

8. Dzięcioł A. Stanisław August Poniatowski i jego księgozbiór w świetle źrydeł zachowanych w Bibliotece Narodowej Ukrainy w Kijowie [Електрон. ресурс] / Спосіб доступу: URL: http://www.zamek-krolewski.pl/?page=1035&ph_glowna_tresc_start=show&arti_id=1054#art7 – Загол. з екрана.
9. Łaskarzewska H. Dzieje wędrywek biblioteki ostatniego polskiego kryla. Warszawa-Krzemieniec-Kijyw // Rocznik Warszawski, 1997. – Т. 26 (1996). – S. 27-46.
10. Łaskarzewska H. Księgozbiór kryla Stanisława Augusta Poniatowskiego w Kijowie: historia, stan obecny, rejestracja. – Biuletyn informacyjny Biblioteki narodowej. – Warszawa, 1996. – № 2. – S. 7-12.
11. Paszkiewicz U. Inwentarze i katalogi bibliotek z ziem wschodnich Rzeczypospolitej (spis za lata 1510-1939) / Urszula Paszkiewicz. – Warszawa, 1998. – 260 s.
12. Paszkiewicz U. Inwentarze i katalogi bibliotek z ziem wschodnich Rzeczypospolitej do 1939 roku: Suplement 2 / Urszula Paszkiewicz. – Poznań, 2006. – 636 s.

Рабчун О.С.

Национальная библиотека Украины имени В.И. Вернадского

УНИКАЛЬНАЯ КНИГА В СОСТАВЕ «КОРОЛЕВСКОЙ БИБЛИОТЕКИ»

Аннотация

Раскрывается состав библиотеки последнего польского короля Станислава Августа Понятовского, известной как «Регия». Описывается экземпляр книги, которая имеет собственные признаки библиотеки короля Станислава Лещинского. Собственно сама книга не является библиографической редкостью, но особой и уникальной ее делают провениенции, что находим на страницах описываемого издание. Среди особенностей экземпляра выделяются суперэкслибрис, тисненая на оправе издание, собственные надписи на форзаце и страницах книги, печати и штампы.

Ключевые слова: «Королевская библиотека», Станислав Лещинский, издание, экземпляр, книга.

Rabchun O.S.

Vernadsky National Library of Ukraine

UNIQUE BOOK WITH COMPOSITION «ROYAL LIBRARY»

Summary

Disclosed composition library last Polish king Stanisław August Poniatowski, known as «Regia». Describes a copy of which is proprietary library features King Stanisław Lyeschynskoho. Actually the book itself is not a rarity, but special and unique it is made of provenance that found in the pages described publication. Among the features distinguished superekslibrys copy, stamped on the frame edition, proprietary inscriptions on the fly-leaf pages and books, seals and stamps.

Keywords: «Royal Library», Stanisław Lyeschynskyy edition, the copy, book.

УДК 7.75.03(045)

МОТИВ ПАДЕНИЯ МЯТЕЖНЫХ АНГЕЛОВ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XV-XVII ВЕКОВ

Романенкова Ю.В.

Институт искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко

Статья посвящена анализу одного из наиболее симптоматичных сюжетов в истории живописи Ренессанса и маньеризма – падение мятежных ангелов. Объектом исследования стала живопись Западной Европы XV-XVII вв., прежде всего – XVI в. Предмет более детального анализа – мотив падения ангелов, причины его актуализации в данную эпоху. Внимание сконцентрировано на живописи Нидерландов. Освещаются прежде всего произведения И. Босха, П. Брейгеля Ст., Ф. Флориса.

Ключевые слова: живопись, Ренессанс, маньеризм, мотив, мятежные ангелы.

Европа XV-XVI вв. находилась в том состоянии, которое с полным правом можно назвать осколочным во всех отношениях – политическом, экономическом, культурном. И для многих явлений, впоследствии послуживших предметом длительного и внимательного изучения, эпохой рождения стал именно XVI в. – противоречивый, кровавый, сложный и многоцветный. Эта эпоха являет собой воплощение противоречий, не зря Б. Виппер назвал ее эпохой отчаянных и отчаявшихся [2, с. 16].

