**Искусство высокой классики (450 - 410 гг. до н.э.)**

Ю.Колпинский

Вторая половина 5 в. до н.э. была временем особенно значительного расцвета искусств. Этот период именуется высокой классикой.

Ведущая роль в расцвете искусства высокой классики принадлежала Афинам — самому развитому в политическом, экономическом и культурном отношении полису.

Искусство Афин этого времени служило образцом для искусства других полисов, в особенности тех, которые были в орбите политического влияния Афин. В Афинах работало множество местных и приезжих художников — архитекторов, живописцев, скульпторов, рисовальщиков краснофигурных ваз.

\*\*\*

Архитектура третьей четверти 5 в. до н.э. выступала как свидетельство победы разумной человеческой воли над природой. Не только в городах, но и среди дикой природы или на пустынных берегах моря ясные и строгие архитектурные сооружения господствовали над окружающим пространством, внося в него упорядоченный гармонический строй. Так, на крутом мысе Суний, в 40 км от Афин, на далеко выдвинутой в море самой восточной точке Аттики около 430 г. был сооружен храм бога морей Посейдона, словно первый город Эллады с гордостью утверждал этим свое морское могущество.

Передовая архитектурная мысль получила выражение не только в сооружении отдельных, выдающихся своими художественными качествами зданий, но и в области градостроительства. Впервые в эпоху Перикла была широко осуществлена правильная (регулярная) планировка городов по единому продуманному замыслу. Так была, например, распланирована военная и торговая гавань Афин — Пирей.

В отличие от большинства более древних греческих городов в Пирее мощеные улицы одинаковой ширины шли строго параллельно друг другу; под прямым углом их пересекали поперечные, более короткие и узкие улицы. Работы по планировке города были (не ранее 446 г. до н.э.) проведены архитектором Гипподамом из Милета — выходцем из малоазийской Греции. Восстановление городов Ионии, разрушенных во время войны персами, поставило перед зодчеством задачу строительства по единому плану. Здесь и возникли первые в истории архитектуры опыты общей планировки, на которые опирался в своей деятельности Гипподам. Главным образом планировка сводилась, как это было и в Пирее, к общей разбивке кварталов, причем при планировании улиц учитывался характер рельефа местности, а также направление ветров. Определялись заранее также и места расположения основных общественных зданий. Жилые дома Пирея были невысокими зданиями, выходившими на улицу глухими стенами, а внутри имевшими дворик с портиком на северной его стороне перед входом в жилые помещения. Эти жилые дома были относительно единообразны: в населенном свободными гражданами полисе 5 в. до н.э. не было того разительного неравенства, которое было характерно для позднейших городов эллинистического и римского времени.

В Афинах и при Перикле сохранилась старая, нерегулярная планировка. Но город украсился многочисленными новыми сооружениями: крытыми портиками (стоями), дававшими тень и защиту от дождя, гимнасиями — школами, где богатые юноши обучались философии и литературе, палестрами — помещениями для обучения мальчиков гимнастике и т. д. Стены этих общественных учреждений нередко покрывались монументальной живописью. Так, например, стены стой Пойкиле, то есть «Пестрой» стой, были украшены фресками знаменитого живописца середины 5 в. до н.э. Полигнота, посвященными темам Троянской войны и другим мифическим и историческим эпизодам. Все эти здания были сооружены по решению народа для удовлетворения его потребностей. Граждане Афин широко пользовались своей общественной архитектурой.

Но самым главным сооружением эпохи Перикла был новый ансамбль Афинского акрополя, который господствовал над городом и его окрестностями. Акрополь был разрушен во время персидского нашествия; остатки старых зданий и разбитые статуи были употреблены теперь на выравнивание поверхности холма Акрополя. В течение третьей четверти 5 в. до н.э. были возведены новые постройки - Парфенон, Пропилеи, храм Бескрылой Победы. Завершающее ансамбль здание Эрехтейона строилось позже, во время Пелопоннесских войн.

