**Искусство ранней классики (Так называемый «строгий штиль» 490 - 450 гг. до н.э.)**

Ю.Колпинский

Героическая эпоха греко-персидских войн и годы, непосредственно за ними последовавшие, были временем бурного роста рабовладельческих полисов. В борьбе с персами они доказали свою жизнеспособность и силу и вступили вслед за тем в пору своего наивысшего могущества. Начался период широкого строительства общественных архитектурных сооружений, создания монументальной скульптуры и фресок, которые утверждали силу и значение греческих городов-государств, достоинство, величие и красоту человека. Произошел решительный перелом в развитии искусства.

Черты архаической условности некоторое время еще давали о себе знать и в вазописи и особенно в скульптуре. Но это были теперь только лишь быстро уходящие в прошлое пережитки архаической традиции. Все греческое искусство в течение первой трети 5 в. до н.э. было пронизано напряженными поисками методов реалистического изображения человека, в первую очередь правдивой передачи движения, так же как и создания естественной, свободной от принципов декоративной симметрии групповой композиции. В вазописи, а затем и в скульптуре и монументальной живописи победил реализм. Решительно расширился круг тем и сюжетов. Синтез скульптуры и архитектуры стал пониматься как свободное содружество и взаимодополнение равноправных и самоценных искусств.

\*\*\*

Монументальный и общественный характер архитектуры греческой классики, ее тесная связь с жизнью коллектива свободных граждан, с государственными культами богов, олицетворявших единство полиса, нашли свое яркое и сильное выражение уже в период ранней классики.

Ведущую роль в это время играл дорический ордер. Передовые черты греческой архитектуры предшествующего, архаического периода получили теперь широкое и свободное развитие. Глубокое соответствие всего образного строя дорического ордера духу гражданской героики 5 в. до н.э. особенно помогало раскрытию всех заложенных в нем художественных возможностей.

Периптер стал господствующим типом здания в греческой монументальной архитектуре. Классический тип периптера и вся система его пропорций получили свое развитие именно в эти годы.

По своим пропорциям храмы стали менее вытянутыми, более цельными, в них была преодолена несоразмерность и тяжеловесность архаических архитектурных пропорций. В больших храмах внутреннее помещение — наос — обычно разделялось двумя продольными рядами колонн на три части. В небольших храмах зодчие обходились без внутренних колонн, подпирающих перекрытие наоса. Исчезло применение на торцовых фасадах колоннад с нечетным числом колонн, мешавшее расположению входа в храм в центре фасада. Обычным соотношением числа колонн торцового и бокового фасадов стало 6 к 13 или 8 к 17; число колонн боковой стороны было равно удвоенному числу колонн торцового фасада плюс одна колонна.

В глубине центральной части наоса, обрамленной внутренними колоннадами, прямо против входа находилась статуя божества. Планировка храма получила логически ясную стройность и монументальную торжественность. Строго продуманная система расположения и соотношения всех элементов конструкции храма вела к созданию образа величавого, ясного и простого.

Зодчие ранней классики тонко чувствовали связь системы пропорций архитектурных форм с абсолютными масштабами здания и с его размерами относительно человека и окружающего ландшафта. Выработка постоянной системы частей ордера и их формы происходила одновременно со все более свободным и многообразным построением их пропорциональных соотношений. Незначительные изменения пропорций вызывали соответствующие изменения в равновесии несомых и несущих частей. Видоизменяя соотношения пропорций всех частей здания, Зодчие видоизменяли и весь характер его образной выразительности. Поэтому каждый храм периода классики сочетал в себе принципы выработанного вековым опытом канонического решения с моментами, свойственными конкретно только данному храму. Это придавало ему индивидуальное своеобразие и делало его неповторимым произведением искусства.Этим достигалось и решение задачи соотношения храма с окружающей средой и определялся самый его характер, то мощный и величественный, то легкий и изящный.

Эта черта греческой архитектуры характерна для всего строя древнегреческого художественного сознания. Так, например, греческая трагедия тоже развивалась в традиционных и строгих формах театральных канонов. Вместе с тем у одного и того же драматурга, например Эсхила или Софокла, в каждой драме в соответствии с характером изображаемого конфликта и с образным строем этой драмы существенно видоизменялось соотношение пролога, эпилога, хоровых партий, построение поэтической речи главных героев и т. д.

Памятником переходным от поздней архаики к ранней классике являлся построенный около 490 г. до н.э. храм Афины Афайи на острове Эгине. Размеры его невелики. Отношение колонн — 6 к 12. Колонны стройны по пропорциям, но антаблемент еще непомерно тяжел. Храм был построен из известняка и покрыт расписанной штукатуркой. Фронтоны были украшены выполненными из мрамора скульптурными группами (ныне находящимися в Мюнхенской глиптотеке). Расположение храма на верху высокого берегового склона хорошо показывает, как умели греческие зодчие связывать строгую дорическую архитектуру с окружающим пространством природы.

Переходный характер имел и храм «Е» в Селинунте (Сицилия). От храма на острове Эгине он отличался чрезмерной вытянутостью пропорций (отношение колонн 6 к 15). Колонны его приземисты и часто расположены; антаблемент очень высок, его высота почти равна половине высоты колонны. В целом своей грузной мощью он напоминает храмы 6 в. до н.э., хотя обработка деталей, членение форм отличаются уже большей четкостью и строгостью исполнения.

Наиболее полно типические черты архитектуры ранней классики воплотились в храме Посейдона в Пестуме (Великая Греция) и в храме Зевса в Олимпии (Пелопоннес).

Храм Посейдона в Пестуме, построенный во второй четверти 5 в. до н.э., хорошо сохранился (илл. 128, 129). Полный строгого величия, мощный и несколько тяжелый, он возвышается на трехступенчатом основании. Невысокий стилобат, низкие, но широкие ступени подчеркивают впечатление спокойной, уравновешенной силы. Колонны (отношение 6 к 14;см. рисунок с планом храма Посейдона в Пестуме) сравнительно массивны; сильный энтазис создает ощущение упругого напряжения колонны, словно с усилием подъемлющей перекрытие. Вся колоннада выступает на фоне затененного пространства; глубокие горизонтальные тени от далеко выступающих абак ложатся на колонны, подчеркивая линию столкновения несущих и несомых частей. Все основные элементы архитектурной композиции резко выражены, архитектурные детали только выявляют основные отношения архитектурного строя, и это тоже усиливает впечатление сосредоточенной мощи.

Храм был рассчитан на восприятие с разных расстояний. Издали храм с его относительно невысокими колоннами кажется несколько меньшим, чем в действительности, и вместе с тем очень компактным и строгим по формам. Вблизи становятся ясными большие по сравнению с человеком размеры колонн и ощутимыми общие размеры храма; детали (в том числе более частые, чем обычно, каннелюры), делаясь хорошо видимыми, оттеняют массивность пропорций и величину здания. Контраст впечатлений от далекой и близкой точек зрения способствует нарастанию по мере приближения чувства силы и величия всего сооружения. Этот прием сопоставления нескольких точек зрения чрезвычайно характерен для принципов архитектуры классики. Греческий архитектор классической поры всегда стремился создавать архитектурный образ, ориентированный на человеческое восприятие, учитывающий и организующий путь движения зрителя.

Храм Зевса в Олимпии, построенный между 468 и 456 гг. до н.э. архитектором Либоном, имел значение общеэллинского святилища и являлся самым крупным храмом всего Полопоннесса. Храм почти полностью разрушен, но на основании раскопок и описаний древних авторов его общий вид может быть достаточно точно реконструирован.