XVI в. Выпорхнул из кокона Ренессанса, как бабочка из гусеницы. Маньеризм как самое яркое и цветное явление этого столетия наиболее симптоматичен для характеристики постренессансной эпохи. XVI в., подобно заигравшемуся псу, пытался поймать сам себя за хвост, поймать уходящее величие и удержать за полы шелкового плаща славу титанов... Этому не суждено было случиться, невозможное осталось невозможным, недостижимость Возрождения породила трагизм изломленной эпохи.

Проблемы борьбы течений и природы мировоззренческого кризиса исследовались в трудах О. Бенеша, М. Дворжака, Б. Виппера [2], М. Харасты Такач, В. Клеваева [3], В. Степанова [9], локальные варианты маньеризма уже не раз на протяжении полувека становились в центре внимания ряда исследователей (Л. Димье, Ж. Адемар, К. Кузенберг, В. Дажина, Т. Каптерева, Л. Тананаева, В. Турчин, М. Сви́дерская, Ю. Романенкова [7]), однако маньеристическая ткань искусства по сей день хранит в себе немало многообещающих лакун.



Рис. 1. Бертрам из Миндена. «Грабовский алтарь», 1379 г. Деталь.



Рис. 2. Неизвестный итальянский мастер. Алтарь. Пр. 1340 г.

Трагизм осколочной эпохи, «скроенной по лекалам» Италии, трансформированным местными «портными» Франции, Нидерландов, Германии, Испании, породил множество сложных, неоднородных по своей природе явлений в живописи. Франция как самая послушная ученица итальянских маэстро раньше других была подвержена италянизации, и лучше остальных ее приняла, процесс стал наиболее продуктивным, результативным, поскольку был не насильственным. Религиозные катаклизмы внутри королевства наложили заметный отпечаток на художественную культуру, однако отнюдь не стали катализатором для регрессивного фактора в поле искусства. А вот *Altersstil* Ренессанса и маньеризм Нидерландов и Германии, пожалуй, наиболее склонны к трагизму в своей основе [8]. Нидерланды, пережившие раскол в 1560-х гг., революционные волны и сложности как во внешней, так и во внутренней политике, не могли породить в это время однородного, цельного и равномерного во всей своей ткани искусства. Немецкие мастера II пол. XVI в. так же были подвержены тяжким испытаниям в результате реформационных и контрреформационных процессов. В первую очередь это все нашло отражение в выборе художниками сюжетов, к которым они обращались чаще всего, в их трактовке. Поскольку искусство того времени за редким исключением было заказным, сложно говорить о сознательном выборе сюжетов, исходя из предпочтений мастеров, однако та доля свободы в их действиях, которая предполагалась, диктовала предпочтения. Одним из наиболее характерных сюжетов, ярко отражающих всю неоднородность и сложность трагизма и ломкость ситуации в искусстве эпохи стал сюжет падения мятежных ангелов.

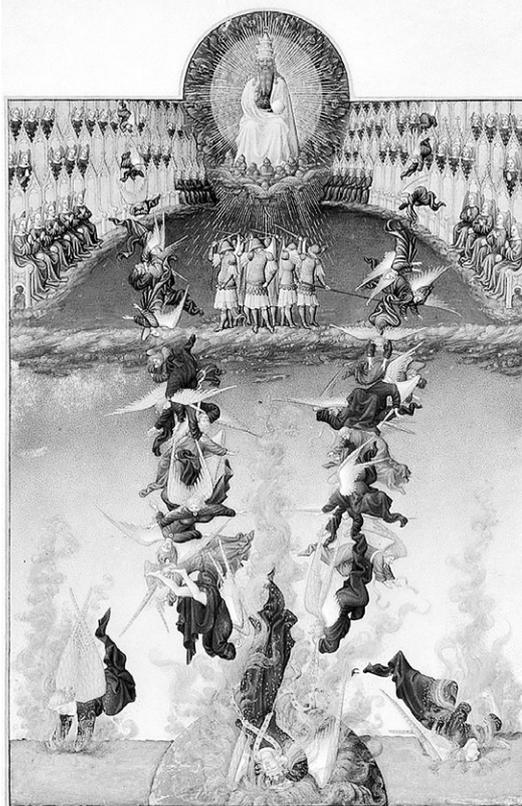


Рис. 3. Миниатюра Часослова герцога Беррийского. I пол. XV в.