На холме Акрополя, таким образом, разместились основные святилища афинян и прежде всегр Парфенон — храм Афины Девы, богини мудрости и покровительницы Афин. Там же помещалась казна Афин; в здании Пропилеи, служившем входом на Акрополь, находились библиотека и картинная галлерея (пинакотека). На склоне Акрополя собирался народ на драматические представления, связанные с культом бога земного плодородия Диониса. Крутой и обрывистый, с плоской вершиной, холм Акрополя образовывал своего рода естественный пьедестал для венчающих его зданий.

Чувство связи архитектуры с пейзажем, с окружающей природой — характерная черта греческого искусства. Она получила свое последовательное развитие в годы расцвета классики. Греческие архитекторы превосходно умели выбирать места для своих построек. Храмы строились на скалистых мысах, на вершинах холмов, в точке схода двух горных гребней, на террасах горных склонов.

Храм возникал там, где ему было словно приготовлено место самой природой, и вместе с тем его спокойные, строгие формы, гармонические пропорции, светлый ирамор колонн, яркая раскраска противопоставляли его природе, утверждали превосходство разумно созданного человеком сооружения над окружающим миром. Мастерски располагая по местности отдельные здания архитектурного ансамбля, греческие зодчие умели находить такое их размещение, которое сочетало их в свободное от строгой симметрии органически естественное и вместе с тем глубоко продуманное единство. Последнее диктовалось всем складом художественного сознания эпохи классики.

С особенной ясностью этот принцип раскрылся в планировке ансамбля Акрополя.

Планировка и постройка Акрополя при Перикле были выполнены по единому продуманному плану и в сравнительно короткое время под общим руководством великого скульптора Греции — Фидия. За исключением Эрехтейона законченного в 406 г. до н.э., все основные сооружения Акрополя были воздвигнуты между 449 и 421 гг. до н.э. Вновь построенный Акрополь должен был не только воплотить представление о могуществе и величии Афинской морской державы и утвердить передовые идеи греческой рабовладельческой демократии на высшей ступени ее развития, но и выразить — впервые в истории Греции — идею общеэллинского единства. Весь строй ансамбля Акрополя времен Перикла пронизан благородной красотой, спокойно-торжественным величием, ясным чувством меры и гармонии (илл. 160). В нем можно видеть наглядное осуществление слов Перикла, полных гордости за культуру «сердца Эллады - Афин»: «Мы любим мудрость без изнеженности и красоту без прихотливости».

Полностью смысл планировки Акрополя можно понять, лишь учитывая движение торжественных процессий в дни общественных празднеств.

В праздник Больших Панафиней — день, когда от имени всего города-государства афинские девушки приносили в дар богине Афине вытканный ими пеплос, - шествие входило на Акрополь с запада. Дорога вела вверх, к торжественному входу на Акрополь — Пропилеям, построенным архитектором Мнесиклом в 437 - 432 гг. до н.э., (илл. 163). Обращенную к городу дорическую колоннаду Пропилеи обрамляли два неравных, но взаимно уравновешенных крыла здания. Одно из них - левое — было больше, но зато к меньшему примыкал выступ скалы Акрополя - Пиргос, увенчанный маленьким храмом Ники Аптерос, то есть Бескрылой Победы («бескрылой» - чтобы она никогда не улетала из Афин; илл. 161, 162).

Этот небольшой по размерам, кристально ясный по форме храм был построен архитектором Калликратом между 449 и 421 гг. до н.э. Расположенный ниже других построек Акрополя и словно отделившись от общего массива холма, он первый у входа на Акрополь встречал процессию. Храм отчетливо выступал на фоне неба; четыре стройные ионические колонны на каждой из двух коротких сторон храма, построенного по принципу амфипростиля, придавали зданию ясное, спокойное изящество.

 Афинский акрополь

В планировке Пропилеи, так же как и храма Ники Аптерос, были умело использованы неровности холма Акрополя. Второй, обращенный к Акрополю и также дорический портик Пропилеи был расположен выше наружного, так что, проходя сквозь Пропилеи, шествие подымалось все выше, пока не выходило на широкую площадь. Внутреннее пространство прохода Пропилеи было оформлено ионическими колоннами. Таким образом, при строительстве Акрополя все время последовательно проводилось сочетание обоих ордеров.

