

Карякина Т.Д.<sup>1</sup>

## Черты стиля барокко в западноевропейской фарфоровой пластике XVIII века

**Аннотация.** В статье проанализированы произведения фарфоровых мануфактур Мейсена, Доччия, Каподимонте и Вены. Рассмотренные жанры скульптурных композиций очень разнообразны. Среди произведений фарфора периода барокко есть превосходные фигуры и группы на христианские темы и сюжеты античной мифологии, а также портретные изображения, аллегории и персонажи итальянской комедии. Создание наиболее выдающихся скульптур связано с именами И.И.Кендлера, Б.Пермозера, М.Сольдани, И.Ф.Эберлейна и Й.Нидермейера.

**Ключевые слова:** барокко, фарфор, скульптура, Мейсен, Кендлер, христианские темы, аллегории, итальянская комедия.

УДК 7(091)+7(4)"16-17"

**Abstract.** The article analyzes pieces from the porcelain workhouses at Meissen, Doccia, Capodimonte, and Vienna. There is a wide range of sculptural genres in the porcelain of the Baroque period: fine figures and statuarities of Christian scenes and ancients myths, effigies of allegories and personages of Italian Comedy (Commedia dell' Arte). Most outstanding pieces are attributed to J.J.Kaendler, B.Permoser, M.Soldani, J.F.Eberlein, and J.Niedermeier.

**Key words:** Baroque, porcelain, sculpture, Meissen, Kaendler, Christian scenes, allegories, Italian Comedy (Commedia dell' Arte).

В истории западноевропейского декоративно-прикладного искусства XVIII столетия особое и значительное место принадлежит искусству фарфора. Активная деятельность Ост-Индских компаний в XVII в. способствовала развитию коллекционирования произведений искусства Востока, и в частности, фарфора в среде высшей европейской знати. Первые фарфоровые мануфактуры в самой Европе возникали, как правило, по инициативе и под покровительством королевских особ. Мейсенская мануфактура была собственностью курфюрста саксонского и короля польского Августа II Сильного,

---

<sup>1</sup> *Карякина Татьяна Дмитриевна* - доктор искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова (e-mail: faculty@hist.msu.ru)

Венская принадлежала австрийским императорам, Севрская – французскому королю Людовику XV, мануфактура Каподимонте – королю Карлу III.

Питательной средой для становления и развития искусства фарфора первой половины XVIII в. стала придворная культура, генетически непосредственным образом связанная с европейским искусством XVII столетия. Для изучения процесса сложения художественного языка европейского фарфора необходимо прежде всего обратиться к произведениям Мейсенской мануфактуры. Развитие производства фарфора в Мейсене стало одним из результатов целенаправленной художественной политики курфюрста Августа II Сильного. В период его правления ясно обозначилось доминирующее влияние итальянского искусства. В Дрезден для постройки придворной католической церкви (1734-1756) приглашается итальянский архитектор Г.Кьявери. Дворцовый ансамбль Цвингер (1711-1722) – один из лучших памятников стиля барокко. Выдающаяся роль в его создании наряду с архитектором Д.Пёппельманом принадлежит скульптору Б.Пермозеру. В 1674 г. он из Южной Германии направляется в Рим, где встречает Бернини<sup>2</sup>. Ранние работы Пермозера связаны с Римом (гермы для сада палаццо дель Грилло). В 1677 г. мастер поступает на службу к герцогам Медичи во Флоренции, работая в скульптурной мастерской Д.-Б.Фоджини. В 1685 г. Пермозер выполняет, в частности, мраморную аллегорическую фигуру «Надежды» для церкви Сан Микеле э Гаэтано во Флоренции. Пятнадцать лет скульптор проводит в Италии. Это были годы учёбы и раннего творчества.

В 1690 г. Пермозер принимает приглашение саксонского курфюрста и едет в Дрезден. Здесь он работает как над монументальной скульптурой, так и над произведениями из слоновой кости для Грюнес Гевёльбе. С 1712 г. Пермозер начинает активную деятельность по созданию скульптуры для Цвингера. С ним сотрудничает дрезденский придворный скульптор Б.Томэ.