Мотив падения ангелов встречается в искусстве Западной Европы и ранее, обращение к нему



Рис. 4. Д. Беккафуми. «Падение мятежных ангелов». 1524 г.

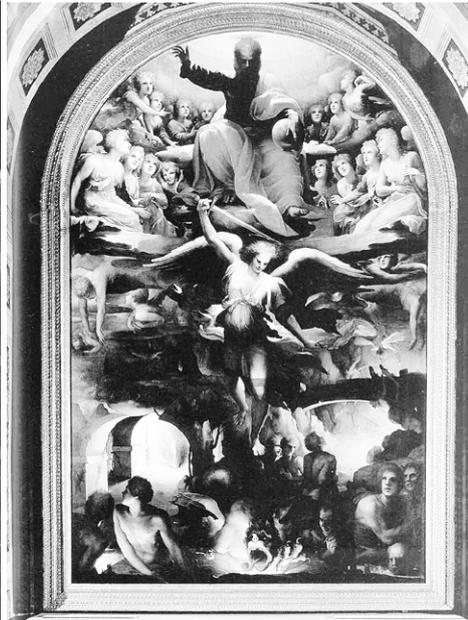


Рис. 5. Д. Беккафуми. «Падение мятежных ангелов». 1528 г.



Рис. 6. Л. Джордано. «Падение мятежных ангелов». 1666 г.

можно найти в еще XIV в. (Бертрам из Миндена, г.н. Грабовский алтарь, 1379 г., рис. 1; неизвестный итальянский мастер, алтарь 1340 г., рис. 2). Встречались обращения к этому мотиву и в XV в. (одна из миниатюр Часослова герцога Беррийского, I пол. XV в., рис. 3).

Однако все более частые обращения к нему именно в XVI в. дают возможность говорить о тенденции. Почему именно в это время падшие ангелы все чаще привлекают внимание художников? Чем они стали так интересны? Иконография сюжета довольно разнообразно, и именно в период Ренессанса и маньеризма, в XVI в. появляются основные различия в локальных вариантах его трактовки. Итальянские мастера, довольно долго подверженные маньеристической тоске по утраченному идеалам, тоже периодически обращали свой взор к символу утраченного величия и всеисильности – падшим вестникам Божьим. В 1524 и 1528 гг. появляется две доски с «Падением мятежных ангелов» Д. Беккафуми, в которых столь явно прослеживается микеланджеловское влияние (рис. 4-5). И в следующем, XVII в. итальянцы не уходят от этого сюжета – доказательством тому служит, например, «Падение мятежных ангелов» кисти Л. Джордано (1666 г.) (рис. 6) или фреска с изображением низвержения восставших ангелов в ад архангелом Михаилом. Композиционные схемы во многом подобны, палитра преимущественно монохромна за исключением наличия «цветовых вспышек» (чаще акцентирующих алый плащ архангела). Диагональный ритм всех композиций усугубляет накал, экспрессию и ярость движения.

Французы не были склонны к такой драматизации эпохи, как итальянцы, и, тем более, нидерландцы и немцы. Но и у них, подверженных итальянскому влиянию, иногда можно встретить обращение к мотиву восставших и падших. Изображения XV в. с ангелами, полностью обращенными в демонов в первые же моменты падения, гораздо более архаичны. Это еще полностью подверженные традиции французских примитивов изображения, в которых наивность демонов и поверхностность их трактовки вызывает лишь улыбку, полностью отсутствует настроение того драматизма и трагичности, которые

проявятся позже у мастеров, подверженных уже итальянскому влиянию с его микеланджеловским надрывом (Л. Лебрен, до 1685 г., рис. 8).



Рис. 7. Д.-М. Канути. «Св. Михаил низвергает восставших ангелов в ад». Фреска Сан-Микеле-ин-Боско, Болонья. 1659 г.

Однако наиболее характерна и драматична трактовка сюжета о падении восставших ангелов в интерпретации нидерландских мастеров XVI в. Нидерландцы, как никто другой, были точны в трактовке текста, и в то же время, наиболее «хтоничны» в интерпретации сюжета. Выработавшаяся и «застывшая» уже окончательно в XVI в. иконография сюжета предполагала несколько основных его типов.