Это был классический дорический периптер (отношение колонн 6 к 13), построенный из твердой породы известняка (ракушечника), что давало возможность добиться почти чеканной точности и чистоты исполнения деталей. Пропорции храма отличались строгостью и ясностью. Их суровость смягчалась праздничной по своему характеру окраской. Храм был украшен большими скульптурными группами на фронтонах. Метопы наружного фриза, как и в большинстве храмов ранней классики, были лишены скульптурных украшений. 3а наружной колоннадой над портиками пронаоса и опистодома на метопах триглифного фриза были помещены скульптурные композиции, по шесть на каждом фризе. Сюжеты этих рельефов были тесно связаны с общественным назначением храма, бывшего центром обширного архитектурного ансамбля Олимпии — священного центра общеэллинских спортивных состязаний. На фронтонах были изображены легендарное состязание на колесницах Пелопса и Эномая и битва греков (лапифов) с кентаврами, на метопах — подвиги Геракла. Внутри храма с середины 5 в. до н.э. помещалась выполненная из золота и слоновой кости статуя Зевса работы Фидия.

Таким образом, в храме Зевса в Олимпии уже нашел свое воплощение характерный для классической Греции синтез архитектуры и скульптуры, о котором подробно будет речь дальше, при описании Парфенона, и были окончательно утверждены принципы архитектурной классики.

\*\*\*

Очень важной частью греческого искусства в классический период была вазопись, в которой вашел свое яркое выражение реализм классики.

Период расцвета города-государства был и периодом расцвета художественных ремесел различных видов прикладного и декоративного искусства. Ведущее место среди них продолжала сохранять керамика, украшенная высокохудожественной росписью.

Вазопись была проникнута традициями народного художественного ремесла с его чувством художественной ценности каждой вещи, созданной творческим трудом человека. Хотя лучшие вазы, выполненные крупнейшими и ведущими художниками, в большинстве своем и предназначались для культовых приношений или служили для украшения праздничных пиров — все же именно живая и постоянная связь с народным искусством мастеров-горшечников и мастеров-рисовальщиков определяла их высокое художественное совершенство.

В период ранней классики реалистические тенденции передовых художников-вазописцев поздней архаики получили быстрое и глубокое развитие, став уже в годы греко-персидских войн господствующими. Краснофигурная техника в это время окончательно вытеснила чернофигурную. Она давала возможность реалистически изображать объем и движение, строить любые раккурсы, естественно и свободно моделировать человеческое тело.

Художественное мировоззрение классики, основанное на глубоком интересе к окружающей жизни и к реальному человеку, быстро расширило круг возможностей реалистического изображения, заключенный в краснофигурной технике. Вместо плоскостного силуэта чернофигурной вазописи художники стали строить трехмерные тела, взятые в самых разнообразных и живых поворотах и раккурсах. Эта свободная и убедительная передача движения, далекая от условной игры черных пятен и процарапанных по черному лаку линий, дополнялась еще и большей естественностью красноватого цвета глины, которой пользовались теперь для изображения человеческих фигур, так как он несравненно ближе был представлению о загорелом обнаженном теле, чем блестящий черный цвет лака. Черные линии рисунка на светлом фоне глины передавали теперь мускулы и детали тела, позволяя реалистически воспроизводить строение тела человека и его движение. Это дало мощный толчок развитию искусства рисунка.

Мастера краснофигурной вазописи стремились не только конкретно изображать тело и движение человека — они пришли к новому, реалистическому пониманию композиции, постоянно рисуя сложные сцены мифологического и бытового содержания. В некоторых отношениях развитие вазописи опередило развитие скульптуры. В вазописи многие реалистические открытия, аналогичные открытиям скульптуры второй четверти 5 в. до н.э., появились уже в последние годы 6 в. и в первые десятилетия 5 в. до н.э., то есть в период после реформ Клисфена и в годы войны.

Композиция вазописи ранней классики становилась все более законченной и целостной, она была естественно ограничена внутренней поверхностью плоской чаши или боковой поверхностью между ручками вазы. В пределах отведенной для композиции поверхности вазы художники-вазописцы с исключительной свободой и наблюдательностью передавали самые разнообразные сцены повседневной жизни, так же как и героические события мифов и гомеровского эпоса. Традиционные мифические сюжеты переосмыслялись, насыщаясь новыми мотивами, почерпнутыми из жизни.

Виднейшими мастерами вазописи этого времени были Евфроний, Дурис и Бриг, работавшие в Афинах. Всем им было свойственно стремление к естественности изображения. Но степень новизны, то есть освобождения от архаической условности и завоевания реалистической свободы, была у них неодинаковой.

Больше других был связан с архаической узорностью и орнаментальностью старший из этих мастеров - Евфроний (работавший в самом конце 6 в. до н.э.; позднее он стал владельцем мастерской, где работали другие рисовальщики).

В вазах, расписанных Евфронием, с изображением Тезея у Амфитриты (илл. 130 а) или гетер, играющих в коттаб (илл. 130 б), стремление к слишком свободным и сложным раккурсам и движениям, при отсутствии еще разработанного метода реалистического рисунка, привело к условной плоскостности некоторых деталей; много места у Евфрония занимают и чисто декоративные элементы: узоры на одеждах и т. п.

Позже, в первой четверти 5 в. до н.э. мастера научились находить такие художественные средства изображения движения, которые могли, не разрушая целостности поверхности сосуда, давать ощущение трехмерной пространственности рисунка, и это привело к окончательному преодолению архаического принципа плоскостности изображения. Правда, вазопись на всем протяжении 5 в. до н.э. оперировала в основном графическими средствами изображения, не преследуя собственно живописных задач (например, передача светотени). От архаики оставались в течение некоторого времени лишь элементы нарядности, изощренного линейного контура, игравшего в какой-то мере еще чисто декоративную роль. Именно такие отзвуки архаического искусства имеются в некоторых работах Дуриса — одного из самых замечательных рисовальщиков ранней классики.

В вазах, рисунки которых исполнены Дурисом, чувствуется зависимость его художественных приемов от характера сюжета; больше нарядности и орнаментального ритма в рисунках на мифологические темы («Эос с телом Мемнона»; илл. 132 а), больше простоты и непринужденной свободы в рисунках на темы повседневной жизни («Школьная сцена»). Поразительны легкость и виртуозность построения художником любой сложной позы, любого реального жеста (например, в изображении сидящего учителя).

Ближе к началу второй четверти 5 в. до н.э. многочисленнее и совершеннее становятся композиции, сознательно ставящие задачу органической связи жизненно естественного изображения с формой и ритмическим строем сосуда. Мастера вазописи все более ясно стали представлять себе, что архитектурная красота форм сосуда никогда не должна разрушаться изображением, что их тесная связь должна служить к их взаимной пользе. Таков рисунок работы Брига (около 480 г. до н.э.), украшающий дно чаши для вина, хранящейся в Вюрцбургском музее. Кстати, сама тема последнего рисунка непосредственно связана с назначением сосуда: добросердечная девушка поддерживает наклоненную голову злоупотребившего вином юноши. Обладатель чаши, осушая ее, имел возможность созерцать на ее дне это шутливое напоминание о необходимости знать меру всем вещам (илл. 1326). Две стоящие фигуры превосходно вписаны в круглое дно чаши, и вместе с тем они отличаются на редкость смелым и простым построением трехмерной формы. Глубокое уважение к ценности и красоте реальной человеческой жизни дало возможность Бригу наполнить даже такую прозаическую тему подлинным изяществом.

Бриг был смелым пролагателем новых путей, и его открытия сыграли важнейшую роль в становлении реалистических принципов классики. По сравнению с Евфронием Бриг в своем творчестве сделал большой шаг вперед. Его рисунки, очень разнообразные по темам, жанровым и мифологическим, не только отличаются жизненной непосредственностью и естественной простотой, но и решают многие задачи драматического построения действия. Его ваза, посвященная Троянской войне (илл. 133), отличается подлинным пафосом изображения битвы, напоминавшего современникам Брига события греко-персидских войн.