Именно эти два мастера стали авторами одного из самых ранних произведений мейсенской фарфоровой пластики – «Распятия» 1719 г.<sup>3</sup> Отказавшись от классических ренессансных представлений, эстетика барокко строилась на коллизии человека и мира. Тема страданий Христа сделалась одной из наиболее важных в религиозном искусстве этого времени. «Распятие» Пермозера и Томэ обрело знаковый характер «Символа веры».

Фигура Христа выполнена по модели Пермозера. В трактовке образа распятого Христа проявились характерные индивидуальные черты творчества этого скульптора, коренящиеся в местной традиции. Экспрессия фигуры достигнута преднамеренными диспропорциями и сведёнными судорогой мышцами. Здесь нашло выражение то, что Вёльфлин называл глубинным национальным «германским чувством формы».

<sup>2</sup> Encyclopedia of World Art. L., 1960, vol.II, p.327.

<sup>3</sup> Menzhausen I. Meissner Porzellan in Dresden. Berlin, 1988, Abb.33.

Образ апостола Иоанна, созданный скульптором Томэ<sup>4</sup>, становится олицетворением высшей духовности. Изображение глубоких чувств было одной из важнейших задач искусства барокко. Потрясение, вызванное страданиями любимого учителя, передано в лице Иоанна. Диагональная композиция, устремлённая в сторону Христа, книга, символизирующая Евангелие, и жест правой руки, прижатой к сердцу, выражающие готовность продолжить дело учителя, придают скульптуре торжественное звучание.

Надо отметить, что именно в эти же годы великий Иоганн Себастьян Бах создавал свои знаменитые полифонические произведения – «Страсти по Иоанну» (1722-1723) и «Страсти по Матфею» (1729)<sup>5</sup>. В рассматриваемый период в Италии также были созданы превосходные произведения в фарфоре. В 1735 г. маркизом Джинори была основана фарфоровая мануфактура в Доччия рядом с Флоренцией. В Доччия использовали модели скульптурных композиций Массимилиано Сольдани (Бенци), одного из выдающихся флорентийских мастеров барокко конца XVII – начала XVIII в. В молодые годы Сольдани занимался в Академии рисунка во Флоренции. Герцог Козимо III Медичи, видя большие способности юноши, направил его в 1678 г. в Рим, в Академию, где он учился в течение четырёх лет. В 1682 г. Сольдани вернулся во Флоренцию, где на протяжении нескольких десятилетий создавал как монументальную скульптуру для церквей, так и бронзовую пластику малых форм для дворцовых интерьеров.

Композиция «Пьета» Сольдани была выполнена в бронзе около 1715 г.<sup>6</sup> А на мануфактуре Доччия она была воспроизведена в фарфоре около 1742 г. (высота скульптуры около 30 см). В этом произведении ясно чувствуются мощные традиции флорентийской пластической школы. В то же время «Пьета» Сольдани ещё раз подтверждает, что в период барокко происходит усиление эмоционального начала в искусстве. Однако страсти и переживания изображаются в соответствии с нормами возвышенного идеала. Вместе с тем мы отмечаем удивительную жизненность в данной скульптуре.

И в этом её сила.

Скрытые движения души проступают в позе, жестах, выражении лица. Одеяния подчёркивают мотивы движения. Контрасты яркого света и провалов теней усиливают драматизм изображения. Напряжённые диагональные ритмы и расположенные по кругу фигуры скорбящих ангелов и Богоматери создают эмоциональное и ритмическое целое.

В 1738 г. на Мейсенской мануфактуре была создана скульптура «Апостол Матфей». Её автором был Иоганн Иоахим Кендлер. Источником вдохновения для него стала монументальная статуя

<sup>4</sup> Ibid., Abb.34.

<sup>5</sup> Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2004, с.433-439.

<sup>6</sup> Fleming J., Honour H. The Penguin Dictionary of Decorative Arts. Harmondsworth, 1979, p.240; Coutts H. The Art of Ceramics. European Ceramic Design 1500-1830. L., 2001, il.167.

