



Путеводитель



СОБРАНИЕ
СКУЛЬПТУРЫ
ДО 1800 ГОДА

СОБРАНИЕ СКУЛЬПТУРЫ ДО 1800 ГОДА

Издание Государственных художественных
собраний Дрездена
под общей редакцией Штефана Койа



«Величайшая сокровищница древностей находится в Дрездене»

К истории Дрезденского Собрания скульптуры

«Величайшая сокровищница древностей находится в Дрездене [...] Однако я не могу указать здесь самые замечательные по красоте произведения, ибо лучшие статуи хранились тогда в дощатом сарае, причём там их набилось как сельдей в бочке»¹.

Эти знаменитые сетования Иоганна Иоахима Винкельмана, высказанные им в 1763 году, важны в двух отношениях. Сперва говорится о качестве Дрезденского Античного собрания, в котором находились уникальные мраморные скульптуры и которое рассматривается учёным как непревзойдённое. Но тут же отмечается настоятельная необходимость размещения роскошной коллекции подобающим ей образом. Новая экспозиция скульптуры от Античности до эпохи классицизма, расположенная в блестяще отреставрированном здании Земпера, пытается удовлетворить этому требованию.

Собрание скульптуры до 1800 года состоит из четырёх основных частей: антиков, скульптуры Средних веков, скульптуры Ренессанса и барокко, слепков. Готическая деревянная скульптура, временно одолжённая Дрезденским Собранием скульптуры, с 2009 года выставляется в замке Шлоссберг в Хемнице. Прочие части собрания с тех пор, как музей Альбертинум в 2010 году открылся после реставрации, демонстрировались в открытых фондах в разных местах. Теперь же благодаря новой постоянной экспозиции великолепие коллекции вновь предстаёт в самом выгодном свете. Антики экспонируются в Восточном зале здания Земпера, произведения Ренессанса и барокко – в Галерее скульптуры, а отдельные произведения – в соседстве с картинами старых мастеров.

Художественные собрания Дрездена имеют своим истоком Кунсткамеру, основанную курфюрстом Августом (правил с 1553 по 1586 г.) в 1560 году и располагавшуюся во дворце-резиденции. Наряду с картинами в ней были предметы декоративно-прикладного искусства, минералы и всяческие порождения природы, научные инструменты и часы. Благодаря тому, что в 1587 году была



Антон фон Марон
Иоганн Иоахим Винкельман.
1768 г.
Холст, масло. 136 × 99 см
Фонд веймарского классицизма [Веймар]

составлена опись хранящихся в Кунсткамере вещей, мы, например, знаем, что уже тогда курфюрсту принадлежали несколько важных работ Джамболоньи. Среди них «Несс и Деянира» (стр. 140), «Меркурий» и «Спящая Венера с сатиром» (обе сегодня в собрании Зелёного свода), которые великий герцог Тосканы Франческо I де Медичи отправил в подарок курфюрсту Кристиану I. Кроме того, при вступлении на престол саксонский правитель получил подарки от герцога Мантуи Гульельмо I Гонзага (в том числе конную статуэтку Марка Аврелия работы Филарете, стр. 124) и от самого Джамболоньи. Фламандский скульптор лично от себя преподнёс небольшую знаменитую бронзовую скульптуру Марса (стр. 135). В 1924 году она была передана Семейному обществу дома Веттинов в рамках компенсации членам германских владетельных домов, после чего продана и приобретена обратно в Собрание скульптуры в 2018 году.

Наряду с этими пятью замечательными произведениями в описи 1587 года значатся четыре достойные внимания статуэтки из алебаstra (стр. 132), сегодня считающиеся ранними произведениями Джамболоньи. Это сильно уменьшенные копии монументальных аллегорий времён суток, которые изваяны Микеланджело Буонаротти между 1524 и 1534 годами для Новой скринии церкви Сан Лоренцо во Флоренции. Созданные, вероятно, между 1555 и 1558 годами изображения вечера, ночи, утра и дня были отправлены в Дрезден герцогом Козимо I де Медичи, что свидетельствует об активном культурном обмене, происходившем тогда между Флоренцией и резиденцией курфюрста на Эльбе. Ценные подарки приходили не только из Италии. В 1607 году император Рудольф II вручил приехавшему к нему в Прагу курфюрсту Кристиану II (правил с 1591 по 1611 г.) его бронзовый бюст, выполненный нидерландским скульптором Адрианом де Врисом (стр. 139).

Несмотря на Тридцатилетнюю войну 1618–1648 годов, пополнение коллекции продолжилось при курфюрсте Иоганне Георге I (правил с 1611 по 1656 г.). В 1621 году в неё поступили предметы из наследства Джованни Марии Носсени, швейцарского скульптора и архитектора, работавшего при саксонском дворе. Среди них имелись как его собственные произведения, так и некоторые важные работы других мастеров, в том числе «Христос на кресте» Карло Чезаре и «Танцующий Фавн» Адриана де Вриса (стр. 137).

Скульптура как одно из коллекционерских пристрастий Августа Сильного

Наиболее существенное пополнение придворных художественных собраний произошло при Фридрихе Августе I Саксонском, правившем с 1694 по 1733 год. Между 1723 и 1726 годами саксонский курфюрст, который одновременно был королём Польши и Великим князем Литовским, получил щедрый дар от короля Пруссии Фридриха Вильгельма I, который включал 52 по большей части римских портрета. Увлечение курфюрста искусством привело к приобретениям в таком масштабе, какого не знали его предшественники. Что касается скульптуры, то двумя самыми значительными приобретениями должны быть названы коллекции кардинала Флавио Киджи и кардинала Алессандро Альбани. Без малого двести антиков, прибывшие в Дрезден из Рима в 1728 году, не только обеспечили курфюрсту великолепный ансамбль мраморных скульптур, но и помогли создать коллекцию, соизмеримую со славой и амбициями дома Веттинов.

Проведение переговоров о купле-продаже было поручено опытному эксперту и королевскому архитектору барону Раймону Лепла. Он заключил с Флавио Киджи 2 октября 1728 года договор о приобретении за 34 тысячи папских скудо 164 антиков. Среди них были, например, четыре статуи сатира, разливающего вино (стр. 56), происходящие с виллы Домициана в Кастель-Гандольфо, статуя сидящей музы (стр. 68), прежде бывшая в собрании кардинала Ипполито д'Эсте, четыре скульптуры победителя (стр. 49), обнаруженные при раскопках в Аква Санта близ Рима. Несколькими неделями позже, в ноябре 1728 года, Лепла вёл переговоры с кардиналом Альбани, в ходе которых удалось заполучить для Дрездена 32 антика общей стоимостью 20 тысяч скудо. Эта коллекция включала скульптуры, по сей день считающиеся шедеврами Дрезденского собрания: «Дрезденского мальчика» (стр. 50), «Дрезденского Зевса» (стр. 43) и две статуи так называемой Афины Лемнии (стр. 42).

Задолго до своих поездок в Рим, в 1699 и 1714–1715 годах, Раймон Лепла пребывал в Париже, где приобрёл для Августа Сильного важные произведения бронзовой пластики: как малоформатные работы, такие как группа «Лаокоон» (стр. 143), так и копии монументальных статуй из Версаля, оригиналы которых выполнены французскими скульпторами Антуаном Кузеево, Франсуа Жирардоном и Этьеном Леонгром.

В 1723 году в Риме ему удалось приобрести уменьшенную копию группы Бернини «Аполлон и Дафна». Из составленной в 1726 году первой инвентарной описи скульптурного собрания явствует, что на тот момент в нём насчи-



Дворец в парке Гроссер Гартен, вид с юго-востока. 1937 г.
Саксонская земельная библиотека – Государственная и университетская библиотека Дрезден, отдел Немецкая фототека

тывалось 310 предметов: «статуи, бюсты, группы и сосуды, древние и новые, выполненные из разных материалов: мрамора, металла, порфира, алебаstra».² Все они были распределены между Картинной галереей, садом Голландского дворца (теперь Японского), Зелёным сводом и парадными покоем короля (сегодня Королевские парадные залы).