Меньшая зависимость художников-вазописцев от сковывающей архаической традиции и их непосредственная связь с художественным ремеслом приводили к тому, что реалистический характер художественной культуры ранней классики сказался в вазописи не только раньше, но и в более широком обращении к повседневному быту, чем это могло иметь место в монументальной скульптуре. Можно даже предположить, что мастера монументальной скульптуры пользовались опытом передовых мастеров вазописи, которые в начале 5 в. до н.э. опередили скульпторов именно в области передачи действия и движения человека.

Очень интересно изображение мастерской скульптора на чаше неизвестного мастера 480-х гг., полное глубокой серьезности и уважения к труду. Правда, здесь показано художественное ремесло, более уважаемое благодаря значению его изделий. О работе скульптора рассказано очень подробно и точно: вокруг печи для отливки бронзы работают мастера, монтируется готовая статуя, развешаны инструменты и бронзовые рельефы. Но обстановка дана лишь этими предметами -художник не изображает стен, на которых они висят: в вазописи, как и в скульптуре или монументальной живописи, окружающая человека среда не интересовала художника, который показывал только людей — их действия, выразительную осмысленность, целесообразность их движений и поступков. Даже инструменты, которыми действует человек, и плоды его труда показывались лишь для того, чтобы был понятен смысл действия, — вещи, как и природа, занимали художника только в их отношении к человеку. Этим объясняется отсутствие пейзажа в греческой вазописи — как ранней, так и высокой классики. Отношение человека к природе, к ее силам и явлениям передавалось через изображение самого человека, через его реакцию на явление природы.

Так, лирика наступающей весны воплощена на краснофигурной «вазе (пелике) с ласточкой» (конец 6 - начало 5 в. до н.э.; Государственный Эрмитаж) в изображении мальчика, юноши и взрослого человека, увидевших вестницу весны - летящую ласточку (илл. 131). Три фигуры, различные и по своему сложению и по своим позам, связаны одним действием и образуют целостную и живую группу. Общее чувство, объединяющее этих людей, смотрящих вверх на ласточку, выражено в надписях, сопровождающих каждую фигуру и связанных в короткий диалог. Юноша, первым увидевший ласточку, говорит: «Смотри, ласточка»; его старший собеседник подтверждает: «Правда, клянусь Гераклом»; мальчик радостно восклицает, заключая беседу: «Вот она — уже весна!»

Во второй четверти 5 в. до н.э. греческая вазопись приобретает невиданную ранее строгую и ясную гармонию, но она вместе с тем в какой-то мере теряет ту непосредственную остроту и яркость, какой отличались работы первых вазописцев классического искусства — Дуриса или Брига. Но вазопись этого времени, так же как и монументальную живопись, целесообразнее рассмотреть вместе с искусством Эпохи Перикла — искусством высокой классики.

\*\*\*

В северной части Пелопоннеса, в аргосско-сикионской школе, наиболее значительной из школ дорического направления, скульптура складывавшейся классики разрабатывала в основном задачу создания спокойно стоящей человеческой фигуры. Глубоко перерабатывая в свете новых художественных задач старые дорические традиции, крупнейший мастер школы Агелад уже в начале 5 в. до н.э. стремился решить проблему оживления спокойно стоящей фигуры. Перенос центра тяжести тела на одну ногу позволил Агеладу и другим мастерам этой школы достигнуть свободной естественности позы и жеста человеческой фигуры. Очень большое значение имела также последовательная разработка аргосско-сикионскими мастерами продуманной системы пропорций, раскрывающей реальную красоту совершенного человеческого тела.

Ионическое направление в том же стремлении овладеть жизненной убедительностью изображения человека шло своим путем, сообразно своим старым традициям. Мастера ионического направления особенно много внимания обращали на изображение человеческого тела в движении.

Однако различие между этими двумя направлениями в классический период не имело существенного значения. Передовые мастера обоих направлений, хотя шли разными путями, но цель имели общую — создание реалистического образа совершенного человека. Уже в 6 в. до н.э. аттическая школа синтезировала лучшие стороны обоих направлений: к середине 5 в. до н.э. она наиболее последовательно утвердила основные принципы передового реалистического искусства, связанного с расцветом Афин, и приобрела значение руководящего общеэллинского центра искусства. Главный город Аттики — Афины — к середине 5 в. до н.э. собрал и объединил лучшие художественные силы Эллады для создания памятников и архитектурных сооружений, восхвалявших достоинство и красоту афинского, а вместе с ним и всего греческого народа (вернее, свободных граждан греческих полисов).

Важной особенностью греческой скульптуры периода классики была ее неразрывная связь с общественной жизнью, которая сказывалась как в характере образа, так и в ее месте на городской площади.

Греческая скульптура периода классики имела общественный характер, она была достоянием всего коллектива свободных граждан. Естественно поэтому, что развитие общественно-воспитательной роли искусства, раскрытие в нем нового эстетического идеала сказывались наиболее полно в монументальных скульптурных произведениях, связанных с архитектурой или стоявших на площадях. Но в то же время именно в таких работах с особенной наглядностью отразилась та глубокая ломка всего строя художественных принципов, какой сопровождался переход от архаики к классике. Новые общественные идеи победившей демократии пришли в резкое столкновение с условностью и отвлеченностью архаической скульптуры.

Противоречивый, переходный характер некоторых скульптурных произведений начала 5 в. до н.э. отчетливо выступает во фронтонных группах храма Афины Афайи на острове Эгине (около 490 г. до н.э.).

Фронтонные скульптуры Эгинского храма были найдены в начале 19 в. в сильно разрушенном виде и тогда же реставрированы знаменитым датским скульптором Торвальдсеном. Один из наиболее вероятных вариантов реконструкции композиции фронтонов был предложен русским ученым В. Мальмбергом. Композиция обоих фронтонов была построена на основе строгой зеркальной симметрии, что в какой-то мере придавало раскрашенным скульптурным группам, выступавшим на цветном фоне фронтонов, черты орнаментальности.

На западном фронтоне была изображена борьба греков и троянцев за тело Патрокла. В центре находилась неподвижно стоящая, строго фронтальная, словно развернутая на плоскости фронтона фигура Афины, бесстрастно-спокойная и как бы незримо присутствующая посреди сражения. Ее участие в происходящей борьбе показано лишь тем, что ее щит обращен наружной стороной к троянцам и в ту же сторону повернуты ступни ног. Только по этим символическим намекам можно догадаться, что Афина выступает как защитница эллинов. Если не считать фигуры Париса в высоком изогнутом шлеме и с луком в руках, нельзя было бы и отличить греков от их врагов, настолько фигуры зеркально повторяются на левой и на правой половине фронтона.

Все же в фигурах воинов уже нет архаической фронтальности, их движения реальнее, анатомическое строение правильнее, чем было обычно в искусстве архаики. Хотя все движение развертывается строго по плоскости фронтона, оно в каждой отдельной фигуре достаточно жизненно и конкретно. Но на лицах сражающихся воинов и даже раненых дана одинаковая условная «архаическая улыбка» - явный признак связанности и условности, плохо совместимый с изображением напряженно борющихся героев.

В эгинских фронтонах сказалась еще сковывающая косность старых архаических канонов. Композиционное единств было достигнуто внешними, декоративными способами, самый принцип соединения архитектуры и скульптуры был здесь, по существу, еще архаическим.