К.Рускони в соборе Сан Джованни ин Латерано в Риме<sup>7</sup>. Апостол стоит, опираясь ногой на мешок, полный монет. Здесь показано, что Матфей был призван Христом из мытарей (сборщиков римских податей) к апостольскому служению. Книга в руках апостола – атрибут евангелиста.



Ил.1 Апостол Матфей. И.И.Кендлер. Мейсен, 1740<sup>8</sup>

В отношении этой скульптуры очень важно подчеркнуть, что Кендлер через Рускони становится наследником и продолжателем традиций итальянского Ренессанса и барокко. Безусловно, на Рускони сильное воздействие оказали произведения римских скульпторов, и конечно Бернини. Своей мощью и внутренней энергией «Матфей» напоминает «Моисея» Микеланджело.

«Апостол Матфей» Кендлера поражает своей гармонией, передающей физическое и духовное совершенство человека. Евангелист изображён глубоко погружённым в чтение книги. Кендлеру превосходно удалось передать напряжённую работу мысли Матфея. Пластическая мощь фигуры, крупные формы античного одеяния выражают внутреннюю силу человека, проповедовавшего людям христианское учение, возвышенные и благородные идеалы которого сохраняют свою силу в веках.

Сложение стилистики барокко в европейской фарфоровой пластике сопровождалось значительным влиянием монументально-декоративной скульптуры XVII столетия. Фонтан Тритона на

<sup>7</sup> Weisbach W. Die Kunst des Barock. Berlin, 1924, S.205.

<sup>8</sup> Walcha O. Meissner Porzellan. Dresden, 1973, Abb.103.

пiazza Барберини был создан Бернини в 1630-е гг.<sup>9</sup> Все элементы композиции – дельфины, раковины, тритон – восходят к репертуару декоративного искусства XVI в., и в частности к гротесковой орнаментации. Этот фонтан являет собой ещё один пример необыкновенного умения Бернини претворять геральдический мотив или стилизованную схему в пластическую композицию, пронизанную естественной органической жизнью. Примечательно использование в трактовке фигур дельфинов мотива спирали, заключающей в себе застывшую энергию, напряжение. Сам жанр фонтана помогает скульптурным образам сливаться с подвижной стихией воды.

На Мейсенской мануфактуре был воспринят берниниевский мотив - изображение дельфинов, поддерживающих раковину. Правда, раковина обрела здесь гораздо более глубокую ёмкость, превратившись в чашу вазы. Фигуры дельфинов спиралеобразно охватывают опору вазы. Льющаяся изо рта дельфинов вода в данном случае изображена пластически. Эта ваза в Мейсене была создана скульптором И.Ф.Эберлейном в 1738 г.<sup>10</sup> Она входила в состав знаменитого парадного «Сервиза с лебедями» (1737-1741), выполненного для графа фон Брюля.

Тот же самый скульптор Эберлейн выполнил на Мейсенской мануфактуре фигуру Дафны в 1745 г. В скульптуре запечатлён один из эпизодов «Метаморфоз» Овидия:

«...корой окружается тонкой,  
Волосы в зелень листвы превращаются,  
руки же – в ветви,  
Резвая раньше нога становится  
медленным корнем...»<sup>11</sup>

Нет сомнения в том, что эта фарфоровая скульптура исполнена под влиянием «Аполлона и Дафны» Бернини. Однако, надо сказать, что данное произведение не является копией фигуры, созданной итальянским мастером. Важно отметить, что в отличие от уравновешенности и статики классицизма, образам искусства барокко присущи сильные эмоции и порывистое движение. В фигуре Дафны это выражено диагональной, летящей композицией, острым, беспокойным, «вопиющим» силуэтом, деформацией превращения. Идея метаморфозы имеет глубинный смысл, и произведения XVII-XVIII вв., подобные «Дафне», объективно отражают философские воззрения о стихийной динамике бытия.

<sup>9</sup> Буссалли М. Бернини. М., 2000, с.25.

<sup>10</sup> Walcha O. Op. cit., Abb.97.

<sup>11</sup> Овидий. Метаморфозы. Кн.1. Ст.549-551.