Первое блестящее появление в парке Гроссер Гартен

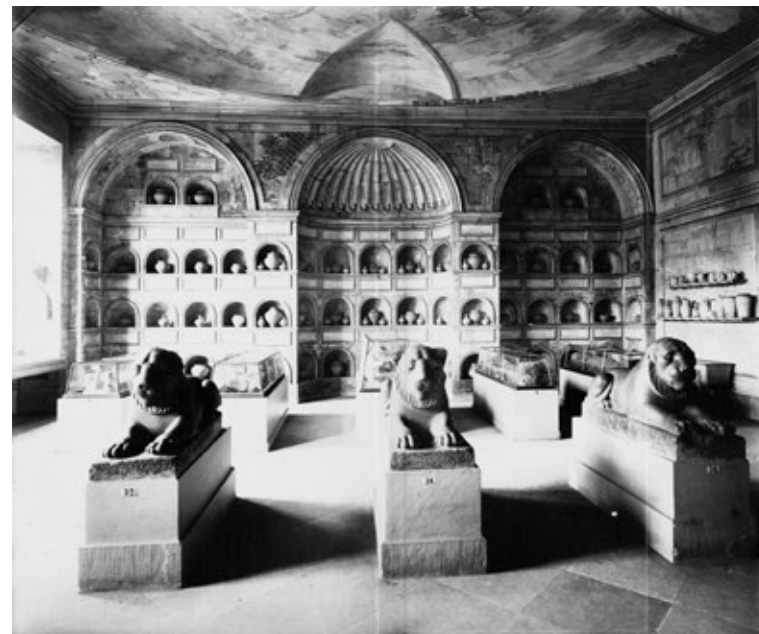
Однако ценные скульптуры, как античные, так и современные, нуждались в особом помещении, где могли бы быть выставлены надлежащим образом. Уже в 1727 году рассматривался проект строительства отдельного выставочного здания вблизи Цвингера. Если бы он осуществился, то это было бы первое в Европе специализированное музейное здание. Август Сильный поручил архитектору Захарии Лонгуну спроектировать центрическую в плане постройку, центральный зал которой предназначался для приобретённых в Риме антиков. Поскольку эти планы оказались чересчур затратными в 1729 году, Август решил разместить разросшееся собрание во дворце парка Гроссер Гартен. Первым высоким гостем, который увидел скульптуры в новой обстановке, стал прусский король Фридрих Вильгельм I, в феврале 1730 года приглашённый в Дрезден на карнавалы и празднества.

Около 1736–1737 года английский путешественник Иеремия Майлз составил описание 155 скульптур, размещённых в гроссергартенском дворце вокруг Парадного зала. Из него следует, что роскошное собрание было упорядочено по образцу барочных галерей и согласно эстетическим и в первую очередь симметрическим принципам. Однако уже через несколько лет скульптуры снова переставили. В 1747 году состоялась одновременная свадьба двух детей Августа III, курпринца Фридриха Кристиана и принцессы Марии Анны. Ради того, чтобы освободить место в гроссергартенском дворце, скульптуры перенесли в четыре павильона вокруг него. В результате в распоряжении более чем сотни шедевров было пространство значительно меньше прежнего. В таком положении их и обнаружил Винкельман при посещении Гроссер Гартена, в то время как он с 1748 по 1754 год пребывал близ Дрездена в качестве библиотекаря графа Генриха фон Бюнау. Таким образом, его сетования, приведённые нами в самом начале, с учётом этих обстоятельств совершенно понятны.

Новое размещение в Японском дворце

Новое достойное размещение собрание обрело лишь в 1786 году. Тогда граф Камилло Марколини, оберкамергер, директор Мейсенской фарфоровой мануфактуры, Академии художеств и королевских собраний, переселил Галерею

Японский дворец, вид с севера. 1929 г.
Фото Вальтера Мёбиуса



«Кодумбарий» (зал 10), часть Античного собрания в Японском дворце. 1888 г.
Фото Германа Кронс

античных и новых статуй на северный берег Эльбы в Японский дворец. Большие и малые скульптуры были выставлены в десяти залах первого этажа, этажом выше расположились библиотека курфюрста и нумизматический кабинет. При размещении скульптур Фридрих Вакер, назначенный смотрителем собрания в 1748 году, взял за образец Капитолийский музей: отдельные скульптуры ставились в середине зала, большая же часть – вдоль стен. При этом с антиками соседствовали произведения Нового времени – например, бюсты кардинала Ришелье (стр. 146) и английского короля Карла I (стр. 145) или группа «Несс и Деянира» (стр. 140). «Описание придворной галереи антиков в Дрездене», составленное Иоганном Готфридом Липсиусом в 1798 году, как и другие описания того времени, свидетельствуют, что в галерее не соблюдался ни хронологический, ни тематический принцип.

Новый музей был задуман как доступный для широкой публики, о чём говорит латинская надпись на его фасаде: MUSEUM USUI PUBLICO PATENS, т. е. «музей, предназначенный для публичного посещения». В 1835–1836 годах античные залы были расписаны в помпейском стиле по эскизам Готфрида Земпера, что сопровождалось новой расстановкой скульптур.

Античное собрание

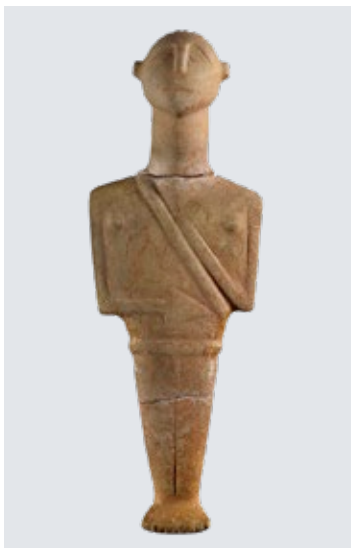
Собрание антиков является важнейшей частью Дрезденского Собрания скульптуры и насчитывает более 10000 предметов. Не только обширное, но и чрезвычайно разнообразное, оно включает в себя маленькие геммы из полудрагоценных камней и мраморные статуи больше человеческого роста; статуэтки из прочной обожжённой глины и сосуды из хрупкого стекла; бытовые предметы и великие произведения истории искусства. Предметы, составляющие собрание, созданы между 3000 г. до н.э. и 500 г. н.э. и происходят в основном из Италии и Греции, но также и из других областей Средиземноморья.

В новой постоянной экспозиции возможно показать лишь небольшую их часть. Избранные произведения, представленные в данном путеводителе, позволяют составить общее впечатление о собрании, которое изначально было одним из первых и наиболее обширных в своём роде к северу от Альп. Как и прежде, нас пленяют своей неподвластной времени красотой Дрезденский мальчик, Афина Лемния, Дрезденский Зевс и три знаменитые статуи геркуланок. Эти скульптуры эпохи Римской империи, будучи замечательными образцами того, как в Античности представляли богов и людей, являются также свидетельством уникального процесса усвоения древними римлянами греческой культуры, считавшейся образцовой. Именно благодаря римским скульптурам мы можем судить о главных достижениях в области греческой пластики.

Однако с Античностью можно познакомиться, рассматривая и не столь прославленные произведения. Многие о том, как выглядели люди, об их верованиях, представлениях о загробном мире и культе мёртвых рассказывают глиняные и мраморные сосуды, этрусские урны, египетские мумии, греческие, римские, пальмирские надгробия. Они наглядно демонстрируют, как в разных культурах совершались захоронения и как поддерживалась память об умерших.

Многочисленные римские портреты служили не только целям саморепрезентации, но, что более важно, в них воплотилась мемориальная идея, мысль о необходимости сохранения памяти об усопшем. В изображениях же правителей, как например, во внушительной статуе императора Антонина Пия в доспехах, на первый план выдвинут аспект власти, производящий большое впечатление по сей день. | sw





Мужской идол с клинком

Киклады, ок. 2300 – 2200 гг. до н. э.