Согласно новозаветным текстам, восставший против Бога Люцифер был низвержен в ад вместе с мятежными ангелами (Откр., 12:7-9). В ходе падения они приобретали зооморфный облик, превращаясь в демонов с крыльями, подобными перепонкам летучей мыши, когтями, рогами, клыками и прочими демоническими атрибутами, теряя светлые черты и погружаясь во тьму. Этот вариант иконографии и эксплуатировали весьма активно нидерландские мастера с XV в., выступая в роли документалистов, тщательно придерживавшихся иконографической достоверности. В XVI в. сюжет падения ангелов объединился с сюжетом «Войны на небе», т.е. собственно борьбы архангела Михаила с Сатаной в облике дракона [10, с. 494].



Рис. 8. Л. Лебрен. «Падение мятежных ангелов». До 1685 г.

В одном случае можно было наблюдать непосредственно падение ангелов еще в антропоморфном облике, светлыми, с крыльями и человеческими лицами, как чаще всего их и изображали итальянские мастера. Они предпочитали изображать ангелов еще в начале падения, не были, даже с учетом их «маньеристического опыта», столь кроваважны и фотографически безжалостны, как северные мастера. Их ангелы еще только погружаются во тьму, находятся в промежуточном состоянии, это сиюминутность процесса, превращение на глазах... Но в нижнем регистре композиций уже царит тьма, и тех ангелов, которые уже достигли его и попали в лапы тьмы, демонические черты начинают преобладать. Так было у Джордано, так трактует сюжет Канути, по этому пути пошел и Лебрен.



Рис. 9.*

Рис. 10.**

Рис. 11.***

* И. Босх. Левая створка триптиха «Воз Сена». Ок. 1500-1502 гг.;

** И. Босх. Левая створка триптиха «Страшный суд». Ок. 1506 гг.;

*** И. Босх. Створка роттердамского триптиха. Ок. 1500-1504 гг.

Различие в трактовках сюжета можно наблюдать и в том, наличествуют ли кроме архангела Михаила и другие ангелы воинства света (как было в большинстве произведений), присутствует ли образ Бога, напутствующего на действия Михаила (тоже в большинстве работ). В ряде произведений можно встретить и изображение Левиафана.

Иной тип композиции сюжета падения мятежных ангелов представляет падших уже после трансформации образа в его демонический облик или же – что еще интереснее – в самом процессе этого проображения. Интересно отметить, что нидерландцы были приверженцами именно этого иконографического варианта. Ранние обращения к этому сюжету предполагали различные версии, но позднее произошла более четкая дифференциация.

И в нидерландском искусстве тоже можно выделить две линии трактовки этого сюжета. Первая – архаизирующая, босховского толка, тяготеющая к перенасыщенности символической, где падшие ангелы уже полностью трансформированы в демонов и имеют звероподобный облик с массой сопутствующей атрибутики. Вторая – итальянизирующая, где в которой, несмотря на наличие зооморфных черт, ангелы все же еще ближе к человеческому облику, где демонстрируется трагизм и боль борьбы, а главное – зачастую заложена некая толика непредсказуемости результата этого противостояния. Это то самое противостояние, через которое проходили Нидерланды с сер. XVI в. Аллегория была налицо, однако читать ее можно по-разному. Произведения, посвященные мотиву падения мятежных ангелов, в основе своей имеют идею борьбы, противостояния, бунта. Вариант первый: испанское владычество сброшено с небес недосягаемости власти, семь нидерландских провинций получили независимость от испанской короны. Филипп II приобрел черты Люцифера, испанские военачальники ассоциируются с демонами, низвергаемыми в геенну огненную. Вариант второй: десять провинций Нидерландов по-прежнему остаются под игом Габсбургов, и именно они ассоциируются с десятком архидемонов, большинство из которых можно узнать в работах мастеров по комплексу основных иконографических черт. В каждом из демонов угадываются черты Сатаны, поскольку каждый из них так или иначе воспринимался как его ипостась – на каждом из первых лиц испанской власти лежала тень габсбургского дома. Воины света – военачальники, пытавшиеся вести за собой нидерландских борцов за независимость, например, Вильгельм Оранский, которого можно усматривать в образе Михаила. Считывать конкретные параллели легче в композициях босховской линии, однако усматриваются они и в работах итальянизирующего типа.