Ил.2 «Дафна». И.Ф.Эберлейн. Мейсен, 1745<sup>12</sup>

В 1972-1975 гг. Виктор Никитич Лазарев читал на отделении истории искусства курс лекций «О знаточестве и методике атрибуций». Он говорил о том, что правильно сделанные «атрибуции служат солидной основой для научной истории искусства».<sup>13</sup> Я очень рада, что имела возможность слушать лекции Виктора Никитича.

И теперь хотелось бы предложить одну из атрибуций, выполненных мною сравнительно недавно. Это достаточно редкое, но очень ёмкое в художественном отношении произведение. Этот

<sup>12</sup> Rückert R. Meissner Porzellan 1710-1810. München, 1966, N 979.

<sup>13</sup> Лазарев В.Н. О знаточестве и методике атрибуций // Искусствознание. 1998, № 1, с.44.

скульптурный сосуд интересен, прежде всего, с точки зрения проблемы истоков и предпосылок стилистики европейского фарфора XVIII в.

Кружка с многофигурным рельефом и в серебряной монтировке выполнена во второй половине 1740-х гг. на мануфактуре Каподимонте, основанной королём Карлом III недалеко от Неаполя<sup>14</sup>. В данном случае использован тип сосуда резной слоновой кости, характерный для Германии XVII в. Есть здесь и элемент гротесковой орнаментации, типичный для Италии XVI в., а именно скульптурная ручка, сочетающая антропоморфные и зооморфные элементы.

Многофигурная рельефная круговая композиция данного фарфорового предмета создана по гравюре с живописного оригинала Рубенса «Охота на тигров и львов». Неистовая динамика пронизывает сцену охоты. Изображение решено в узком пространстве кругового рельефа, цветовые акценты росписи которого подчёркивают бурную ритмику композиции. Здесь проявилась ещё одна важная черта стиля барокко. Все участники сцены умело объединены в неразрывную группу, пронизанную предельным напряжением борьбы. Рельефная композиция выполнена главным модельмейстером мануфактуры Каподимонте Джузеппе Гриччи.



Ил.3 Скульптурный сосуд. Дж.Гриччи. Каподимонте, к.1740-х гг.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Карякина Т.Д. Скульптурный сосуд мануфактуры Каподимонте // ГТГ-Магнум. VI научн. конф. М., 2002, с.205, ил.1.

<sup>15</sup> Кастриа Ф. Живопись барокко. М., 2002, с.110-111.

Важной проблемой является сложение единого пространства культуры Европы в XVI-XVIII вв. Миграция художников, их работа в разных странах, циркулирующая графика и другие факторы способствовали формированию общего интернационального стиля. Одним из выразителей этих тенденций стал Жан Берен – придворный рисовальщик Людовика XIV. Берен создавал гротесковые композиции для оформления интерьеров и предметов декоративно-прикладного искусства. Решающим в творчестве этого художника стало внимательное изучение гротесковой орнаментации ватиканских лоджий Рафаэля. В декоре панно галереи Аполлона в Лувре, выполненных по береновским эскизам, мы видим очень распространённые мотивы – дельфинов, тритонов, морских коней-гиппокампов, а в овальном медальоне – фигуру Нептуна. Важно то, что орнаментальные композиции Берена гравировались и издавались. Большая подборка его гравюр была опубликована в Париже в 1711 г.

Скульптурная композиция «Нептун на морском коне» Венской фарфоровой мануфактуры по своей тематике и стилистике перекликается с композициями Берена<sup>16</sup>. Эта группа была создана в конце 1740-х гг. главным модельмейстером этого предприятия Иоганном Йозефом Нидермейером. Это произведение является барочным по своему характеру. Оно отличается сложным подвижным контуром и богатством и разнообразием пластических форм. Однако, в трактовке темы античной мифологии в данном случае значительна роль классической составляющей. Сказалось то, что Нидермейер преподавал рисунок в Венской Академии.



Ил.4 Нептун на морском коне. И.Й.Нидермейер. Вена, к.1740-х гг.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Казакевич Н.И. Коллекция фарфоровой пластики XVIII века Венской Фарфоровой мануфактуры в собрании Эрмитажа // Западноевропейское искусство XVIII века. Л., 1987, с.176-177.