Мрамор, предположительно с Наксоса; высота 23 см

Поступил в 1914 г. из собрания Александра Маргаритиса, Афины и Мюнхен

Инв. № ZV 2595

Одним из первых на так называемых «кикладских идолов», которых один известный археолог XIX века впоследствии окрестил «пугалами из осколков мрамора», обратил внимание голландский граф Паш ван Кринен. В 1771 году ван Кринен путешествовал по Эгейскому морю и раскопал на острове Иос гробницы, в которых обнаружил, как гласил его вскоре опубликованный отчет, *piccolo Idolo di pietra di paragone* – то есть «фигурку из пробирного камня». Если дрезденская статуэтка действительно относится к числу кикладских идолов, то это одна из немногих фигурок этого типа, выполненных не из обычного, а из тёмного мрамора.

После того, как в 1817 году впервые кикладский идол – в этот раз, правда, обнаруженный в Аттике, – был представлен на рисунке, в последующее время кикладские крестьяне в ходе полевых работ стали находить всё больше таких фигурок. Относительно рано, в 1859 году, было зарегистрировано прибытие четырёх идолов в Собрание скульптуры, которые в соответствующем годовом отчёте были обозначены как «крайне примечательные с историко-искусствоведческой точки зрения мраморные фигуры подлинно греческого происхождения», купленные «королевским берг-комиссаром» Карлом Густавом Фидлером в 1837 году на Наксосе.

Всего в Дрезденской коллекции восемь кикладских идолов, и представленный здесь был приобретён позже всех. Он относится к маленькой группе идолов, изображающих вооружённого человека, возможно, воина. | ск



Сосуд для смешивания (кратер)

Аттика, ок. 1000 г. до н. э.

Глина; высота 19,8 см

Поступил в 1895 г. из собрания Бото Грэфа, Берлин

Инв. № ZV 1465

Гармоничные пропорции кратера, его строгий абрис и лаконичный декор придают ему сосредоточенную монументальность. Мягкие растительные орнаменты минойской и микенской эпох здесь получают самостоятельное значение, превратившись в чисто геометрические круговые узоры. Этот ранний простой кратер, который принадлежит к первым свидетельствам греческого искусства после заката микенской культуры, уже обнаруживает в себе те признаки, которые останутся характерными для всего греческого искусства: ясность структуры, органичную трактовку формы и гармонично уравновешенные пропорции.

Глиняное тулово сосуда возвышается над низкой конусообразной ножкой и оканчивается слегка выгнутой наружу, затемнённой по краю горловиной. Изогнутые закруглённые ручки тесно прилегают к стенкам, но в то же время рифмуются с горловиной, создавая едва заметное движение изнутри. Поперёк они исчерчены короткими штрихами, а на внешних сторонах их обрамляют тёмные линии, которые тянутся через основание ручек наружу и вниз. Каждая из трёх окружностей по обеим сторонам сосуда имеет след от циркуля. Они обрамлены снизу и сверху опоясывающими весь кратер сплошными линиями, тройной и одинарной. | кк



Коробка (пиксида)

Атика, сер. VIII в. до н. э.

Глина; высота 14,6 см

Поступила в 1900 г. от Вольфганга Йоба, Лаврион (Греция)

Инв. № ZV 1818

Пиксиды с фигурками лошадей на крышках находили в Афинах и Аттике преимущественно в женских гробницах. В этих ларцах хранили особо ценные предметы, используя их как в домашнем быту, так и для ритуальных нужд. Лошадь была символом статуса, а также обладала религиозным значением в качестве священного животного Посейдона.

Корпус круглого невысокого сосуда покрывает широкий метопно-триглифный фриз, окаймлённый полосками орнамента. Метопы состоят из регулярных чередований заштрихованных свастик и четырёхлистных крестов. Плоская крышка и фигурка лошади также украшены орнаментами из кругов и точек. Глаза лошади – выпуклые, изготовлены путем лепки.

Для этой ранней греческой керамики характерен строго организованный и хорошо сбалансированный геометрический узор, покрывающий всё изделие. Неслучайно этот период также называется геометрическим. Его расцвет приходится на IX и VIII века до н. э. Фигурка лошади на крышке пиксиды представляет собой ранний образец объёмных скульптурных изображений, которые в это время ещё были редкостью. | кк



Амфора с ручками на горлышке

Атика, посл. четв. VIII в. до н. э., мастерская Крючковиной Свастики

Глина; высота 57 см, диаметр 31,5 см

Поступила в 1900 г. от Вольфганга Йоба, Лаврион (Греция)

Инв. № ZV 1820

Формы греческих сосудов традиционно описываются по аналогии с телом человека. Так и эта амфора позднего геометрического стиля опирается на толстую круглую ножку, на которой возвышается стройное, слегка искривлённое тулово, далее идёт узкое прямое горлышко, завершающееся толстой губой. Ручки посажены на плечики с обеих сторон от горлышка, отчего и происходит название этого типа сосудов: амфора по-древнегречески значит «несомая с двух сторон». Декорирование пропорционального тулова сосуда бегущими линиями и узорами типично для ранней фазы греческой вазописи (XI–VIII века до н. э.), называемой геометрическим стилем из-за многочисленных нарисованных как от руки, так и вспомогательными средствами форм: линий, кругов, треугольников, прямоугольников. Свообразие и частое использование определённых орнаментов позволяет приписать их мастерам. Для мастерской Крючковиной Свастики характерен крест с согнутыми под прямым углом концами, которые дополнительно загибаются внутрь, как это видно на опоясывающем фризе между рядами заштрихованных крест-накрест ромбов. С двух сторон шейки находятся фигуративные изображения: два привязанных к треножнику коня, под брюхом которых изображены две птицы, стоящие напротив друг друга.

Греки использовали амфоры, прежде всего, как резервуары для хранения и транспортировки зерна, оливкового масла и вина. Однако в случае с самыми ранними сосудами, обнаруженными большей частью в захоронениях, речь идёт скорее о ценных предметах, опускавшихся в могилу при погребении. | sw



Бронзовый сосуд

Нач. V в. до н. э.
Бронза; высота 36 см, диаметр 39 см
Место находки: Санта-Мария-Капуа-Ветере
Приобретён в 1871 г. у Симако Дориа
Инв. № Н4 49/109

Римский писатель Гай Светоний Транквилл в своём жизнеописании Юлия Цезаря рассказывает о том, как новые поселенцы в Капуе опустошили несколько древних гробниц, чтобы похитить сосуды старого стиля – порочная практика, которая повторялась также и в поздние века, вплоть до «раскопок» Симако Дориа в 1870-х годах. Из этих раскопок, которые не служили никакому определённому научному интересу, происходит и этот бронзовый сосуд, приобретённый для Дрезденского собрания в 1871 году.

На крышке пузатого бронзового сосуда без ручек сидят четыре сфинкса, а фигура обнажённого мужчины, несущего барана, занимает место ручки. Сосуд выполнен из тонкой листовой бронзы путём чеканки и служил для хранения праха усопших. Для защиты он, вместе с прочими предметами для погребения, ставился в ящик, выдолбленный из туфа. Такой способ захоронения был специфичен для представителей высшего сословия Кампании VI века до н. э., когда она находилась под господством этрусков. | sw



Серapis

Не позднее II в. н. э.
Бронза; высота 40 см (без постамента)
Место находки: Александрия
Поступил в 1877 г. из собрания Франческо Мартинетти, Рим
Инв. № ZV 30,15

Считается, что эта статуэтка была найдена в Александрии. Она изображает бога плодородия, культ которого появился лишь при царе Египта Птолемеи I в период между 320 и 300 годами до н. э. О первой статуе Серapis, возведённой в Александрии, богослов Климент Александрийский в своём «Увещании к язычникам», созданном около 200 года н. э., сообщает сказочный рассказ: «Афинодор утверждает, что Бриаксид воспользовался для работы смесью разнообразных материалов. Были у него золотые, серебряные, медные, железные и свинцовые опилки, а также оловянные. Он не испытывал недостатка и в египетских камнях: имелись осколки сапфира, гематита, смарагда и даже топаза. Размельчив всё это и перемешав, подкрасил синей глазурью, из-за чего цвет статуи стал более чёрным. Добавив к этому средство, оставшееся от погребения Осириса и Аписа, он вылепил Серapisа».