Давала себя знать традиционная любовь нидерландских художников к деталям и их обычная натуралистичность, что в изображении эсхатологических сцен приводило к появлению особенно интересных произведений. Со временем иконографические типы мятежных ангелов все более разнообразились, архангел Михаил, всегда присутствовавший в этой композиции, хоть и выступал центральной по смыслу фигурой, но был наименее интересен с точки зрения иконографии – лишь выполнял роль стержня, объединяющего регистры композиции. Нижний регистр композиций – ад, в который стремительно падают восставшие ангелы, населенный чудовищами

и отверзающий пасть для новых жертв. Пасть иногда трактуется в буквальном смысле – пасть Левиафана, в которой в некоторых случаях изображался низвергаемый с неба Люцифер [8].

В тех произведениях, которые можно отнести к «босховской линии» явственна искусственность, непривычность сочетания элементов композиций на сюжеты падения ангелов и войны на небе, т.е. противостояния Михаила и Сатаны, поскольку окончательное слияние сюжетов произошло только в XVI в. Поэтому, например, у самого И. Босха, не раз в силу своего известного тяготения к эсхатологическим мотивам обращавшегося к мотивам падения ангелов, ада, можно видеть явную регистровость композиции, объединяющей несколько сюжетных линий сразу. Босх – классический образчик личности рубежа эпохи, его творения имели явно рубежный характер, и эсхатологические сюжеты были весьма часты. Падение ангелов можно видеть в его левой створке триптиха «Воз сена» (1500-1502 гг.) (рис. 9), левой створке триптиха «Страшный суд» (ок. 1506 г.) (рис. 10), на одной из сторон роттердамского триптиха с утраченной центральной створкой (ок. 1500-1504 гг.) (рис. 11). Две из этих работ имеют весьма сходные композиционные решения – явно выраженная регистровость, членение доски на четыре яруса. Самостоятельным композиционным узлом в обоих вариантах выделен образ Бога, восседающего на небе, в «Возе сена» ниже – Бог рядом с Адамом и Евой, следующий ярус – Адам и Ева у древа познания добра и зла, обвиваемого змием, и внизу – сцена изгнания из рая. Цветовое разнообразие тоже привлекает – некоторые образы Босх дает огненно-теплыми, предвещая стихию, куда они попадут через три дня, отведенные им для падения. А в «Страшном суде» действие разворачивается строго в обратном порядке – не сверху вниз, а снизу вверх. Неизменным осталось только падение ангелов в верхнем регистре. Сами низвергающиеся приспешники Сатаны изображены Босхом очень маленькими, иконографические особенности анализировать нелегко, но явно то, что на контрасте со светлыми, чаще – белыми фигурами ангелов Божьих они даны уже темными зооморфными, причудливых очертаний, что обычно для ван Акена – с чертами рыб, крыльями, хвостами, иногда – подобными большим мухам, многоногими. И цветовое решение верхнего регистра уже немного иное – более монохромное, если не сказать – гризайльное, как и в створке роттердамского триптиха.



Рис. 12. П. Брейгель С. «Падение мятежных ангелов». 1562 г.

«Босховской линии» иконографии сюжета низвержения восставших ангелов придерживался и