Правда, уже в восточном фронтоне Эгинского храма (сохранившемся много хуже западного) был сделан несомненный шаг вперед. Сравнение фигур Геракла с восточного фронтона (илл. 134 а) и Париса - с западного наглядно показывает большую свободу и правдивость в изображении человека у мастера восточного фронтона. Движения фигур здесь менее подчинены плоскости архитектурного фона, более естественны и свободны. Особенно поучительно сравнение статуй раненых воинов на обоих фронтонах. Мастер восточного фронтона уже видел несоответствие «архаической улыбки» тому состоянию, в котором находится воин.

 Западный фронтон храма Афины Афайи.Реконструкция

Мотив движения раненого воина воссоздан в строгом соответствии с жизненной правдой {илл. 134 6). В некоторой мере скульптор овладел здесь не только передачей внешних признаков движения, но и изображением через это движение внутреннего состояния человека: жизненные силы медленно покидают атлетически сложенное тело раненого воина, рука с мечом, на которую опирается полулежащий воин, медленно сгибается, ноги скользят по земле, не давая больше надежной опоры телу, мощный торс постепенно опадает все ниже. Ритм клонящегося тела подчеркнут по контрасту вертикально поставленным щитом.

Овладение сложным и противоречивым богатством движений человеческого тела, непосредственно передающим не только физическое, но и душевное состояние человека, — одна из важнейших задач классической скульптуры. Статуя раненого воина с восточного фронтона Эгинского храма была одной из первых попыток решения этой задачи.

Для разрушения сковывающей условности архаического искусства исключительно большое значение имело появление скульптурных произведений, посвященных конкретным историческим событиям, наглядно воплощавших общественные и нравственные идеалы победившей рабовладельческой демократии. При их относительной малочисленности они являлись особенно ярким признаком роста общественно-воспитательного, гражданского содержания искусства, его реалистической направленности.

Мифологическая тема и сюжет продолжали господствовать в греческом искусстве, но культовая и фантастически сказочная сторона мифа отошла на второй алан, почти исчезла. На первый план теперь выдвинулась этическая сторона мифа, раскрытие в мифологических образах силы и красоты этического и эстетического идеала современного греческого общества, образное воплощение волнующих его идейных задач. Реалистическое переосмысление мифологических образов, приводившее к отражению в них современных идей, осуществлялось греческими художниками периода классики так же, как великими греческими трагиками 5 в. до н.э. - Эсхилом и Софоклом.

В этих условиях появление отдельных произведений искусства, непосредственно обращенных к фактам реальной истории, хотя и принимающим иногда мифологический оттенок, было глубоко закономерным. Так, Эсхил создал трагедию «Персы», посвященную героической борьбе греков за свободу.

Скульпторы Критий и Несиот создали в начале 470-х годов до н.э. бронзовую группу Тираноубийц — Гармодия и Аристогитона, — взамен увезенной персами архаической скульптуры, изображавшей этих же героев. Для греков 5 в. до н.э. образы Гармодия и Аристогитона, убивших в 514 г. до н.э. афинского тирана Гиппарха и при этом погибших, были примером самоотверженной доблести граждан, готовых отдать жизнь для защиты гражданских свобод и законов родного города( В действительности Гармодий и Аристогитон руководствовались интересами не демократической, а аристократической партии Афин 6 в. до н.э., но в данном случае нам важно то, как представляли себе их общественную роль афиняне 5 в. до н.э.). Композиция несохранившейся до наших дней группы может быть восстановлена по древнеримским мраморным копиям (илл. 135}.

В «Гармодии и Аристогитоне» впервые в истории монументальной скульптуры была поставлена задача построения скульптурной группы, объединенной единым действием, единым сюжетом. Действительно, например, архаическая скульптура «Клеобис и Битон» Полимеда Аргосского может рассматриваться лишь условно как единая группа, — по существу это просто две стоявшие рядом статуи куросов, где взаимоотношения героев изображены не были. Гармодий же и Аристогитон объединены общим действием — они наносят удар врагу. Движение сделанных по отдельности и поставленных под углом друг к другу фигур сходится в одной точке в которой стоит воображаемый противник. Единая направленность движения и жестов фигур (в частности, занесенной для удара руки Гармодия) создает необходимое впечатление художественной цельности группы, ее композиционной и сюжетной законченности, хотя следует подчеркнуть, что движение это трактовано в общем еще очень схематично. Лишены выражения были и лица героев.

Согласно дошедшим до нас сведениям в древнегреческих источниках, ведущими мастерами, определившими решительный поворот скульптуры 70 - 60-х гг. 5 в. до н.э. к реализму, были Агелад, Пифагор Регийский, Каламид. Представление об их творчестве до некоторой степени можно составить по римским копиям с греческих статуй этого времени, а главное, по ряду сохранившихся подлинных греческих статуй второй четверти 5 в. до н.э., выполненных неизвестными мастерами. Общую картину развития греческой скульптуры до середины 5 в. до н.э. можно представить себе с достаточной ясностью.

Понятие о греческом искусстве 70 - 60-х гг. 5 в. до н.э. дают также небольшие бронзовые статуэтки, дошедшие до нашего времени (илл. 136 а). Их значение особенно велико потому, что бронзовые греческие оригиналы, за редкими исключениями, утрачены и судить о них приходится по далеко не точным и сухим римским мраморным копиям. Между тем именно для 5 в. до н.э. характерно широкое применение бронзы как материала для монументальных скульптур.

Одним из самых последовательных, новаторов начального периода ранней классики был, повидимому, Пифагор Регийский. Основной целью его творчества было реалистическое изображение человека в естественно-жизненном движении. Так, по описанию древних известна его статуя «Раненый Филоктет», поражавшая современников правдивой передачей движений человека. Приписывается Пифагору Регийскому статуя «Гиацинт» или (как ее называли прежде) «Эрот Соранцо» (Государственный Эрмитаж, римская копия; илл. 137 б). Мастер изобразил юношу в тот момент, когда он следит за полетом брошенного Аполлоном диска; он поднял голову, тяжесть тела перенесена на одну ногу. Изображение человека в целостном и едином движении — вот основная художественная задача, которую ставил перед собой художник, решительно отбросивший архаические принципы строго фронтальной и неподвижной статуи, последовательно и глубоко развивавший черты реализма, накопленные в искусстве поздней архаики. Вместе с тем движения «Гиацинта» еще несколько резки и угловаты; некоторые стилистические особенности, например в трактовке волос, непосредственно примыкают к архаическим традициям. В этой статуе смело и резко поставлены новые художественные задачи, но не до конца еще создана соответствующая этим задачам стройная и последовательная система нового художественного языка.

Реалистическая жизненность, неразрывное слияние философского и эстетического начала в художественном образе, героическая типизация образа реального человека — это основные черты складывавшегося искусства классики. Общественно-воспитательное значение искусства ранней классики было неразрывно и естественно слито с его художественным обаянием, оно было лишено каких-либо элементов нарочитого морализирования. Новое понимание задач искусства сказывалось и в новом понимании образа человека, в новом критерии красоты.

Особенно ясно рождение нового эстетического идеала раскрывается в образе «Дельфийского возничего» (вторая четверть 5 в. до н.э.). «Дельфийский возничий» (илл. 138,140) — одна из немногих дошедших до нас подлинных древнегреческих бронзовых статуй. Она была частью не дошедшей до нас большой скульптурной группы, созданной пелопоннесским мастером, близким к Пифагору Регийскому. Суровая простота, спокойное величие духа разлиты во всей фигуре возничего, одетого в длинную одежду и стоящего в строго неподвижной и вместе с тем естественной и живой позе. Реализм этой статуи заключается в первую очередь в том чувстве значительности и красоты человека, которым пронизана вся фигура. Образ победителя на состязаниях дан обобщенно и просто, и хотя отдельные детали выполнены с большой тщательностью, они подчинены общему строгому и ясному строю статуи. В «Дельфийском возничем» было выражено уже в достаточно определившейся форме характерное для классики представление о скульптуре, как о гармоническом и жизненно убедительном изображении типических черт совершенного человека, показанного таким, каким должен быть каждый свободнорожденный эллин.