В отличие от колоссальной статуи работы Бриаксида, примерное представление об облике которой мы, скорее всего, можем получить по целой серии крупноформатных голов, дрезденский Серapis изображён стоящим. Его голова увенчана модием – мерой объема злаков, символизирующей его ответственность за плодородие земли. По правую руку от него, вероятнее всего, раньше сидел Цербер, трёхглавый пёс, охраняющий царство мёртвых. | sk

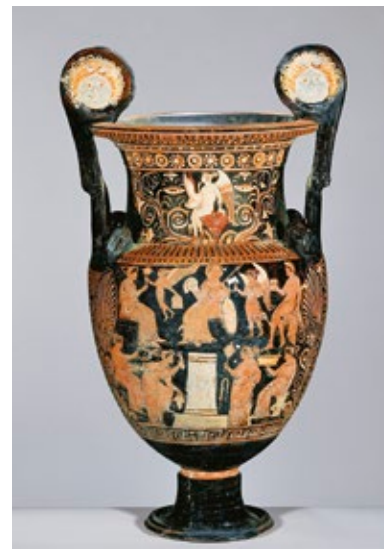


Пелика со свадебными сценами

Апулия, 340–330 гг. до н. э., группа ваз из Эгнации
Глина; высота 44,1 см, диаметр 28 см
Приобретена в 1891 г. у антиквара Саломона, Дрезден
Инв. № Dг. 526

На обеих сторонах этого пузатого сосуда, называемого пелика, представлены свадебные сцены. Однако это не изображения различных стадий многодневной церемонии, а лишь отдельные образы и атрибуты, указывающие на решающее событие в жизни женщины Античности. Мы видим привлекательных, богато одетых молодых людей, имеющих при себе всяческие вещи, необходимые для сватовства: зеркала, венки, декоративные повязки, прутья, голубей, стригиль (скребок для очищения кожи) и йинкс. Последняя вещь – это маленький белый предмет в правой руке стоящей женщины: вращающееся колёсико, которое использовалось для греческого любовного приворота. Изречениями, такими как «волшебное колёсико, приведи в мой дом ты милого, которого люблю» заговаривали возлюбленного. Присутствие крылатого бога Эроса с обеих сторон лишь ещё раз поясняет всеобъемлющую тематику любви.

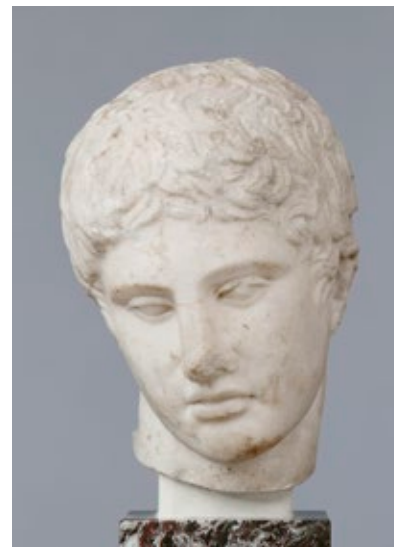
К сожалению, нельзя сказать, использовался ли этот сосуд в свадебном торжестве или же, что более вероятно, был изготовлен для погребального обряда, быть может, для рано умершей девушки, которой так и не удалось достигнуть важной для неё цели – замужества. | sw



Кратер с волютами

Апулия, ок. 330–320 гг. до н. э.
Глина; высота 77 см
Подарен в 1836 г. Марией Изабеллой де Бурбон
Инв. № Dг. 519

Этот кратер, вероятнее всего, был изготовлен для гробницы и по своей форме соответствует сосудам, которые использовались для смешивания вина и воды. Практически вся поверхность кратера, за исключением основания и частично ручек, покрыта изображениями растений, узоров и многочисленных фигур. Среди них центральное место занимает сидящая богиня Афина, которая в одной руке держит шлем, а в другой – копьё. В нижнем регистре изображено несколько женских фигур, которые заняты уходом за могилой, увенчанной большой стелой. Примечательна группа, изображённая на горловине кратера: в окружении вьющихся растений мы видим белокожего Эрота с большими крыльями, который ласкает сидящего у него на коленях лебедя, протянувшего клюв к губам Эрота. Руки Эрота украшены браслетами, на его шее – цепочка, в ушах – серьги, а на ногах – красно-коричневые сапожки. Голову украшает причёска, скорее характерная для женщин: волосы частично покрыты чепцом и собраны в узел на затылке. | sk



Две реплики греческой статуи победителя

II или I в. н. э.

Копии с утраченного бронзового оригинала Поликлета, немногим позже 460 г. до н. э.

Паросский мрамор

Высота торса 86,5 см, высота головы от подбородка до макушки 21 см

Поступили в 1728 г. из собрания Флавио Киджи, Рим, и в 1897 г. из частного собрания, Вена
Инв. №№ Нм 084 и Нм 085

Из многих сотен бронзовых статуй победителей, которые в Античности отправлялись в Олимпию, чтобы быть там установленными, не сохранилось ни одной. Однако во времена Римской империи с некоторых статуй делались слепки, после чего они, преимущественно в Афинах, воспроизводились в мраморе, а иногда и в бронзе, и экспортировались. Адольфу Фуртвенглеру (1853–1907 гг.) удалось связать статую из Британского музея, которая относится к тому же типу, что и два дрезденских фрагмента, с постаментом, обнаруженным в 1877 году в Олимпии. Надпись на верхней стороне постамента гласит: «Кулачный боец Киниск из славной Мантинеи, носящий имя отца, воздвиг в честь своей победы». Расположение и размер соединительных отверстий на верхней стороне постамента позволили сделать заключение, что утраченная бронзовая статуя стояла точно также и была точно такого же размера, как и скульптура из Британского музея, чья высота насчитывает 145 сантиметров.

Благодаря Павсанию, который посетил Олимпию около 175 года н. э. и составил перечень выставленных там статуй победителей, нам известна причина, по которой изображение Киниска столь часто копировалось. По всей видимости, она была произведением прославленного Поликлета (стр. 50), который между 460 и 420 годами до н. э. создал немало бронзовых статуй, прежде всего атлетов, но также божеств (стр. 51) и героев. | ск



Юный атлет (так называемый Дрезденский мальчик)

Кон. I в. до н.э. – нач. I в. н.э.

Копия с утраченного бронзового оригинала Поликлета, ок. 420 г. до н.э.

Пентелийский мрамор; высота 152 см (без плинта)

Поступил в 1728 г. из собрания Алессандро Альбани, Рим

Инв. № Нм 088

В 1893 году археологу Адольфу Фуртвенглеру удалось доказать, что так называемый Дрезденский мальчик восходит к знаменитой утраченной бронзовой статуе, созданной около 420 года до н.э. Многочисленные мраморные копии этой статуи были выделены в особый тип, получивший наименование по дрезденскому экземпляру, сохранившемуся лучше других. Даже если исходное положение рук может быть приблизительно восстановлено, при отсутствии целиком сохранившейся копии до сегодняшнего дня невозможно определить атрибуты подростка. Характер причёски и размер статуи позволяют видеть в ней атлета, который одержал победу в каком-то важном соревновании по юношескому разряду, возможно, на Олимпийских играх, за что был удостоен статуи в натуральную величину от родного города.

То, что эта статуя пользовалась большой популярностью во времена Римской империи, вероятно, объясняется известностью её создателя. С полным на то основанием Фуртвенглер первым высказал мнение, что Дрезденский мальчик восходит к произведению Поликлета, вероятно, самого значительного бронзолитейщика Высокой Классики. Особенно ясно почерк Поликлета обнаруживается в моделировке волос. | ск



Голова статуи Аполлона (так называемый Диадумен)

Ок. 160–180 гг. н.э.