П. Брейгель Ст., создавший одну из наиболее приближенных к трактовке самого Босха работ на этот сюжет (1562 г.) (рис. 12), хотя примерно в то же время, даже несколькими годами ранее уже начинает проявляться италянизирующая линия трактовки сюжета. Брейгель продолжает быть архаичным, но его работа уже не содержит верхнего регистра – образа Бога, о присутствии которого напоминает лишь нижняя часть светящейся сферы, акценты постепенно смещаются – несколько фигур ангелов света и образ Михаила занимают не так много места в картине, в то время как все основное пространство занято демонической вакханалией. Это уже не просто вереница падающих ангелов, как было у Лимбургов, или россыпь крылатых зоантропоморфных существ, стихийно падающих вниз, это полный хаос из существ, состоящих из крыльев разных конфигураций, часто – бабочки, рыб, полуптиц-полужаб, пузырей с крыльями и колбочками, раковин, насекомых. Произведение, как и большинство работ Брейгеля, довольно монохромно, хранит, особенно в образе архангела Михаила, явные готические реминисценции. Все это расположено абсолютно бессистемно и читается достаточно сложно, как это чаще всего бывало и у Брейгеля, и у Босха – подтекст произведений многослоен и сложен. Падшие ангелы Брейгеля уже абсолютно трансформированы в тот облик, в котором им предстоит отныне навечно остаться, но стоит отметить любопытный факт – у Брейгеля, в отличие от Босха, который стоял только у истоков объединения двух самостоятельных иконографически сюжетов, ангелы света и демоны находятся в одной

«Босховской линии» иконографии сюжета низвержения восставших ангелов придерживался и П. Брейгель Ст., создавший одну из наиболее приближенных к трактовке самого Босха работ на этот сюжет (1562 г.) (рис. 12), хотя примерно в то же время, даже несколькими годами ранее уже начинает проявляться италянизирующая линия трактовки сюжета. Брейгель продолжает быть архаичным, но его работа уже не содержит верхнего регистра – образа Бога, о присутствии которого напоминает лишь нижняя часть светящейся сферы, акценты постепенно смещаются – несколько фигур ангелов света и образ Михаила занимают не так много места в картине, в то время как все основное пространство занято демонической вакханалией. Это уже не просто вереница падающих ангелов, как было у Лимбургов, или россыпь крылатых зоантропоморфных существ, стихийно падающих вниз, это полный хаос из существ, состоящих из крыльев разных конфигураций, часто – бабочки, рыб, полуптиц-полужаб, пузырей с крыльями и колбочками, раковин, насекомых. Произведение, как и большинство работ Брейгеля, довольно монохромно, хранит, особенно в образе архангела Михаила, явные готические реминисценции. Все это расположено абсолютно бессистемно и читается достаточно сложно, как это чаще всего бывало и у Брейгеля, и у Босха – подтекст произведений многослоен и сложен. Падшие ангелы Брейгеля уже абсолютно трансформированы в тот облик, в котором им предстоит отныне навечно остаться, но стоит отметить любопытный факт – у Брейгеля, в отличие от Босха, который стоял только у истоков объединения двух самостоятельных иконографически сюжетов, ангелы света и демоны находятся в одной плоскости, нет того расстояния, которое отделяло эти два воинства, света и тьмы, друг от друга, грань между тьмой и светом стерта. Идея хрупкой и условной грани между раем и адом выдвигалась и ван Аке-

ном, но в иной форме и ином контексте. Персонафикации как таковой у Брейгеля не наблюдается. Можно с определенной долей уверенности считать лишь некоторых персонажей, на которых указывают их атрибуты. В оптическом центре работы расположена фигура Михаила, от которой разные ритмические направления расходятся, словно пучки, в разные стороны. Справа, в верхней части можно угадать Вельзевула – черное существо, окруженное мухами и сопровождаемое огромной мухой. Нетрудно угадать в нем Баала, считавшегося повелителем мух. Еще в нескольких местах работы можно рассмотреть крылья не птицы или бабочки, а мухи на существах с телами рыб или иных звероподобных особях. Интересен центральный персонаж картины, размещенный под образом Михаила. Голова женщины с современной художнику прически соединена с рыбьим хвостом, выходящим из полу-кокона, при этом существо лишено рук, но снабжено крыльями махаона. Любопытно, что мотив бабочки или куколки повторялся в работе не раз. Интерес к образу бабочки в таком сюжете вполне объясним. Бабочка нередко вкраплялась в эсхатологические мотивы, считаясь либо вестницей смерти, либо упоминанием об умерших. Со смертью обычно ассоциировалась бабочка *Acherontia atropos*, чей окрас, как и окрас махаона, имеет в основе желтые и черные пятна.