Принцип свободной планировки и равновесия вообще характерен для греческого искусства, в том числе и для архитектурных ансамблей классического периода.

На площади Акрополя, между Пропилеями, Парфеноном и Эрехтейоном, стояла колоссальная (7 м высоты) бронзовая статуя Афины Промахос («Воительницы»), созданная Фидием еще до постройки нового ансамбля Акрополя в середине 5 в. до н.э.

Парфенон был расположен не прямо против входа на Акрополь, как в свое время стоял архаический храм Гекатомпедон, а в стороне, так что был виден от Пропилеи с угла (илл. 165). Это Давало возможность одновременно охватывать взглядом западный фасад и длинную (северную) сторону периптера. Праздничное шествие двигалось вдоль северной колоннады Парфенона к его главному, восточному фасаду. Большое здание Парфенона уравновешивалось стоявшим по другую сторону площади изящным и сравнительно небольшим зданием Эрехтейона, оттенявшим монументальную строгость Парфенона своей свободной асимметрией (илл. 164).

Создателями Парфенона были Иктин и Калликрат, начавшие строительство в 447 г. до н.э. и закончившие его в 438 г. Скульптурные работы на Парфеноне - Фидия и его помощников - продолжались до 432 г. Парфенон имеет по 8 колонн по коротким сторонам и по 17 по длинным: общие размеры здания 31 X 70 м, высота колонн — 10,5 м (илл. 165).

Парфенон стал совершеннейшим созданием греческой классической архитектуры и одним из высочайших достижений в истории зодчества вообще. Это монументальное, величественное здание возвышается над Акрополем подобно тому, как сам Акрополь возвышается над городом и его окрестностями. Хотя Афины располагали достаточно большими средствами, — вовсе не гигантские размеры, а гармоническое совершенство пропорций, прекрасная соразмерность частей, правильно найденные масштабы здания по отношению к холму Акрополя и по отношению к человеку определили собой впечатление монументальности и высокой значительности Парфенона. Героизация и возвеличение, а не умаление человека, легли в основу образного воздействия Парфенона. Соразмерное человеку, легко схватываемое с первого взгляда сооружение полностью соответствовало эстетическим идеалам классики.

Парфенон выстроен из квадров пентелийского мрамора, сложенных насухо.

Колонны Парфенона поставлены чаще, чем в ранних дорических храмах, антаблемент облегчен. Поэтому кажется, что колонны легко держат перекрытие. Незаметные для глаза курватуры, то есть очень слабая выпуклая кривизна горизонтальных линий стилобата и антаблемента, а также незаметные наклоны колонн внутрь и к центру здания исключают всякий элемент геометрической сухости, придавая архитектурному облику здания изумительную жизненность и органичность. Эти легкие отступления от геометрической точности были результатом продуманного расчета. Центральная часть фасада, увенчанного фронтоном, зрительно давит на колонны и стилобат с большей силой, чем боковые стороны фасада, совершенно прямая горизонтальная линия основания храма казалась бы зрителю слегка прогнутой. Для компенсации этого оптического эффекта поверхность стилобата и другие горизонтали храма делались зодчими классического времени не вполне точно горизонтально, а выгнутыми кверху. Ощущение еле уловимой выгнутости стилобата Парфенона усиливает впечатление упругого напряжения, которым пронизан весь его облик. Этой же цели служат и другие оптические поправки, введенные архитектором в ясный и упорядоченный строй периптера.

Благородство материала, из которого был построен Парфенон, позволило применить обычную в греческой архитектуре раскраску только для подчеркивания конструктивных деталей здания и для образования цветного фона, на котором выделялись скульптуры фронтонов и метоп. Так, были применены красный цвет для горизонталей антаблемента и фона метоп и фронтонов и синий — для триглифов и других вертикалей в антаблементе; праздничная торжественность сооружения подчеркивалась узкими полосками сдержанно введенной позолоты.

Выполненный в основном в дорическом ордере, Парфенон включил отдельные элементы ионического ордера. Это соответствовало общему стремлению классики и, в частности, создателей ансамбля Акрополя к объединению дорических и ионических традиций. Таков ионический по своему характеру зофор, то есть фриз, проходящий по верху наружной стены наоса за дорической колоннадой периптера, или четыре колонны ионического ордера, украшавшие внутри собственно «Парфенон» — зал, находящийся за наосом.