Копия с утраченного бронзового оригинала Поликлета, ок. 430–420 гг. до н.э.

Паросский мрамор; высота от подбородка до макушки 26 см

Поступила в 1728 г. из собрания Флавио Киджи, Рим

Инв. № Нм 071

Созданная Поликетом бронзовая статуя Аполлона имела в высоту около 185 сантиметров и была переплавлена, вероятно, уже в послеевангельское время. Однако сохранились многочисленные копии, относящиеся к периоду между 100 годом до н.э. и 200 годом н.э. Скульпторы сняли с оригинала гипсовые формы и перенесли их в мрамор с такой точностью, что стало возможным воссоздать даже расположение отдельных прядей волос. Кроме того, удалось установить, что Аполлон не имел, как в случае многих других статуй этого бога, ни лука, ни стрел, но вместо этого был занят перевязыванием своей пышной шевелюры лентой.

Именование изображённого Аполлоном основывалось лишь на том, что у самой ранней из тридцати сохранившихся копий, которая относится примерно к 100 году до н.э. и стояла на кикладском острове Делос, имеется красноречивый атрибут – колчан, который находится на подпорке статуи подле опорной ноги. Во времена Римской империи статуя называлась просто Диадумен, как у Плиния в его «Естественной истории», или «красавец, возлагающий на себя повязку», как в сочинении Лукиана «Любители лжи, или Невер». | ск



Статуи двух лежащих львов

I в. н. э.

Гранодиорит или гранит; 69 × 48,5 × 134 см, 68,5 × 45 × 132 см

Место находки: в 1644 – 1655 гг. в Винья Корновалия, Рим (Инв. № Нм 16)

Приобретена в 1728 г. из собрания Флавио Киджи, Рим (Инв. № Нм 16),

подарена от Алессандро Альбани, Рим (Инв. № Нм 18)

Инв. № № Нм 16, Нм 18

Оба льва относятся к скульптурной группе из трех фигур, сопоставимых по характеру отделки, материалу и размерам. Все три статуи (инв. №№ Нм 16, Нм 17, Нм 18) были найдены в XVI и XVII веках в Риме. Уже тогда в них опознали произведения египетского искусства. В пользу этой культурной атрибуции свидетельствуют не только позы львов, симметричная композиция, форма гривы или расположение хвоста. Материал, из которого высечены статуи, в свою очередь указывает на их общее происхождение из каменоломен в Асуане. Предположительно, изваяния были выполнены в I веке н. э. по египетским образцам, однако точно установить место их создания невозможно.

Как и в Египте, в Древнем Риме фигуры львов, по всей вероятности, служили стражами при входе в храм, быть может, охраняя одно из местных святилищ египетских богов. В Новое время с них были сделаны многочисленные копии, примеры которых можно, в частности, увидеть сегодня в парке Гроссер Гартен в Дрездене. | мл





Надгробная плита Норы

226–227 гг. н. э.

Известняк; 52,5 × 42,5 × 25 см

Подарена в 1890 г. саксонским кронпринцем Фридрихом Августом

Инв. № Nm 025

Древний город Пальмира в оазисе в современной Сирии во времена Римской империи сильно разбогател, будучи важным торговым центром и перевалочным пунктом на пути караванов. Между I и III веками здесь возникла своеобразная культура со своим особым изобразительным языком, в равной мере находившаяся под влиянием как местных, так и интернациональных художественных традиций. Особенно это относится к надгробным портретным рельефам, происходящим из захоронений вокруг города. Усыпальницы могли быть высокими башенными гробницами, роскошными гробницами-храмами или гробницами-домами, либо могли располагаться под землёй (гипогей). Собственно захоронения, локулы (loculi), начиная с I века, как правило, закрывались плитами, на которых помещались изображения умерших и надписи на арамейском языке.

Женщина на дрезденском рельефе смотрит в сторону зрителя. Её имя Нора, год смерти (226–227) и род, к которому она принадлежала, указаны в надписи справа от головы. На ней надето платье с короткими рукавами, поверх которого – плащ и покрывало. Обилие украшений (серьги, ожерелья, браслет и кольцо), прежде ещё более бросающееся в глаза благодаря расцветке, наглядно демонстрирует типичную для пальмирских надгробных изображений потребность в репрезентации. | sw



Мумии женщины и мужчины с погребальным портретом и саваном

Кон. III – сер. IV вв. н. э.

Лён, штук, раскрашены и позолочены, мумифицированные тела; 175 × 29,5 × 40 см, 164 × 37,5 × 29 см

Место находки: Саккара, в 1615 г. обнаружены Пьетро делла Валье

Приобретены в 1728 г. из наследства Филиппо Антонио Гуальтьери, Рим

Инв. №№ Aeg 777, Aeg 778

Обе мумии относятся к поздне-римскому периоду, в 1615 году попали в Европу, а в 1728 году пополнили Дрезденскую коллекцию. Их саваны искусно украшены и обложены листовым золотом. На погребальных портретах мужчина и женщина представлены в традиционном для живых облачении того времени, с богатыми украшениями. Среди них – жемчужный убор с включениями декоративных и мифологических изображений как в древнеегипетской, так и в греко-римской традиции. В руках усопших – жертвенные сосуды для вина или масла и «венки оправдания», указывающий на благополучный переход в царство мертвых. Греческая надпись под правой рукой мужчины – «ΕΥΨΥΧΙ» (Eupsychi) – означает «Прощай».

Исследования мумий при помощи компьютерной томографии показали, что череп и нижние конечности и у мужчины, и у женщины достаточно хорошо сохранились, в то время как скелет туловища и кости рук подверглись значительным повреждениям уже после смерти. В области торса у женщины можно различить множество круглых предметов, скорее всего, речь идет об остатках жемчужной нити. Приблизительный возраст мужчины – от 25 до 30 лет, женщины – от 30 до 40 лет. Их рост составляет примерно 163 и 150 сантиметров соответственно. Мужчина страдал от кариеса и воспалительного абсцесса в корне зуба, у женщины наблюдаются признаки артрита в левом колене. | mg, sz, sp, az, wr



Скульптура Ренессанса и барокко

В собрании скульптуры Нового времени особое место занимает важная коллекция бронзовой пластики малых форм. Этот популярный в Античности вид искусства был заново открыт в XV веке в Италии и стал областью применения новых художественных идей. В Дрезденском собрании, помимо основополагающего произведения этого жанра – конной статуи Марка Аврелия работы Филарете, находятся блестящие произведения крупнейших мастеров малой бронзовой скульптуры: Джамболоньи, Адриана де Вриса, Джанфранческо Сузини и Джованни Баттиста Фоджини.

Эти предметы поначалу поступали как дипломатические подарки, но при Августе Сильном стали закупаться систематически ради создания роскошной обстановки его дворцов. В 1699 и 1714–1715 годах управляющий королевскими художественными собраниями барон Раймон Леппа приобрёл в Париже большое количество превосходных французских малых бронзовых скульптур, которые ценны также тем, что их история наилучшим образом задокументирована. Кроме того, в Италии наряду с антиками приобретались и современные скульптуры. А для оформления Цвингера были привлечены выдающиеся скульпторы Балтазар Пермозер и Пауль Херман, произведения которых также находятся в собрании.

Для придворной галереи неудивительно присутствие множества парадных бюстов. В экспозиции они представлены в изрядном количестве как по причине важности создавших их художников, так и ввиду исторического значения изображённых личностей.

Зачастую приобретались не отдельные произведения, а сразу целые коллекции. Например, в 1621 году была приобретена коллекция придворного архитектора Джованни Марии Носсени, а в 1765 – премьер-министра графа Генриха фон Брюля. Так, из вещей самого разного происхождения в конечном итоге сложилось собрание высочайшего уровня. | CKG



Конная статуэтка Марка Аврелия

Антонио Аверлино, прозванный Филарете

Ок. 1400 г., Флоренция – ок. 1469 г., Рим (?)

Ок. 1440 – 1445 гг.