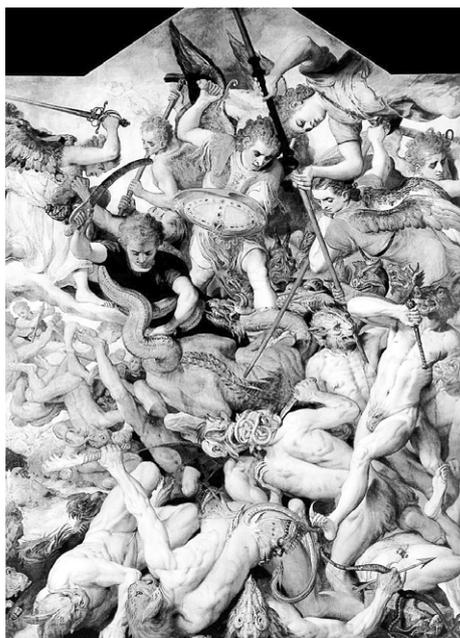


Рис. 13. Ф. Флорис.
«Падение мятежных ангелов». 1554 г.

Итальянизирующая линия трактовки сюжета о падении мятежных ангелов сменила босховскую, архаизирующую – ближе к 1560-м гг. акценты были смещены, и падающие ангелы стали вновь ближе к человеческому облику, хотя и снабжались всеми необходимыми демоническими атрибутами – когтями, крыльями, хвостами, рогами и клыками. Однако итальянизация фламандского искусства в это время привела к «микеланджеллизму» и в этом сюжете – мятежные соратники Сатаны изображались с той же долей трагизма и экспрессии, с которой Буонарроти представил грешников в аду на своем сикстинском плафоне или Тициан – кару Марсия. Это были живые узлы тел полу-людей-полу-зверей, с бурлящей энергией, болью, страданием и возмущением, безысходностью

и криком, пульсирующими мышцами и гримасами вместо ликов. Таким, маньеристическим как по своей внутренней сути, так и внешним стилистическим признакам, было «Падение мятежных ангелов» Ф. Флориса – один из самых интересных образцов произведений на это сюжет (1554 г.) [7] (рис. 13). Здесь, как и у Брейгеля, полностью нивелирована дистанция между светом и тьмой – архангел Михаил, замахивающийся мечом на дракона, ангелы, разящие направо и налево врагов рода человеческого копьями и мечами, практически увязают в гуще живых узлов тел, на сей раз и по колористике абсолютно не отличаясь от образов нижнего регистра. Фактически ярусный характер композиций уже канул в лету, господствует диагональный ритм, но ритмических направлений уже очень много и вычленивать доминирующее нелегко. Некоторые персонажи Флориса тоже узнаваемы по чертам своего иконографического типа. Здесь тоже можно отыскать Вельзевула – именно на него обычно указывает в таких композициях наличие мухи – Флорис в своей картине поместил ее на когте самой нижней поверженной фигуры со звериным ликом и человеческим телом, вылепленным по принципу античного Лаокоона. Можно усмотреть и намек на Бельфегора – в фигуре со звериной маской, свиным пятакон и молотом в руке, птичьей головой на месте гениталий; Адрамелеха можно предположить в поверженной фигуре с львиной маской и крыльями бабочки (снова) на тазовом поясе. Флорис, живописуя все детали демонического облика мятежных приверженцев Князя тьмы, все же напоминает зрителю, что все воплощения ужаса, попираемые воинами Божьими, еще миг назад были такими же воителями света – в руке поверженного демона с львиной головой такой же огненный меч, меч-факел, как и у архангела Михаила – еще какие-то мгновения назад они были рядом, и этот демон тоже был среди вестников Божьих...

Спустя около полувека фламандская живопись, уже в полную силу испытывавшая мощь барочной экспрессии, выплеснула еще несколько примеров



Рис. 14. П.-П. Рубенс.
«Низвержение восставших ангелов». Нач. XVII в.

«Падения мятежных ангелов», лучшие образцы среди которых, бесспорно, вышли из-под кисти Рубенса.