Парфенон был украшен исключительной по своему совершенству скульптурой. Эти статуи и рельефы, частично дошедшие до нас, были выполнены под руководством и, вероятно, при непосредственном участии Фидия — величайшего среди великих мастеров высокой классики. Фидию же принадлежала и 12-метровая статуя Афины, стоявшая в наосе. Кроме работ, выполненных для Акрополя, к которым Фидий приступил уже зрелым мастером, им был создан ряд монументальных тальных статуй культового назначения, как, например, гигантская статуя сидящего Зевса, стоявшая в храме Зевса в Олимпии, поражавшая современников выражением человечности. К сожалению, ни одна из знаменитых статуй Фидия не дошла до нас. Сохранилось лишь несколько мало достоверных римских копий, вернее было бы сказать — вариантов, восходящих к фидиевским статуям Афины и к другим его работам («Амазонка», «Аполлон»).

Для Акрополя Фидий создал три статуи Афины. Самой ранней из них, созданной, невидимому, еще при Кимоне во второй четверти 5 в. до н.э. и заказанной на средства из марафонской добычи, была упоминавшаяся выше Афина Промахос, стоявшая на площади Акрополя. Второй была меньшая по размерам Афина Лемния (то есть лемносская). Третья, Афина Парфенос (то есть Афина Дева), была создана в 40-е годы 5 в. до н.э., так как в 438 г. она уже была поставлена в храм.

Насколько можно судить по репликам и по описаниям, культовые статуи Фидия воплощали образ вполне реального в своей основе человеческого совершенства. Величие богов Фидия раскрывалось в их высокой человечности, а не божественности.

Так, Афина Промахос («Воительница»), изображенная в полном вооружении, спокойно и властно озирала распростертый у ее ног город и бдительно охраняла его от грозящих опасностей. Связь с окружающей жизнью, конкретность сюжетного мотива были, очевидно, характерны для этой статуи. О том, каким огромным жизненным содержанием могли насыщаться образы высокой классики, дает представление хранящаяся в музее Болоньи прекрасная римская копия головы Афины Лемнии (илл. 179), хотя некоторые ученые выражали сомнение, действительно ли это копия с фидиевской статуи. Особую жизненную силу придает образу сочетание возвышенной красоты с вполне определенным выражением лица, передающим полное напряженной настороженности внимание, энергию и уверенность в себе.

Торс Афины Лемнии, дошедший до нас в римской мраморной копии (Дрезден), дает понятие о том совершенстве, с которым Фидий создал спокойно и торжественно стоящую монументальную статую. Прекрасен ясный и простой силуэт, легко читаемый на большом расстоянии; выразительно переданы внутреннее напряжение и сдержанная энергия движения. Эта статуя — пример совершенного разрешения тех задач, которые ставила еще ранняя классика, стремясь создать образ, сочетающий монументальное величие с конкретной жизненностью.

Афина Парфенос несколько отличалась от более раннпх Афин Фидия. Культовый характер статуи, стоящей в храме, требовал большей торжественности образа. Отсюда - включение в изображение Афины символических деталей: змея у ног Афины, фигуры Победы на ее протянутой правой руке, пышного шлема, венчающего ее голову, и т. п. Тем же определена и возвышенная бесстрастность образа, если верить довольно отдаленным репликам римского времени (илл. 177).

На круглом щите Афины была представлена битва греков с амазонками, полная бурного движения и непосредственного чувства жизни. Среди действующих лиц Фидий поместил отмеченное портретным сходством изображение Перикла и свой автопортрет, что было проявлением новых исканий, не характерных для реализма ранней и высокой классики и предвещающих приближение следующего этапа в развитии классического искусства. За Эту дерзкую затею Фидий был обвинен в безбожии. «Особенно его обвиняли в том, что он, изображая на щите битву с амазонками, вычеканил свое собственное изображение в виде плешивого старика, поднявшего двумя руками камень, а также прекрасный портрет Перикла, сражающегося с амазонкой. Он очень искусно расположил руку, поднимающую копье перед лицом Перикла, как будто хотел скрыть сходство, но оно все же видно с обеих сторон» (Плутарх, биография Перикла).