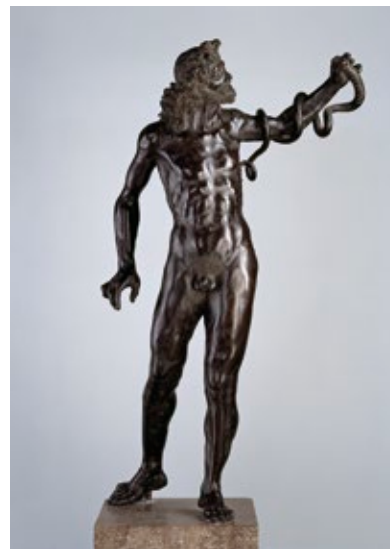
Бронза со следами эмали; 38,2 × 38,4 × 17,4 см

Впервые задокументирована в инвентарной описи Кунсткамеры в 1587 г.

Инв. № Н4 155/37

Эта фигура представляет собой сильно уменьшенную копию более чем четырёхметровой бронзовой конной статуи римского императора Марка Аврелия, единственного монумента Античности этого типа, сохранившегося в такой полноте. С VIII века она стояла перед папским дворцом на Латеране, пока в 1538 году не была перенесена на Капитолий. Копия Филарете является наиболее ранним примером малой бронзовой скульптуры эпохи Ренессанса и считается основополагающим произведением этого весьма важного нового вида скульптуры, который вносил в *studiolo* (комнату для занятий) гуманистически образованного коллекционера дух Античности.

Филарете, что по-гречески значит «друг добродетели», был архитектором, скульптором и автором одного значительного трактата. Вероятно, он обучался у Лоренцо Гиберти во Флоренции, когда тот создавал «Врата рая» для баптистерия. Полученные при этом знания позволили Филарете получить заказ от папы Евгения IV на исполнение монументальных бронзовых врат для Собора святого Петра в Риме (1433 – 1445 гг.). Тогда же Филарете создаёт модели для малой бронзовой скульптуры которые, как и врата, выдержаны в сугубо антикизирующем стиле. Замечательна не только сама статуэтка, но и подробная надпись на пластине, служащей основанием. Хотя в ней указано, что фигура была предназначена для Пьеро ди Медичи, она оказалась в собственности маркграфа Мантуанского, откуда в 1586 году в качестве подарка Гюльельмо Гонзага курфюрсту Саксонскому Кристиану I попала в Дрезден. | скг



Обнажённый мужчина со змеёй

Франческо ди Джорджо Мартини

1439 г., Сиена – 1501 г., близ Сиены

Ок. 1495 г.

Бронза; высота 113,5 см

Поступил в 1765 г. из наследства графа Генриха фон Брюля

Инв. № Н2 21/78

Дрезденский «Змееносец» – одно из самых необычных произведений пластики итальянского Раннего Возрождения, которое приписывается сиенскому художнику Франческо ди Джорджо Мартини, известному архитектору, инженеру, живописцу и скульптору. Статуя изображает обнажённого, атлетически сложенного мужчину средних лет, который держит в поднятой левой руке змею, обвивающую её; голова змеи, на которую мужчина напряжённо смотрит, ныне утрачена. В правой руке он держал некий предмет, также не сохранившийся до наших дней.

Остаётся загадкой, кого может символизировать данная фигура. До сих пор в ней видели или Геркулеса, сражающегося с Ахелоем, или Асклепия, или Лаокоона, или Змееносца, тринадцатый знак зодиака. Неясно и её назначение. Статую можно было бы принять за украшение фонтана, однако, если это и так, ввиду цельной отливки она могла быть установлена только на раковине, а не служить источником воды. С не меньшей вероятностью её можно представить на колонне во внутреннем дворе или саду одного из гуманистов. В любом случае примечательно, что фигура изображена полностью обнажённой, что позволяет причислить её к самым ранним произведениям Возрождения: хотя стиль статуи всё ещё экспрессивно-реалистичен, в её наготы отчётливо проявляется обращение к античному искусству. Полагают, что в позе фигуры можно узнать Аполлона Бельведерского, послужившего для неё образцом. | скг



Курфюрст Саксонии Фридрих III, прозв. Мудрым

Адриано Фьорентино

Ок. 1450 – 1460 гг., Флоренция – 1499 г., Флоренция

1498 г.

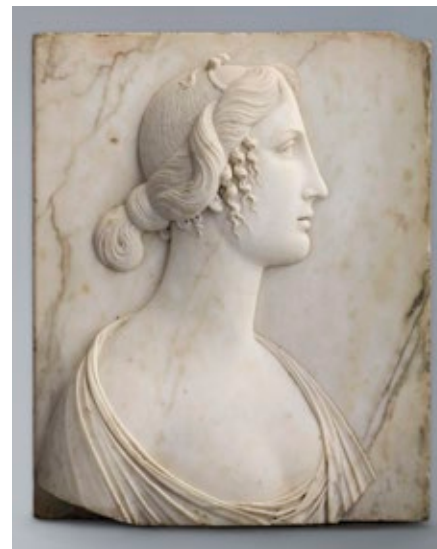
Бронза; 62,8 × 49,5 × 27 см

Впервые упомянут в 1826 г. в каталоге Античного собрания как экспонат, происходящий из церкви замка Торгау

Инв. № Н4 1/1

Фридрих Мудрый (1463 – 1525 гг.) был курфюрстом Саксонии с 1486 года. Он носил титул рейхсмаршала при трех германских императорах и считался одним из наиболее влиятельных вельмож своего времени. Фридрих основал Виттенбергский университет и покровительствовал Мартину Лютеру, чьим идеям он был открыт, хотя и не провозглашал лютеранство официальной религией на своей земле. В 1505 году Фридрих пригласил Лукаса Кранаха Старшего стать придворным художником.

Представленный бюст подписан флорентийским скульптором, медальером и пушкарём Адриано Фьорентино. Фьорентино работал во Флоренции, Неаполе, Урбино и Мантуе, доезжал в своих путешествиях до Инсбрука, ко двору императора Максимилиана I, а, возможно, и вплоть до Южной Германии. Скульптура датирована 1498 годом и, скорее всего, выполнена при дворе императора, где Фридрих к этому времени неоднократно пребывал. Она считается самым ранним примером бюста в стиле раннего итальянского Ренессанса, созданного к северу от Альп. Наиболее характерно здесь плоское основание, выполненное в традиции средневековых бюстов-реликвариев – в XVI веке под влиянием античных статуй у бюстов появился цоколь, а основание приобрело закруглённую форму. Считается, что Фьорентино создал для данной скульптуры лишь модель, а отливка и гравировка были выполнены немецким мастером. | скг



Идеализированный портрет молодой женщины

Туллио Ломбардо, приписывается

Ок. 1455 г., Карона (?) – 1532 г., Венеция

Ок. 1525 – 1530 гг.

Мрамор; 49,2 × 40 × 8,5 см

С 1726 г. задокументирован в инвентарной описи королевской коллекции

Инв. № Н4 118/255

Рельеф происходит из коллекции прусского короля Фридриха I и в каталоге его собрания антиков, изданном в 1701 году, был обозначен как римский портрет Ливии. Между 1723 и 1726 годами его сын король Фридрих Вильгельм I подарил свою коллекцию антиков Августу Сильному; так портрет Ливии оказался в Дрездене, где вплоть до XIX века считался античным оригиналом. В действительности же речь идёт о типичном произведении венецианского Высокого Возрождения. Работа может быть приписана самому Туллио Ломбардо или одному из его наиболее талантливых учеников. К началу XVI века Туллио был ведущим скульптором и архитектором в Венеции, у него в распоряжении была большая мастерская, где создавались алтари, надгробные памятники и украшения для капелл. Кроме того, Туллио выполнял небольшие рельефы, предназначенные для частных коллекционеров. Они изображают одинарные или парные погрудные портреты прекрасных мужчин и женщин на гладком фоне и относятся скорее к идеальным, чем к реалистическим. Примечательно, что руки изображённых фигур в основном диагонально обрезаны ниже плеч, как и в случае с дрезденским рельефом: так скульптор ведёт тонкую игру с восприятием зрителя, который не знает, имеет ли он дело с изображением античного бюста или же с портретом реального человека. Этими рельефами Туллио создал отдельный изобразительный жанр, который удовлетворял страсть эпохи к псевдоантичному миру грёз. | скг



Курфюрст Саксонии Кристиан I

Карло ди Чезаре дель Паладжио

1540 г., Флоренция – 1598 г., Мантуя

1592 – 1593 гг.