Та же реалистическая типизация образа человека целиком переносилась мастерами ранней классики и на образы богов. «Аполлон из Помпеи», представляющий собой римскую реплику греческой (севернопелопоннесской) статуи второй четверти 5 в. до н.э., (илл. 137 а), отличается от архаических «аполлонов» не только несравненно более реалистической моделировкой форм тела, но и совсем иным принципом композиционного решения фигуры. Вся тяжесть тела перенесена здесь на одну левую ногу, правая нога слегка отодвинута в сторону и вперед, придан легкий поворот плечам по отношению к бедрам, чуть склонена на бок голова; руки прекрасного юноши, каким изображен здесь бог солнца и поэзии, даны в свободном и непринужденном движении. На первый взгляд эти кажущиеся мелкими перемены в тот период накопления реалистических средств были на самом деле чрезвычайно важными: каждое изменение в художественных приемах, уводившее от архаики, было не просто техническим новшеством, а выражением новых черт в мировоззрении.

В таких статуях полностью была преодолена условная фронтальная композиция и столь же условная скованность архаических статуй. Хотя уже в конце 6 и самом начале 5 в. до н.э. ряд мастеров и пытался перерабатывать в этом направлении схему архаической статуи куроса, все же успешно разрешить задачу изображения естественного, органически целостного движения художники сумели лишь после глубоких изменений во всем художественном мировоззрении — в годы после победы в греко-персидских войнах.

Героический характер эстетических идеалов ранней классики получил свое совершенное воплощение в бронзовой статуе «Зевса Громовержца», найденной в 1928 г. на дне моря у берегов острова Эвбеи (илл. 139, 141). Эта большая статуя (высотой более 2 м) наряду с «Дельфийским возничим» да,ет нам ясное представление о замечательном мастерстве ваятелей ранней классики. «Зевс Громовержец» по сравнению с «Возничим» отличается еще большим реализмом в моделировке форм тела, большей свободой в передаче движения. Широко расставленные, чуть согнутые ноги придают упругость стремительному шагу фигуры. Несомненно великолепен был полный величественной мощи широкий размах рук Зевса (дошедших лишь в обломках), далеко занесшего назад правую руку с зажатой в ней молнией, которую он через мгновение метнет в невидимого нам противника, в чью сторону обращено его одухотворенное лицо. Мышцы могучего торса напряжены. Игра световых бликов на темной бронзе, несомненно, еще более подчеркивала крепкую лепку форм. В статуе «Зевса Громовержца» была хорошо решена задача выражения в скульптуре общего душевного состояния героя. Эта бронзовая статуя Зевса, возможно, близка по своему характеру творчеству Агелада, мастера, создавшего ряд известных в древности статуй, в которых он (судя по описаниям древних) сделал важнейший шаг на пути совершенствования реалистической передачи человеческого тела в движении или в покое, полном сдержанного оживления.

О развитии скульптуры ранней классики в направлении ко все большему реализму свидетельствует и статуя «Мальчика, вынимающего занозу» (илл. 136 6), дошедшая до нас в мраморной римской копии с бронзового оригинала второй четверти 5 в. до н.э. Фигурка мальчика отличается естественностью угловатой позы, реалистической передачей форм тела подростка. Только волосы, словно не подчиняющиеся силе тяжести, даны несколько условно. Жизненная наблюдательность напоминает здесь полные реализма сцены на вазовых рисунках этого времени. Однако это не просто жанровая скульптура. Статуя рассказывает о подростке, прославившемся своей доблестью во время состязания в беге. Острый шип вонзился ему в ногу, но мальчик продолжал бег и первым достиг цели.

Большим успехом в изображении реального движения и вместе с тем в создании реалистически правдивого и типического образа было появление таких статуй, как «Победительница в беге» (илл. 143 а). На смену угловатой резкости «Гиацинта» и других ранних классических статуй пришло строгое гармоническое единство, передающее впечатление естественности и свободы. Одетая в короткий хитон, с открытой правой грудью, девушка изображена в момент окончания бега. Впечатление замедляющегося бега достигнуто легким движением стройных ног, чуть уловимым поворотом плеч, отведенными в стороны руками. Статуя была сделана из бронзы; римский копиист, повторивший ее в мраморе, добавил грубую подпорку.

Художники второй четверти 5 в. до н.э. не знали сложных внутренних характеристик. Но, изображая реальный облик человека и его действия, они неизменно передавали весь строй его духовной жизни и характера.

Так, несмотря на некоторую резкость и угловатость движения, развернутого в одной плоскости, несомненным драматизмом отличается замечательная статуя «Раненой Ниобиды» (илл. 143 6), хранящаяся в Музее Терм в Риме. Эта статуя, возможно, входила в не дошедшую до нас фронтонную группу.

Задача изображения человеческого тела во всей его жизненной естественности была поставлена и в статуях «Нереид из Ксанфа» (илл. 142 а, б), выполненных ионийским мастером около середины 5 в. до н.э. «Нереиды» украшали «Памятник нереид» в Малой Азии. Отзвуки архаической схемы «коленопреклоненного бега» еще заметны в трактовке этих фигур (ноги, данные в профиль, не вполне соответствуют положению верхней части тела). Однако «Нереиды» отличаются необычайно живой моделировкой тела, чему способствует изящество тонких, словно струящихся складок их одежд.

Ярким примером переосмысления привычных мифологических сюжетов в годы радикальной ломки традиций архаики и становления искусства классики является замечательный рельеф, исполненный, вероятно, также ионийским мастером второй четверти 5 в. до н.э. и изображающий рождение Афродиты из пены морской (так называемый «Трон Людовизи»; илл. 144); на боковых сторонах этого мраморного «трона» или, скорее, постамента для статуи Афродиты изображены обнаженная девушка, играющая на флейте, и одетая в длинную одежду женщина перед курильницей (илл. 145 а, 6). Ясная и простая гармония, спокойная естественность движений фигур и реалистическая жизненность их группировки резко отличают эти произведения от архаических рельефов.

На центральной из трех сторон «Трона Людовизи» — две нимфы, склонившись, поддерживают выходящую из волн Афродиту; спокойному ритму движений подымающейся Афродиты и распрямляющихся нимф соответствует ритм тонких складок их одежд. Облекающий тело Афродиты влажный пеплос покрывает ее тонкой сетью волнистых линий, подобных струйкам воды. Морская галька, на которую опираются ступни нимф, говорит о месте действия. Хотя в строгой симметрии композиции и есть отголоски архаического искусства — они уже не могут нарушить реалистическую жизненную силу этого рельефа.

Изображенные по сторонам от центральной группы сидящая нагая девушка, играющая на флейте, и женщина, закутанная в плащ и совершающая воскурение богам, композиционно почти тождественны друг другу. Однако вся группа далека от чисто декоративной орнаментальной симметричности архаической композиции. Фигуры объемны и трехмерны, они даны в естественных и свободных позах. Сидящая девушка непринужденно откинулась назад. Одна нога ее закинута на другую, чем особенно подчеркивается реальная пространственность рельефа. Ее фигура полна изящества. Пальцы легко и быстро скользят по флейте. Поза сидящей молодой женщины — жены и матери, хранительницы домашнего очага — строже, неподвижнее, движение рук спокойно и размеренно. Обе эти фигуры, в своем различии воплощающие разные стороны красоты и любви, как бы объединены образом Афродиты, под чьей властью они равно находятся и разные стороны служения которой они обе воплощают. От механического сочетания фигур, имевших отвлеченно-символический характер, искусство обратилось к целостному, органическому и живому художественному образу, в котором были воплощены основные этические и эстетические представления.