<sup>17</sup> Ornaments polychromes. P., 1978, vol.2, il.79.

Темы, связанные с водной стихией и вообще со стихиями, были весьма распространены в искусстве XVII-XVIII вв. Достаточно вспомнить, например, картину Рубенса «Союз Земли и Воды». В Мейсене Кендлер создал в начале 1740-х гг. четыре скульптурных аллегорических сосуда – «Вода», «Воздух», «Огонь» и «Земля». Античные персонажи составляют здесь сложный нарративный антураж, в то время как главным является изображение самих стихий, которое связано тут с пониманием объёмной формы и пространства. В отличие от строгой определённости формы в классицизме Кендлер предложил барочный её вариант. Основной объём ваз «Вода» и «Воздух» представляет собой разомкнутое пространство, символизирующее и вечное движение океана, и беспрестанно изменяющиеся вихревые спирали, клубы и потоки воздушных масс. Кендлер представил оригинальное решение аллегорической темы. Имея в виду общий композиционный модуль, он в каждом случае наполнил его специфическими смысловыми элементами, связанными между собой с безупречной логикой и виртуозным мастерством.



Ил.5 «Вода». И.И.Кендлер. Мейсен, 1741<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Meier G. Porzellan aus der Meissner Manufaktur. Berlin, 1981, Abb.12,13; Mitchell L. Meissen. Collector's Catalogue. Woodbridge, 2004, pl.38.

На Кендлера сильное влияние оказала парковая скульптура Цвингера, которая выполнялась под руководством Пермозера. В этом нас ещё раз убеждает трактовка аллегорической фигуры «Зима» из серии «Времена года». В Цвингере можно видеть скульптуру «Зима», которую Пермозер создал в 1715 г. В 1745 г. Кендлер выполнил одноимённую скульптуру в фарфоре<sup>19</sup>. Он использовал почти ту же самую композиционную схему, которую мы видим у Пермозера, только в зеркальном отображении: S-образный изгиб, положение торса, рук, наклон головы. Автор усилил выражение страдальческого чувства на лице, вызванного суровостью времени года.

Постепенно Кендлер освобождался от прямых влияний своих предшественников. Десятью годами позже (в 1755 г.) он создал совершенно другой иконографический вариант аллегии «Зимы», композиция которой уже не обусловлена вертикальным форматом ниши в садово-парковом сооружении<sup>20</sup>. Эта фарфоровая группа предназначалась для камина. Основу пластического объёма составляет аморфная масса спирально взвихренных клубящихся облаков, на которых справа помещена фигура крылатого Хроноса. Кендлер использовал приём, уже найденный им самим в оформлении аллегорического сосуда «Воздух». Облака выступают у него как очень важный символ Природы – символ её вечного обновления. Ритм облаков внушает идею движения, а следовательно, идею времени.



Ил.6 «Зима». И.И.Кендлер. Мейсен, 1755<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Walcha O. Op. cit., S.405.

<sup>20</sup> Ibid., S.406. Росписи с изображением дам и кавалеров на фоне зимнего пейзажа использованы в декоре этой аллегорической скульптуры Кендлера, которая хранится в Саратовском художественном музее им. А.Н.Радищева.

<sup>21</sup> Löffler F. Der Zwinger zu Dresden. Dresden, 1981, Abb.28.

В данном аллегорическом произведении помимо пластических присутствуют ещё и живописные компоненты, также очень важные в его смысловой структуре. В технике полихромной надглазурной росписи изображены дамы и кавалеры, катающиеся на коньках на фоне зимнего пейзажа. Здесь вступает в силу такая категория барокко, как иллюзионизм. Посредством масштабных и цветовых соотношений передано трёхмерное пространство. А пространственная динамика – это ещё одна метафора динамики временной. Таким образом, взаимодействие пластических и живописных средств обогащает и расширяет возможности скульптуры как таковой, как вида искусства.

Для становления и развития искусства фарфора важна проблема распространения художественных образцов. Одним из источников стали гравюры Калло, в частности, офорты из серии «Балли ди Сфессания» (1621)<sup>22</sup>. На основе этих гравюрных изображений Калло на фарфоровой мануфактуре в Фульде в Германии были выполнены фигуры, жестикация которых отмечена яркой эксцентричностью<sup>23</sup>. В серии офортов Калло представлены персонажи итальянской комедии.