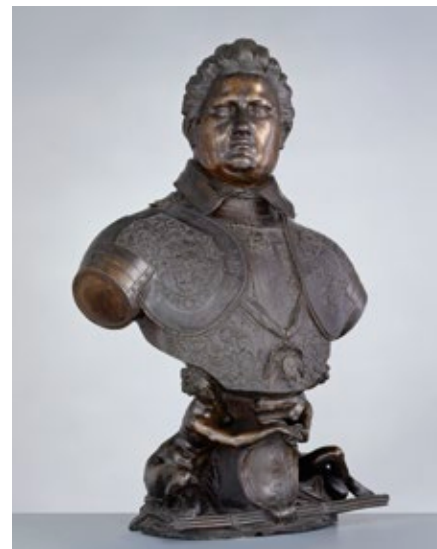
Бронза; высота 69,3 см (без цоколя)

Впервые упоминается в инвентарной описи Кунсткамеры 1595 г.

Инв. № Н4 1/3

У Кристиана I (1560 – 1591 гг.) было девять братьев, но он единственный пережил отца, курфюрста Августа, скончавшегося в 1586 году. Кристиан интересовался культурой и рассматривал искусство как важный инструмент княжеской репрезентации. Впечатлённый бронзовыми статуэтками Джамболоньи (стр. 134 и 135), которые ему по случаю вступления на престол преподнесли великий герцог Тосканы Франческо I де Медичи и сам Джамболонья, Кристиан послал своего придворного архитектора Джованни Марию Носсени во Флоренцию, чтобы тот пригласил ко двору местных мастеров для его амбициозных проектов. На приглашение откликнулся Карло ди Чезаре дель Паладжио, ученик Джамболоньи. В 1590 году он прибыл в Саксонию, где в течение трёх лет трудился в основном над богатым скульптурным оформлением усыпальницы династии Веттинов в Фрайбергском соборе. К нему относятся 22 бронзовые статуи, в том числе пять портретных статуй в натуральную величину предков курфюрста и его самого.

Курфюрст Кристиан рано скончался, поэтому Фрайбергский мавзолей был выполнен лишь в редуцированной форме. В 1593 году дель Паладжио переехал в Мюнхен по приглашению ко двору. Однако перед этим он выполнил для вдовы Кристиана данный бюст, в значительной мере повторяющий статую в усыпальнице, где курфюрст изображён в «вечном поклонении». Образ Кристиана здесь строг, преисполнен достоинства и отличается, прежде всего, детализированной передачей успехов. | скг



Курфюрст Саксонии Кристиан II

Адриан де Врис

1556 г., Гаага – 1626 г., Прага

1603 г.

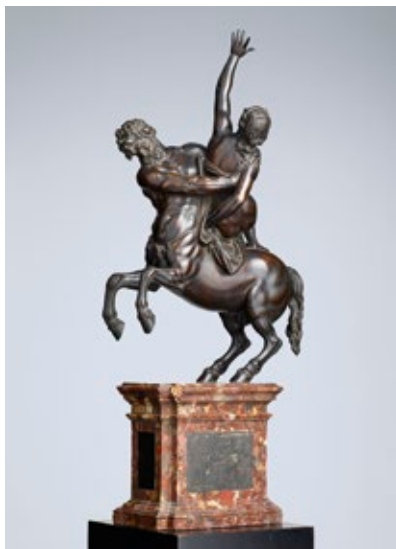
Бронза; 96 × 66 × 41 см

Подарен в 1607 г. кайзером Рудольфом II курфюрсту Кристиану II

Инв. № Н4 1/4

Этот бюст был изготовлен по заказу императора Рудольфа II в Праге, где Адриан де Врис был придворным скульптором с 1601 года. В том же году скульптор запечатлел в бронзе самого императора, опираясь при этом на скульптурное изображение Карла V авторства Леона Леони; оба бюста сегодня находятся в коллекции венского Художественно-исторического музея. Новаторство Леони заключалось в том, что он изобразил туловище императора по талию, водрузив торс на фигурный постамент, придававший скульптуре дополнительный смысл. Бюст Кристиана обрезают по грудь, что указывает на разницу в статусе между императором и курфюрстом, однако обе скульптуры объединяет постамент, который изящно обвивают руками две женские фигуры в знак гармонии. Сам постамент изображает саксонский герб, украшенный шапкой курфюрста. Перед гербом расположена связка стрел, символизирующая силу общности: легко сломать одну стрелу, но трудно сделать это с целой связкой. На ленте у Кристиана висит медальон с портретом Рудольфа, который обрамлён императорским двуглавым орлом.

Этот бюст был преподнесён курфюрсту в ходе его визита в Прагу в 1607 году. Мастерски выполненный скульптурный портрет показывает Кристиана молодым и безбородым, с идеализированными чертами, которые позволяют только догадываться о его существенной полноте. Гордо поднятая голова и устремлённый вдаль взгляд придают образу курфюрста героический характер. | скг



Несс похищает Деяниру

Жан де Булонь, прозв. Джамболонья, мастерская

1529 г., Дуэ – 1608 г., Флоренция

Ок. 1600 г.

Бронза; 77,7 × 48,5 × 29 см

Приобретена ок. 1722–1723 гг. бароном Раймоном Лепла для Августа Сильного в Венеции
Инв. № Н4 156/51

Скульптурная группа представляет собой увеличенную зеркальную реплику бронзовой статуэтки Джамболонья с подписью автора, отправленной в Дрезден в 1587 году (стр. 134). Исполненная менее качественно в моделировке, но крайне декоративная, эта скульптура имеет любопытный провенанс: роскошный мраморный постамент и надпись на нём позволяют однозначно атрибутировать её как статуэтку, которая как минимум с 1605 года находилась во дворце графа Агостино Джусты (1546–1615 гг.) в Вероне. Вся культурная жизнь Вероны вращалась вокруг Джусты, и он представлял город в 1589 году на свадьбе великого герцога Фердинандо I де Медичи и Кристины Лотарингской. В 1600 году граф сопровождал Марию де Медичи в поездке во Францию на бракосочетание с королем Генрихом IV, за что, скорее всего, ему и была преподнесена эта скульптура.

Постамент с надписями был изготовлен по заказу Джусты из особенно редкого вида мрамора из долины Валларса к северу от Вероны. После смерти графа скульптурную группу приобрела венецианская семья Марчелло, а в начале XVIII века работа оказалась у венецианского арт-дилера Валентино Николетти, где её и приобрёл барон Лепла для Дрезденского собрания. Так как её история прослеживается вплоть до времени жизни Джамболонья, это доказывает, что работы мастерской скульптора были значительно более многогранными, чем считалось ранее. | СКГ



Африканец

Николя Кордые, приписывается

1567 г., Сен-Мисль (?) – 1612 г., Рим

Ок. 1610 г.

Мрамор; 79 × 59 × 27 см

Поступил в 1728 г. из собрания Флавио Киджи, Рим
Инв. № Нм 187 а

Происходящий из Лотарингии скульптор Николя Кордые около 1592–1593 года поселился в Риме, где успешно творил для папы Климента VIII, папы Павла IV и кардинала Сципиона Боргезе. Кордые – один из первых скульпторов Нового времени, кто, опираясь на античную традицию, использовал изобразительные возможности цветного мрамора. Большую известность приобрела его статуя, известная как «Мавр Боргезе» (ныне находится в парижском Лувре), в которой Кордые дополнил торс античной статуи в тунике из красноватого алебастра чёрным мрамором до фигуры молодого африканца. Характерная голова мавра с короткими вьющимися волосами явно была повторена и в дрезденском бюсте из римского собрания Киджи. На момент приобретения в Дрезденскую коллекцию бюст считался античным оригиналом, поэтому за него пришлось заплатить огромную цену.