Брюссельская версия «Падения...» хранит в себе, хоть и серьезно трансформированные, но заметные заимствования композиционных мотивов Флориса (рис. 14). Но апогеем в эволюции ико-

нографии сюжета падения мятежных ангелов во фламандской живописи постренессансного периода можно считать работу Рубенса из мюнхенской Пинакотеки (пол. XVII в., рис. 15). Это не просто типично рубенсовский размах в трактовке событий, это апофеоз мятежных ангелов, проклятых и низверженных, апофеоз стихийной силы, мощи и боли, оживший пергамский зофор. Это дантовский по накалу крик, в котором есть все – и свет, и тьма, и мрачность палитры, соответствующая сюжету, и движение, и быстрота падения, и напоминание о том, что обе ипостаси вышли из одного света и лишь сейчас расколуются на две несоединимые части навсегда. У Рубенса есть микеланджеловский величие падения и наибольшая среди всех выше приведенных примеров степень обобщения – он представляет процесс масштабно, по-барочному обобщенно и «широкоформатно».

Мотив падших ангелов и впредь будет привлекать внимание художников. Особенно актуальным он будет восприниматься в культуре периода романтизма, когда актуализуются маньеристические мировоззренческие универсалии [8]. Если романтизм можно назвать реинкарнацией маньеризма, то и ожидать возрождения к сюжету вполне правомерно, как было, например, с мотивом кораблекрушения, ставшим одним из лейтмотивов романтизма. Однако и в современном искусстве, в котором тоже немало ноток, красной линией пронизывающих несколько столетий, этот мотив тоже может восприниматься весьма актуальным.



Рис. 15. П.-П. Рубенс.
«Низвержение восставших ангелов». I пол. XVII в.

Список литературы:

1. Васильева Н. Нидерландская живопись XVI века / Н. Васильева // История мировой живописи. – М.: Белый город, 2008. – 127 с.
2. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века / Б. Виппер. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
3. Клеваев В. Лекции по истории искусства / В. Клеваев. – К.: Факт, 2007. – 720 с.
4. Мировое искусство (Мастера Северного Возрождения) / Сост. И. Мосин. – СПб.: ООО «Кристалл», 2006. – 176 с., ил.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х тт. / Гл. ред. С.Я. Токарев. – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия 1992. – 719 с., ил.
6. Питер Брейгель Старший / Ред.-сост. С. Андропова. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. – 64 с.: ил.
7. Романенкова Ю. Основні тенденції маньєристичного живопису Ламберта Ломбарда та Франса Флориса / Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – 2009. – № 14. – С. 85-91.
8. Романенкова Ю. Маньєризм у художній культурі Європи кін. XV – I пол. XVII ст.: тенденції стильової трансформації: автореф. дис ... д-ра мистецтвознавства / Ю. В. Романенкова. – Київ: Б.в., 2010. – 36 с.
9. Степанов В. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды. Германия. Франция. Испания. Англия / В. Степанов. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 640 с.
10. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл. – М.: Крон-Пресс, 1999. – 656 с.

Романенкова Ю.В.

Институт мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

МОТИВ ПАДІННЯ БУНТІВНИХ ЯНГОЛІВ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСУ XV-XVII СТОЛІТЬ

Анотація

Стаття присвячена аналізу одного з найсимптоматичніших сюжетів в історії живопису Ренесансу і маньєризму – падіння бунтівних ангелів. Об'єктом дослідження став живопис Західної Європи XV-XVII ст., насамперед – XVI ст. Предмет детальнішого аналізу – мотив падіння ангелів, причини його актуалізації в дану епоху. Увагу сконцентровано на живописі Нідерландів. Висвітлюються передусім твори І. Босха, П. Брейгеля Ст., Ф. Флориса

Ключові слова: живопис, Ренесанс, маньєризм, мотив, бунтівні янголи.

Romanenkova J.V.

Institute of Arts of Boris Grinchenko Kiev University

MOTIVE OF THE FALL OF REBEL ANGELS IN THE PAINTING OF WESTERN EUROPE OF XV-XVII CENTURIES

Summary

This article dedicated to analyzes of one of the most symptomatic subjects in the history of art of the Renaissance and Mannerism – the fall of rebel angels. The object of the study is the painting of Western Europe of XV-XVII centuries, first of all – XVI century. The subject of a more detailed analysis – the motif of falling angels, the reasons for its actualization in this epoch. Attention is concentrated on painting the Netherlands. First of all works by I. Bosch, P. Breigel Elder, F. Floris have been analyzed.

Keywords: painting, Renaissance, Mannerism, motif, falling angels.