическое наследие Византии на выставке Яна ван Эйка *Музей. Памятник. Наследие*, 1(7): 106–120. EDN AACFGO.
- Гуревич, А.Я. 1990. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., Искусство, 396 с.
- Дворжак М. 2001. История искусства как история духа. СПб., Академ. проект, 371 с.
- Жильсон Э. 2004. Философия в средние века: от истоков патристике до конца XIV века. М., Республика, 678 с.
- Курдюкова Д.Е. 2010. Город вдаль: небесный или земной? Изображение и образ города в нидерландской религиозной живописи XV в. *Вестник Московского университета*. Серия 8, 3: 109–123.
- Ле Гофф Ж. 2001. Средневековый мир воображаемого. М., Прогресс, 440 с.
- Неретина С.С. 1994 Слово и текст в средневековой культуре. История: миф, время, загадка. М., Гнозис, 262 с.
- Носова Е.С. 2021. Взгляды кардинала Габриэле Палеотти на религиозное искусство. *Известия Саратовского университета*, 21(2): 200–205. DOI: [10.18500/1819-4907-2021-21-2-200-205](https://doi.org/10.18500/1819-4907-2021-21-2-200-205)
- Силантьева М.В. 2014. Короли, шуты и философы Диего Веласкеса в контексте его религиозной живописи: взгляд из России. *Вестник МГИМО-Университета*, 2(35): 271–284. DOI: [10.24833/2071-8160-2014-2-35-271-284](https://doi.org/10.24833/2071-8160-2014-2-35-271-284)
- Хейзинга И. 1995. Осень средневековья. Т. 1. М., Прогресс – Культура, 413 с.
- Чанышев А.Н. 1991. Курс лекций по древней и средневековой философии. М., Высшая школа, 512 с.
- Шпенглер О. 1993. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2-х т. Т.1. Гештальт и действительность. М., Мысль, 663 с.
- Ясперс К. 1991. Смысл и назначение истории. М., Политиздат, 527 с.

References

- Berdyayev N.A. 2002. Smysl istorii. Novoe srednevekovie [The Meaning of History. The New Middle Ages]. Moscow, Kanon, 448 p.
- Vayntrub I.V. 2001. Svyashchennye liki tsivilizatsiy [Sacred Faces of Civilizations]. Kiev, Tekhnika, 512 p.
- Weber M. 1990. Protestantskaya etika i dukh kapitalizma [The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism]. In: Weber M. *Izbrannyye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Progress: 44–307.



- Venshchikov M.A. 2020. Ikonograficheskoe nasledie Vizantii na vystavke Yana van Eyka [The Iconographic Heritage of Byzantium at the Exhibition of Jan van Eyck]. *Muzey. Pamyatnik. Nasledie*, 1(7): 106–120. EDN AACFGO.
- Gurevich A.Ya. 1990. Srednevekovyy mir: kul'tura bezmolstvuyushchego bol'shinstva [The Medieval World: The Culture of the Silent Majority]. Moscow, Iskusstvo, 396 p.
- Dvorzhak M. 2001. Istoriya iskusstva kak istoriya dukha [The History of Art as the History of the Spirit]. St. Petersburg, Akadem. proekt, 371 p.
- Zhil'son E. 2004. Filosofiya v srednie veka: ot istokov patristiki do kontsa XIV veka [Philosophy in the Middle Ages: From the Origins of Patristics to the End of the 14th Century]. Moscow, Respublika, 678 p.
- Kurdyukova D.E. 2010. Gorod vdali: nebesnyy ili zemnoy? Izobrazhenie i obraz goroda v niderlandskoy religioznoy zhivopisi XV v. [The City in the Distance: Heavenly or Earthly? Depiction and Image of the City in 15th-Century Netherlandish Religious Painting]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8*, 3: 109–123.
- Le Goff J. 2001. Srednevekovyy mir voobrazhaemogo [The Medieval World of the Imaginary]. Moscow, Progress, 440 p.
- Neretina S.S. 1994. Slovo i tekst v srednevekovoy kul'ture. Istoriya: mif, vremya, zagadka [Word and Text in Medieval Culture. History: Myth, Time, Riddle]. Moscow, Gnozis, 262 p. (In Russian)
- Nosova E.S. 2021. Vzglyady kardinala Gabriele Paleotti na religioznoe iskusstvo [The Views of Cardinal Gabriele Paleotti on Religious Art]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta*, 21(2): 200–205. DOI: [10.18500/1819-4907-2021-21-2-200-205](https://doi.org/10.18500/1819-4907-2021-21-2-200-205)
- Silant'eva M.V. 2014. Koroli, shuty i filosofi Diego Velaskesa v kontekste ego religioznoy zhivopisi: vzglyad iz Rossii [Kings, Fools and Philosophers of Diego Velazquez in the Context of His Religious Painting: A View from Russia]. *Vestnik MGIMO-Universiteta*, 2(35): 271–284. DOI: [10.24833/2071-8160-2014-2-35-271-284](https://doi.org/10.24833/2071-8160-2014-2-35-271-284)
- Kheyzinga I. 1995. Osen' srednevekovya [The Autumn of the Middle Ages]. Vol. 1. Moscow, Progress-Kul'tura, 413 p.
- Chany shev A.N. 1991. Kurs lektsiy po drevney i srednevekovoy filosofii [A Course of Lectures on Ancient and Medieval Philosophy]. Moscow, Vysshaya shkola, 512 p.
- Shpengler O. 1993. Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoy istorii [The Decline of the West. Essays on the Morphology of World History]. In 2 vols. Vol. 1. Geshtal't i deystvitel'nost' [Gestalt and Reality]. Moscow, Mysl', 663 p.
- Yaspers K. 1991. Smysl i naznachenie istorii [The Meaning and Purpose of History]. Moscow, Politizdat, 527 p.

Конфликт интересов: о потенциальном конфликте интересов не сообщалось.

Conflict of interest: no potential conflict of interest has been reported.

Поступила в редакцию 18.07.2025

Поступила после рецензирования 18.10.2025

Принята к публикации 30.05.2026

Received July 18, 2025

Revised October 18, 2025

Accepted May 30, 2026

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Козлова Мария Юрьевна, старший преподаватель кафедры гуманитарных наук, Донбасский государственный технический университет, г. Алчевск, Россия.

Звонок Наталья Степановна, доктор философских наук, профессор кафедры философии, Луганский государственный университет имени В. Даля, г. Луганск, Россия.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Mariya Yu. Kozlova, Senior Lecturer at the Department of Humanities, Donbass State Technical University, Alchevsk, Russia.

Natalia S. Zvonok, Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Philosophy, Lugansk State University named after V. Dahl, Lugansk, Russia.