Голова дрезденской статуи исполнена ещё более тонко, чем у «Мавра Боргезе»: тёмный мрамор лица отполирован до блеска, а необработанная поверхность камня в волосах идеально передаёт непослушные вьющиеся локоны африканца. Эффект усиливается за счёт выполненных из белого мрамора глазных яблок, придающих лицу живое и слегка взволнованное выражение. | СКГ



Леда и лебедь

Корнель ван Клеве

1645 г., Париж – 1732 г., Париж

Ок. 1680 – 1690 гг.

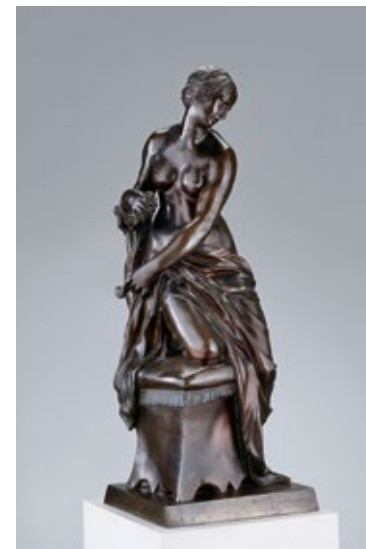
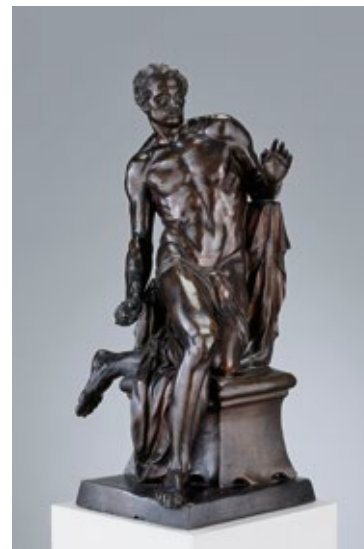
Бронза; 63,5 × 23,8 × 24,5 см

Поступила в 1765 г. из собрания графа Генриха фон Брюля

Инв. № Н4 154/28

Корнель ван Клеве происходит из фламандской семьи ювелиров. Ван Клеве учился у Мишеля Ангье, провёл много лет в Риме и Венеции, а после возвращения в Париж в 1678 году сделал блестящую карьеру при королевском дворе и в кругу французской знати. Особенным успехом пользовались его бронзовые статуэтки, которые скульптор создавал по заказу частных коллекционеров. Ван Клеве отчасти следовал традиции флорентийской мастерской Джамболони, адаптируя итальянские каноны малой бронзовой скульптуры ко вкусу французского рококо. В своих работах скульптор отдавал предпочтение эротическим сюжетам греческой мифологии, прекрасно сочетавшимся с пасторальными и галантными празднествами кисти Антуана Ватто (1684 – 1721 гг.).

Образ Леды, дочери этолийского царя, которой Зевс овладел в облике лебедя – плодом этого союза стала и Елена Прекрасная, – был одним из изблюбленных сюжетов ещё со времён Античности. Эпоха Возрождения положила начало двум иконографическим традициям этого мифа: стоящей Леде Леонардо да Винчи, к которой нежно прижимается влюблённый в неё лебедь, и более чувственной лежащей Леде кисти Микеланджело. В работе ван Клеве стоящая Леда крепко обнимает обращённую к ней лебединую шею, словно желая растянуть момент интимного зрительного контакта. | СКГ



Самоубийство Катона и самоубийство Порции

Франсуа Дюкенау, последователь

Ок. 1700 г.

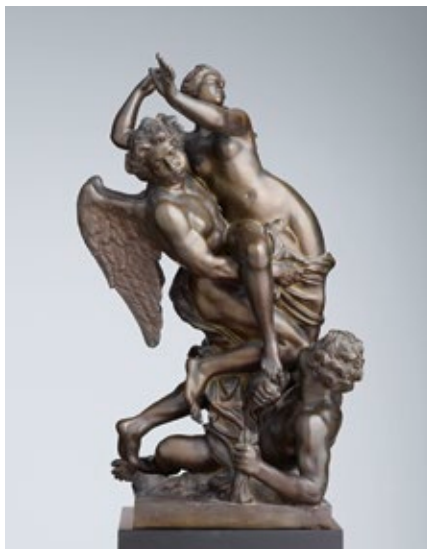
Бронза; 67 × 32,5 × 30,5 см, 70,3 × 26,7 × 26,8 см

Приобретены в 1715 г. бароном Раймоном Лепла для Августа Сильного в Париже

Инв. №№ Н4 155/29, Насе1 14/59

Дисциплинированный, волевой и неподкупный римский политик Марк Порций Катон (95 – 46 гг. до н. э.), прозванный Катон Младший (для различения со своим прадедом) или Катон Утический (по названию места Утика, где он совершил самоубийство), считался воплощением нравственной целостности и древнеримских добродетелей. Как убеждённый республиканец, он стал одним из главных противников Цезаря и после победы последнего в гражданской войне предпочёл покончить жизнь самоубийством, не сдаваясь на милость тирана. Плутарх пишет, что его дочь Порция – супруга Брута, одного из убийц Цезаря, – после смерти своего мужа также покончила с собой, проглотив раскалённые угли, – легенда, призванная показать её как примерную жену и достойную дочь Катона.

В эпоху Возрождения бронзовые статуэтки обычно хранили по отдельности в личном studiolo (комнате для занятий), где их брали в руки и наслаждались их видом, но с приходом эпохи барокко они стали использоваться для оформления парадных помещений. Скульптуры становятся больше в размерах, а стремление к симметрии в оформлении интерьеров приводит к росту популярности парных статуэток, рифмующихся друг с другом. Автор данных бронзовых статуэток достоверно не известен, однако, так как они были приобретены в Париже бароном Лепла по заказу Августа Сильного, следует полагать, что это работы одного из французских мастеров школы Дюкенау. | СКГ



Борей похищает Орифию

По образцу Гаспара Марси

Париж, ок. 1700 г.

Бронза; 53 × 32,5 × 31,5 см

Приобретена в 1714 г. бароном Раймоном Лепла для Августа Сильного в Париже

Инв. № Н4 154/13

Эти бронзовые статуэтки представляют собой уменьшенные реплики знаменитых мраморных статуй из дворцового парка Версаля. Первая скульптурная группа изображает сцену похищения нимфы Орифии богом Бореем, олицетворяющим зимний северный ветер. Под ногами нимфы притаился Зефир, мягкий западный ветер. Эта работа, составленная в эскизе в 1677 году Гаспаром Марси и созданная уже после смерти мастера его учеником Ансельмом Фламаном, в соответствии с замыслом придворного художника Шарля Лебрена была призвана символизировать Воздух в космологическом скульптурном убранстве версальского сада Партер д'О.

Стихию огня олицетворяло «Похищение Прозерпины» 1699 года работы Франсуа Жирардона. Прозерпину похитил бог подземного мира Плутон (в нём и сокрыта символика огня); похищение так расстроило её мать, богиню земледелия Цереру, что та лишила землю плодородия. Чтобы положить конец всеобщим страданиям, боги решили, что Прозерпина будет половину года проводить со своей матерью, а другую половину – с Плутоном.

Скульптуры в парке короля Франции считались воплощением изящества и часто копировались в малой бронзовой скульптуре как по отдельности, так и в парах; высота статуэток обычно составляла около 105 либо около 55 сантиметров. Дрезденские статуэтки принадлежат к наиболее ранним из известных нам реплик этих популярных скульптур. | скг



Плутон похищает Прозерпину

По образцу Франсуа Жирардона

Париж, ок. 1700 г.

Бронза; 57 × 26,5 × 28,5 см

Приобретена в 1714 г. бароном Раймоном Лепла для Августа Сильного в Париже

Инв. № Н4 153/8



Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden

SANDSTEIN