Таким образом, греческая скульптура ранней классики к 50-м гг. 5 в. до н.э. прошла чрезвычайно большой путь развития. Следующим важным шагом к высокой классике были фронтонные группы и метопы храма Зевса в Олимпии (50-е гг. 5 в. до н.э.; илл. 146, 147, 148а, 6, 149 а, 6, 150, 151).

Общий стиль олимпийских скульптур уже приближается к стилю скульптур Мирона. Павсаний приписывает авторство скульптур фронтонов храма Зевса Пэонию из Менде и Алкамену Старшему, но подтверждения этому пока не нашлось. Во всяком случае, авторами этих скульптур были первоклассные художники.

Восточный фронтон посвящен мифу о состязании Пелопса и Эномая, положившем основание олимпийским играм, западный - битве лапифов с кентаврами. Оба фронтона резко отличаются от фронтонов Эгинского храма с их декоративной условной композицией. Мастера олимпийских фронтонов понимали скульптурную группу в первую очередь как изображение реального события. Расположение фигур определяется прежде всего смыслом события, тем участием в событии, которое характерно для каждой фигуры. Уравновешенность композиции в данном случае способствовала строгой ясности и цельности рассказа. Статуи Олимпийского храма замечательны подлинным реализмом. Не случайно открытые в 70-х гг. 19 в. скульптуры Олимпии вызвали известное разочарование в среде археологов и искусствоведов того времени, представлявших себе искусство 5 в. до н.э. как некое «идеальное» и «гармоническое» искусство и «шокированных» суровой силой реализма и «грубоватостью» образов этих замечательных памятников, достойно завершающих собой период реалистических исканий ранней классики.

Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии.Реконструкция

Отказавшись от полного подчинения скульптурного образа задачам декорации архитектурных форм, скульпторы олимпийских фронтонов установили иные и более глубокие связи между архитектурным и скульптурным образами, которые вели к их равноправию и их взаимному обогащению и наиболее последовательное выражение нашли спустя четверть века в построенном под руководством Фидия Парфеноне.

Миф, которому посвящен восточный фронтон храма Зевса, сводится к следующему. Царю Эномаю было предсказано, что он умрет от руки мужа своей дочери Гипподамии. Чтобы избегнуть этой участи, Эномай, обладавший сказочно быстрыми лошадьми, объявил, что руку дочери получит тот, кто победит его в состязании на колесницах. Побежденный же должен был расстаться с жизнью, и многие женихи были убиты жестоким и коварным Эномаем. Наконец, Пелопсу при помощи хитрости удалось победить Эномая: подкупленный им возничий Эномая вынул чеку из оси колесницы и подменил ее сделаной из воска. Эномай разбился на смерть во время состязания. Восточный фронтон храма Зевса изображает героев перед началом состязания. Величественная фигура Зевса в центре фронтона, торжественный покой, охватывающий всех участников событий, придает фронтону ту строгую и вместе с тем праздничную приподнятость, которая соответствует композиции, расположенной над главным входом в храм. Отсутствие резких движений, почти симметрическое расположение фигур вовсе, однако, не приводят к застылости и неподвижности. Покой этот — кажущийся, он полон внутреннего напряжения.

Хотя статуи восточного фронтона дошли до наших дней в сильно разрушенном состоянии и их расположение также окончательно еще не установлено, все же общий характер их поз и жестов можно представить с достаточной достоверностью. Во всяком случае, пять центральных фигур — Зевс, Эномай, его жена Стеропа, Пелопс и Гипподамия, — стоящие в спокойных позах, словно отвечая строгому ритму колонн, над которыми они возвышаются, при симметричности своей расстановки очень различны и индивидуальны по своему облику и жестам.

Одно из величайших завоеваний классического искусства состояло в том, что оно сумело, в отличие от искусства Древнего Востока, показать роль и значение каждого человека в его взаимоотношениях с другими людьми, дать его не как безличную составную частицу, растворяющуюся в общем, нередко орнаментальном строе какой-либо многофигурной композиции, а именно как личность, как сознательного участника общего действия, занимающего в нем ясное и определенное место. В олимпийских фронтонах были впервые найдены многие важные стороны Этого завоевания классического искусства.

По сторонам от центральной группы на восточном фронтоне были размещены колесницы с лошадьми, слуги, зрители, по углам фронтона - лежащие фигуры, олицетворяющие местные реки. Некоторые из этих статуй отличаются особенно резко подчеркнутой реалистической правдивостью - так, например, тщательно передано одряхлевшее тело сидящего старика или грубоватый жест вытаскивающего занозу мальчика. Можно даже думать, что мастер, создавший этот фронтон, сознательно стремился подчеркнуть свой разрыв со старыми принципами архаической условности, показывая, что в своем образном мышлении он идет от жизни, а не от условной схемы.

Реалистические принципы скульпторов храма Зевса в Олимпии особенно наглядно раскрылись в композиции западного фронтона, изображающей битву лапифов с кентаврами. Этот фронтон дошел в сравнительно менее поврежденном виде и вызвал меньше разногласий относительно его реконструкции. Особенно ценно то, что здесь сохранились многие головы статуй, высоко совершенные по своему исполнению. Для западного фронтона, так же как и для восточного, характерно свободное от строгой симметрии общее композиционное равновесие обеих половин фронтона. Этот фронтон с большой статуей Аполлона в центре состоит из ряда отдельных групп сражающихся и борющихся людей и кентавров; группы взаимно уравновешиваются по общей своей массе и по интенсивности движения, не повторяя нисколько одна другую. Фигуры борющихся точно вписаны в пологий треугольник фронтона, причем напряжение и резкость движений возрастают к углам фронтона — по мере удаления от спокойно стоящей фигуры Аполлона. Его строгое и ясное лицо и властный, направляющий жест, которым он указывает лапифам, как одолеть диких и буйных кентавров, служат своего рода психологическим и драматическим центром всей этой сложной и вместе с тем легко обозримой композиции.

Центральные стоящие фигуры — Аполлона, Тезея и Перифоя — снова, как я в восточном фронтоне, в какой-то мере повторяют размеренный ритм колоннады, тем самым словно подчеркивая спокойную силу и уверенность, которые они вносят в напряжение битвы. В действии, в героической борьбе с враждебными человеку силами как бы очеловечивается тот дух мужественности и единства, который воплощен в архитектуре храма Зевса.

В мифе, изображенном во фронтонной группе, рассказывается, как приглашенные на свадьбу царя лапифов Перифоя кентавры, полулюди-полузвери, олицетворяющие низшие стихийные силы природы, бросились похищать лапифских женщин. Руководимые Тезеем и Перифоем и воодушевленные поддержкой Аполлона, лапифы истребили кентавров. Хотя на фронтоне битва показана в полном разгаре, победа людей явно предопределена. Созданные неведомым художником образы Аполлона (илл. 147), невесты Перифоя - Дейдамии (илл. 146) или женщины, схваченной кентавром за волосы (илл. 148 а, 6), принадлежат к числу самых совершенных и самых привлекательных созданий ранней греческой классики. Борьба человеческой воли и разума со вспышкой стихийных и необузданных сил — такова полная человечности героическая идея, которой проникнута эта замечательная скульптурная группа. Впрочем, различие лапифов и кентавров дано здесь в пределах общих эстетических норм; законы красоты действуют и в изображении уродливых кентавров, трактованных без какой-либо натуралистической подчеркнутости.