Комедия дель арте была очень популярна в Европе XVII-XVIII вв. Мастеров, работающих в области фарфора она привлекала пластической активностью образов. Кендлер изобразил Арлекина и Коломбину (1744) танцующими. Танец позволил использовать скульптору язык жестов и ритмов. Позы и энергичные движения персонажей имеют буффонный, комический характер, которому соответствует острый, динамичный силуэт скульптуры. Весёлое настроение и взаимная симпатия Арлекина и Коломбины – в их смеющихся лицах. Мажорный характер скульптурной композиции подчёркивается росписью яркими красками (зелёной, жёлтой, красной, пурпурной, синей), дополняющей эмоциональное и ритмическое единство целого.



Ил.7. Арлекин и Коломбина. И.И.Кендлер. Мейсен, 1744<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Веденева Н. «Весь мир – театр ...» Офорты Жака Калло из собрания ГМИИ. М., 2004, кат.20-43.

<sup>23</sup> Jedding H. Europaisches Porzellan. Munchen, 1974, Abb.348-349.

<sup>24</sup> Rückert R. Op. cit., N 878.

Кендлер работал на Мейсенской мануфактуре в течение нескольких десятилетий. Диапазон его творений необычайно широк – от парадного великолепия до гротеска экзотического курьёза, от тончайшей лирики чувств до острой сатиры нравов. Скульптурные композиции Кендлера на темы светской, придворной жизни составили ряд так называемых «кринолиновых групп».

Скульптура «Дуэт» (1737) представляет знаменитую певицу Фаустину Бордони и её супруга – королевского придворного капельмейстера и композитора Иоганна Адольфа Хассе. Однако, значимость этой скульптурной группы перекрывает конкретику просто портретного изображения и обретает обобщающий характер, отражая важное явление культуры того времени – музыку при королевском дворе. Именно такое название («Die Music bei Hoff») имеет гравюра Э.Нильсона, на которую ориентировался Кендлер при создании своего произведения. Однако, как всегда авторское, индивидуальное начало выдающегося мейсенского мастера ясно заявляет о себе и здесь.

«Дуэт» Кендлера является превосходным творением стиля барокко. Начнём с того, что дама и кавалер представлены музицирующими на софе, повторяющей одноимённый искусный резной предмет из Дрезденского королевского дворца. Великолепие софы соответствует элегантности костюмов музыкантов.



Ил.8. «Дуэт». И.И.Кендлер. Мейсен, 1737<sup>25</sup>

С поразительной убедительностью Кендлер воссоздаёт атмосферу придворной жизни, высокий строй души участников представленной сцены. Тончайшим образом переданы эмоции дамы и кавалера, что было принципиально важным для искусства барокко. Весь облик и лица музыкантов выражают

<sup>25</sup> Menzhausen I. Op. cit., Abb.139.

глубокое внутреннее переживание исполняемого произведения и как бы растворение в нём. Теме скульптурной группы соответствует и богатейшая её ритмика – гармония подвижных диагональных и плавных круглящихся линий (как визуальная параллель звуковым мелодическим построениям).

Грёгер опубликовал это произведение Кендлера, которое не имеет росписи<sup>26</sup>. Сравнивая этот вариант фарфоровой скульптуры с расписным, мы отчётливо видим большую силу и значимость полихромного декора. Роспись чистыми, яркими красками и золотом не только наделяет фарфоровое произведение качествами драгоценного предмета, но и сообщает ему мажорное звучание, напоминая о характерном для XVIII в. девизе «vive la joie».