Изображения на метопах храма Зевса, посвященные подвигам Геракла, близки по своему духу фронтонным композициям. Рельефы метоп отличаются лаконической простотой и ясностью образов, яркой выразительностью действия. Расположение фигур на метопах, характер их движения тесно связаны с архитектурой, нигде не нарушая границ, отведенных рельефу архитектурной конструкцией. Так в метопе, изображающей Геракла, поддерживающего с помощью Афины небесный свод, и Атласа, несущего ему яблоки Гесперид ( Согласно мифу, Геракл должен был добыть золотые яблоки из находящегося на краю света сада Гесперид. Геракл обратился к Атласу, поддерживающему небесный свод, с просьбой достать ему эти яблоки. Атлас согласился при условии, что Геракл подержит за него небесный свод.), (илл. 149 а), все фигуры своими вертикалями повторяют вертикали колонн и обрамляющих метопу триглифов. Вместе с тем горизонталь тяжелого карниза, лежащего на фризе, используется для передачи ощущения той тяжести, которую несет Геракл; его руки, поднятые над головой, как бы подпирают конструкцию карниза.

Очень выразительна метопа, посвященная борьбе Геракла с Критским быком (илл. 1496). Перекрещивающиеся разно направленные движения Геракла и быка создают устойчивую композицию, вписанную в квадрат метопы; движения этих фигур совпадают с диагоналями квадрата и тем самым включаются в общую систему геометрических отношений и пропорций, характерных для архитектурного сооружения. Вместе с тем строгое равновесие композиции нисколько не помешало скульптору утвердить победу человека: свободное и смелое движение Геракла полно энергии и стремительности, сила и воля героя торжествуют над мощью быка.

Действенный и морально значительный образ народного героя Геракла не случайно появился на фризе олимпийского храма Зевса, так же как и битва с кентаврами на его фронтоне. Для искусства греческой классики реальный человек е его живыми чувствами и героическими подвигами стал основной темой.

Образ гражданина и воина, человека, гармонически развившего свои физические и нравственные качества, стал центральным в искусстве классики. Однако трудовая деятельность человека, условия его быта, связь с окружающей средой сравнительно мало и редко изображались в греческом монументальном искусстве классического периода. Образ человека раскрывался конкретно, но общественная жизнь — лишь косвенно. Для греческой классики было естественным выражение общественных конфликтов и норм поведения в образах сказочных и мифологических.

Реализм классики 5 в. до н.э. отличался своей, только ему свойственной системой средств выражения. Так, пропорции тела и многообразные формы движения уже в ранней классике стали важнейшим средством характеристики общего состояния духа, которому соответствовало данное движение. Эта особенность искусства классики сложилась в течение второй четверти 5 в. до н.э., достигнув полной отчетливости в скульптурах Олимпийского храма. Раскрытие реалистической содержательности и художественной выразительности жеста было одним из самых больших завоеваний греческой классики, проложившим путь к подлинно реалистическому изображению человека во всей жизненной правдивости и целостности его бытия.

Медленнее и с большим трудом, но и лицо человека в классической скульптуре освободилось от той психологической застылости и отвлеченной безличности, которая была свойственна архаической греческой скульптуре. Действительно, лицо «Дельфийского возничего» (илл. 140) проникнуто ясной серьезностью, взгляд «Зевса Громовержца» (илл. 141) суров и грозен, лица сражающихся кентавров на западном фронтоне Олимпийского храма искажены яростью, лицо Аполлона (илл. 147), ири всей его строгой обобщенности, выражает властный порыв, гнев, умеряемый волевым напряжением. Но нигде здесь типическое обобщение не сочетается с индивидуализацией образа. Личное своеобразие человека, неповторимый склад его характера далеко не в полную меру вошли в круг интересов художников греческой классики. Эта сторона реалистического раскрытия образа человека смогла во всю силу развернуться в передовом искусстве лишь после перелома от средневековья к новому времени — в эпоху Возрождения, в 17 или в 19 в.

Создание правдивого и глубоко значительного типического образа человека как нормы и образца для каждого человека-гражданина имело для греческой классики большее значение, чем раскрытие индивидуального человеческого характера. В этом заключалась огромная сила и вместе с тем границы реализма греческой классики. Поэтому и в олимпийских скульптурах вполне реальные и различные душевные состояния носят обобщенный характер, в них нет сколько-нибудь сложных и психологически углубленных переживаний.

С этим связана и следующая особенность греческой скульптуры и вообще греческого изобразительного искусства ранней и высокой классики: лицо человека еще не заняло по отношению к человеческому телу преимущественного или исключительного права на передачу душевной жизни. Она в равной мере выражена во всем теле, во всех его движениях, включая и мимику лица.

Эта особенность в значительной мере определила и своеобразный характер развития портрета в греческой классике. Первоначально наиболее распространенным видом портретной (по своему назначению) скульптуры была статуя победителя на олимпийских состязаниях. Но победитель, с точки зрения древних греков, удостаивался статуи за то, что своей победой утверждал славу родного города, за то, что он выступал как мужественный и примерный гражданин, становясь образцом для других. Статуя победителя заказывалась городом-государством для прославления победителя, но вместе с тем и для прославления города, представителем которого на состязаниях был победитель. Естественно, что именно в таком плане он и изображался художником. Доблестный дух в гармонически развитой теле - это считалось самым ценным в человеке. Но этими свойствами греческий юноша, участник олимпийских игр, реально и обладал. Поэтому, вероятно, и общину и самого победителя вполне удовлетворяло то, что его имя стояло на постаменте, на котором возвышалась типически-обобщенная прекрасная статуя.

Первые портреты в собственном смысле слова, которых удостаивались граждане, выдающиеся своими заслугами перед полисом и избранные на одну из самых почетных и ответственных общественных должностей, также были еще лишены резко выраженной индивидуальной характеристики. Портрет стратега (в Мюнхенской глиптотеке) дает нам представление о портрете этого периода: формы лица переданы очень обобщенно и просто, с суровой выразительностью. Художник создал образ государственного деятеля, спокойного и решительного, но этот образ не передает неповторимых черт характера именно данного человека. Да и признаки ярко выраженного внешнего сходства вряд ли занимали скульптора.

С наибольшей силой творческие искания ранней классики, ее поиски героических, типически-обобщенных образов выразились в деятельности великого греческого скульптора Мирона из Элевтер. Мирон работал в Афинах в конце второй и в начале третьей четверти 5 в. до н.э. Подлинные работы Мирона до нас не дошли. О них приходится судить по мраморным римским копиям.

Стремясь к единству гармонически прекрасного и непосредственно-жизненного, Мирон освободился от последних отзвуков архаической условности, от угловатой резкости движений и одновременно от резкого подчеркивания деталей, к которому прибегали иногда мастера второй четверти 5 в. до н.э., желавшие таким путем придать особенную правдивость и естественность своим статуям. Именно в творчестве этого аттического мастера окончательно сливаются ионическая и дорическая художественные традиции. Мирон стал мастером, синтезировавшим в своем творчестве основные качества реалистического искусства ранней классики.

С наибольшей силой особенности искусства Мирона выражены в «Дискоболе», описанном в следующих выражениях Лукианом: «Не говоришь ли ты о метателе диска, который склонился в движении метания, повернул голову, смотря на свою руку, держащую диск, и слегка согнул одну ногу, как будто готовясь выпрямиться одновременно с ударом»( «Античные поэты об искусстве», М., 1938, стр. 60.). До нас дошло несколько не всегда точных, а иногда и не полностью сохранившихся римских копий знаменитой статуи Мирона. Большой интерес представляет бронзовая статуэтка 5 в. до н.э., изображающая дискометателя, видимо, современная статуе Мирона. Приводимый снимок (илл. 153) воспроизводит слепок, синтезирующий на основе описания Лукиана лучшие римские копии.

«Дискобол», как и многие другие статуи такого типа, поставлен в честь определенного лица. В центре внимания художника стояла задача изображения сильного и прекрасного духом и телом человека, находящегося в напряженной и стремительном движении. Мирон изобразил метателя диска в тот момент, когда он вкладывает все свои силы в бросок диска. Несмотря на напряжение, которое пронизывает фигуру, статуя производит впечатление устойчивости. Это определяется выбором момента движения: взято мгновение перехода одного движения в другое, кульминационная точка в развитии движения.

Упруго согнувшись и крепко упираясь ногой в землю, юноша отбросил назад руку с диском. Еще мгновение, и тело, как пружина, стремительно распрямится, рука с силой выбросит диск в пространство. Мгновение покоя придает монументальную устойчивость образу, но в этом мгновении сочетаются завершившееся движение и предощущение всего последующего движения, действие героя охватывается во всей его законченной полноте, во всей его цельности. Конкретная жизненность движения слита с ясной законченностью, целостностью образа, что так близко было греческому эстетическому сознанию, считавшему прекрасным только то, что ясно выражало основную сущность явления. Композиция статуи сводит сложный и противоречивый мотив движения к немногим ясным и жизненно убедительным жестам, дающим ощущение сосредоточенной, сконцентрированной силы. Несмотря на сложность движения, в статуе «Дискобола», как и вообще в скульптуре классики, сохраняется единая точка зрения, позволяющая сразу увидеть все образное богатство статуи.

Спокойное самообладание, господство над своими чувствами — характерная черта греческого классического мировосприятия, определяющая меру этической ценности человека. Образы Мирона, так же как и замысел западного олимпийского фронтона, вырастают на той же почве, которая еще в 6 в. до н.э. породила двустишие:

Слишком в беде не горюй и не радуйся слишком при счастье.

То и другое умей доблестно в сердце носить

Утверждение красоты разумной воли, сдерживающей силу страсти и придающей ее выражению достойную человека форму, нашло свое особенно ясное выражение в созданной Мироном для Афинского акрополя скульптурной группе «Афина и Марсий» (илл. 154, 155).

Согласно мифу, Афина среди различных направленных на благо людям изобретений создала двойную флейту. Но когда она заиграла на ней, то услышала смех других богинь. Склонившись над источником, она увидела в своем отражении, как во время игры уродливо раздулись ее щеки. Афина бросила флейту и прокляла инструмент, нарушающий прекрасную гармонию человеческого лица. Силен Марсий, пренебрегая проклятием Афины, кинулся подбирать флейту. Мирон изобразил то мгновение, когда Афина, уходя, гневно обернулась на ослушника, а Марсий в испуге отпрянул назад.

Снова, как и в «Дискоболе», взято краткое мгновение, в котором заключено наивысшее напряжение действия, и снова в выбранной ситуации содержится полное раскрытие всего события. Вместе с тем здесь впервые в истории скульптуры, да и в истории искусства вообще, показано столкновение разных характеров.

Этот конфликт наглядно раскрывает как подлинные характеры персонажей, так и существо их взаимоотношений. Как в зерне содержится все растение, так и в этой мифологической скульптурной группе заключена возможность всего дальнейшего пути развития реалистической сюжетной композиции, показывающей взаимоотношения характеров, связанных общим действием, единым жизненным событием.

Афина и Марсий являются как бы антиподами. Это характеры прямо противоположные друг другу. Движение стремительно откинувшегося назад и взмахнувшего руками силена грубо и резко; его сильное тело лишено гармоничности. Властное и гневное, но сдержанное движение Афины полно естественного и строгого благородства. Лицо Марсия грубо: выпуклый лоб, звериные уши, приплюснутый нос делают его в какой-то мере типическим обобщением уродства. Лицо разгневанной богини выдает гнев лишь презрительно полуопущенными губами, суровостью взгляда. Гнев должен умеряться сдерживающей силой норм и законов, следование которым и определяет достоинство общественного человека. Вместе с тем голова Афины — яркий пример совершенного слияния в скульптурной форме физической и духовной красоты человека. Строгая соразмерность пропорций, ясный, открытый взгляд, естественность выражения — все сливается в единый, полный жизни и гармонии образ.

В целом мироновская группа «Афина и Марсий», как и олимпийские фронтоны, образно утверждает идею превосходства разума, человеческого начала над противостоящими им стихийными, инстинктивными силами. Вместе с тем композиция эта является апологией Афины, покровительницы города Афин, образно воплощающей идею Афинского государства. /P>

Возможно, что эта группа была помещена на Акрополе также и потому, что Марсий, почитаемый во враждебной Афинам Беотии, был выставлен здесь в обидном свете. Конечно, афиняне не в этом видели основную художественную ценность группы. Однако то, что в образную мифологическую форму естественно и закономерно воплощались и политические страсти, — очень характерно для искусства того времени.

О произведениях Мирона, не дошедших до нас даже в копиях, можно судить по отзывам античных писателей.

Известно, что он изобразил прославленного аргосского бегуна Лада, добившегося победы в состязании ценой собственной жизни (он умер от разрыва сердца, добежав до цели). Об этой статуе можно судить по дошедшей до нас эпиграмме неизвестного поэта:

Полон надежды бегун: на кончиках губ лишь дыханье.

Видно: втянувшись вовнутрь, полыми стали бока.

Бронза стремится вперед за венком; не сдержать ее камню.

Ветра быстрейший бегун, чудо он Мирона рук.

Из литературных источников известно, что Мирон сделал гигантскую статую сидящего Геракла, а также изображение коровы, восхитившее современников близостью натуре.

К произведениям, родственным по духу искусству Мирона и образующим переход от фронтонов Олимпии к искусству высокой классики, относится рельеф аттического мастера, изображающий Афину, опирающуюся на копье (около 460 г. до н.э.(илл. 156).

В этом рельефе хорошо передано состояние ясной и светлой думы, в которую погружена Афина. Строгий ритм складок пеплоса Афины оттеняет свободную и естественную грацию ее движения. Легкий наклон фигуры вперед усиливает ощущение непринужденного покоя и только что закончившегося движения.

Близка к кругу творческих задач искусства Мирона и замечательная статуя крылатой Ники-Победы, работы ионийского скульптора Пэония из Менде (3-я четверть 5 в. до н.э.; илл. 159). Созданная в честь одержанной мессинянами победы, «на украшала архитектурный ансамбль Олимпии.

Статуя, изображающая богиню победы, была помещена на высоком девятиметровом трехгранном постаменте. Крылатая Ника, спускающаяся с неба на распростертых крыльях, едва касалась ногами летящего орла. Мастерски передано ощущение парящего полета, напоминающего планирующий спуск большой птицы. Хотя мотив летящей женской фигуры и фантастичен, свойственное реализму греческой классики чувство органической цельности и жизненности образа придало статуе Ники живую убедительность. Поэтический образ крылатой и прекрасной победы нашел здесь свое правдивое и наглядное воплощение. Сильно поврежденная статуя Ники Пэония дошла до нас в мраморном подлиннике, по которому можно судить о мастерстве фактурной и светотеневой обработки поверхности мрамора.

Ко времени деятельности Мирона и Пэония, вероятно, относится прелестная фигурка Афины, выпускающей из протянутой руки сову (Британский музей). Небольшая по размерам бронзовая статуэтка отличается монументальной строгостью и простотой. Хотя трактовка складок несколько напоминает более раннее искусство второй четверти 5 в. до н.э., — благородная естественность и гармония движения и пропорций тела приближают эту статуэтку к произведениям высокой классики. Так же как и в «Афине» Мирона, в этой маленькой фигурке босоногой девушки передано ясное и светлое состояние духа, в спокойном изяществе ее движений - обаяние чистоты и молодости.