К этому же типу «кринолиновых групп» относится и скульптура «Дама и кавалер», созданная Кендлером в 1744 г. Перед нами портретное изображение курфюрста саксонского Августа III и его супруги Марии Йозефы. Композиция имеет черты барочного парадного портрета. Позы и жесты портретируемых отличаются торжественностью, облик их полон достоинства. Курфюрст изображён с орденом на груди и орденой лентой через плечо – свидетельством его заслуг в деятельности на благо государства. Парадный портрет, как правило, не раскрывает индивидуальных характеров, а поведение портретируемых обусловлено придворным этикетом. Общему высокому настрою произведения созвучны торжественные, величавые ритмы скульптурной композиции. Колорит дополняет выразительность пластики. Изысканные букеты индианских цветов, напоминая о роскоши крупноразпортовых шёлковых тканей, подчёркивают драгоценную белизну фарфора.



Ил.9.Август III и Мария Йозефа. И.И.Кендлер. Мейсен, 1744<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Gröger H. Kaendler: der Meister des Porzellans. Dresden, 1956, S.88.

<sup>27</sup> Menzhausen I. In Porzellan verzaubert. Basel, 1993, S.103.

Взаимосвязи с монументальной скульптурой барокко нашли отражение в художественном решении модели конного памятника Августу III. Модель выполнена Кендлером в 1753 г. (высота 123 см). Август III предстаёт перед зрителем на коне в одежде античного военачальника. Данная иконография восходит к римскому искусству: император, повергающий ниц противника. Причём трактовка фигуры коня имеет типичный для барокко характер. Всадник изображён на вздыбленном коне. В результате смещения центра тяжести фигура наполняется внутренним напряжением. Динамика позы зафиксирована в кульминационный момент.

Пышное скульптурное оформление цоколя представляет собой сложное семантическое пространство. Эта пластическая композиция ещё раз доказывает, что язык барокко – это нередко язык аллегорий и метафор. Август III был курфюрстом саксонским и королём польским. Географическое пространство обозначено двумя аллегориями рек – Вислы и Эльбы. Знаковые фигуры символизируют Мир, Правосудие, Силу. Здесь также присутствуют олицетворения наук и искусств. Аллегорическая фигура «История» изображена пишущей на скрижалях. Сложное, пространственно протяжённое построение скульптурной композиции, множество разнообразных деталей, контрастная игра светотени – всё это придаёт изображению живописный характер.



Ил.10. Модель конного памятника Августу III. И.И.Кендлер, Мейсен, 1753<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Hofmann F.H. Das Porzellan der europäischen Manufakturen im XVIII. Jahrhundert. Ein Kunst- und Kulturgeschichte. Berlin, 1932, Abb.106.

Возвышенному строю этого произведения Кендлера с его торжественными интонациями соответствует в художественной литературе XVIII в. поэтический жанр оды.

Кратко подводя итог, можно сказать, что стиль барокко нашёл многообразное воплощение в произведениях ведущих мастеров европейской фарфоровой пластики первой половины XVIII столетия.

### Библиография:

1. Карякина Т.Д. Скульптурный сосуд мануфактуры Каподимонте // ГТГ-Магнум. VI научн. конф. М., 2002.
2. Казакевич Н.И. Коллекция фарфоровой пластики XVIII века Венской Фарфоровой мануфактуры в собрании Эрмитажа // Западноевропейское искусство XVIII века. Л., 1987.
3. Coutts H. The Art of Ceramics. European Ceramic Design 1500-1830. L., 2001.
4. Gröger H. Kaendler: der Meister des Porzellans. Dresden, 1956.
5. Hofmann F.H. Das Porzellan der europäischen Manufakturen im XVIII. Jahrhundert. Ein Kunst- und Kulturgeschichte. Berlin, 1932.
6. Jedding H. Europaisches Porzellan. Munchen, 1974.
7. Löffler F. Der Zwinger zu Dresden. Dresden, 1981.
8. Meier G. Porzellan aus der Meissner Manufaktur. Berlin, 1981.
9. Menzhausen I. In Porzellan verzaubert. Basel, 1993.
10. Menzhausen I. Meissner Porzellan in Dresden. Berlin, 1988.
11. Mitchell L. Meissen. Collector's Catalogue. Woodbridge, 2004.
12. Rückert R. Meissner Porzellan 1710-1810. München, 1966.
13. Walcha O. Meissner Porzellan. Dresden, 1973.
14. Weisbach W. Die Kunst des Barock. Berlin, 1924.