Одной из примечательных особенностей статуй Афины Парфенос и Зевса Олимпийского была хрисоэлефантинная техника исполнения, существовавшая, впрочем, и до Фидия. Деревянная основа статуй была покрыта тонкими листами Золота (волосы и одежда) и пластинками слоновой кости (лицо, руки, ступни ног).

Представление о впечатлении, какое могла производить хрисоэлефантинная техника, может дать небольшой фигурный лекиф аттической работы конца 5 в. до н.э., найденный в Северном Причерноморье на Таманском полуострове, так называемый «Таманский сфинкс», одна из жемчужин античной коллекции Государственного Эрмитажа в Ленинграде (илл. 196 а). Эта ваза - прекрасный образец греческой фигурной керамики классического времени, замечательный тонким чувством радостной красочности, сочетанием изящества с монументальной ясностью образа. Золотые косы, диадема и ожерелье, белое, легко тонированное розовым лицо и грудь явно навеяны образцами хрисоэлефантинной техники.

Если представить себе, что сияющая золотом статуя Афины находилась в помещении относительно темном по сравнению с ярко освещенной солнцем площадью Акрополя, что полоски позолоты на наружных частях Парфенона как бы подготавливали зрителя к ожидаемому зрелищу, что внутри наос был раскрашен красным и синим цветом и ряд деталей был выделен позолотой, то придется признать, что золотое сияние статуи Афины гармонировало с общим характером красочной гаммы архитектурной отделки здания.

Наиболее полное представление о творчестве Фидия и вообще о скульптуре периода расцвета классики могут дать сохранившиеся в подлинниках, хотя и сильно поврежденные скульптурные группы и рельефы, украшавшие Парфенон( Значительные разрушения скульптур Парфенона вызваны не временем.Превращаемый то в христианский храм, то в мечеть, Парфенон простоял целым вплоть до конца 17 в.В 1687 г. во время бомбардировки венецианским флотом Афин бомба попала в Парфенон,превращенный турками в пороховой склад. Взрыв произвел значительные разрушения. Что не сделала бомба, то в начале 19 в. в отношении скульптур довершил английский посланник в Турции лорд Элгин. Воспользовавшись разрешением вывезти несколько плит с надписями, он выкрал почти все скульптуры и ночью, боясь народного возмущения, увез их в Лондон. Когда снимали статуи с уже поврежденного западного фронтона, он обрушился и разбился.).Скульптуры эти, как уже упоминалось выше, были созданы группой лучших ваятелей, руководимых Фидием. Весьма вероятно, что Фидий непосредственно участвовал и в выполнении самих скульптур. Можно утверждать, что во всяком случае композиционное решение, трактовка сюжетов и, возможно, эскизы фигур принадлежат Фидию. Вплоть до наших дней скульптурный ансамбль Парфенона является непревзойденным художественным памятником.

Все 92 метопы храма были украшены мраморными горельефами. На метопах западного фасада была изображена битва греков с амазонками, на главном, восточном фасада — битва богов с гигантами, на северной стороне храма — падение Трои, на южной, лучше сохранившейся, — борьба лапифов с кентаврами. Темы эти имели глубокий смысл для древних эллинов. Битва богов и гигантов утверждала, в образе борьбы космических сил, идею победы человеческого начала над первозданными стихийными силами природы, олицетворенными чудовищными гигантами, порождением земли и неба. Близка по значению первой теме и тема борьбы греков-лапифов с кентаврами. Троянские сюжеты имели более непосредственное историческое значение. Исторический миф о борьбе греков с троянцами, олицетворяющими малоазийский Восток, ассоциировался в представлении эллинов с недавно одержанной победой над персами.

Большая многофигурная группа, помещенная в тимпане восточного фронтона, была посвящена мифу о чудесном рождении богини мудрости Афины из головы Зевса. Западная же группа изображала спор Афины и Посейдона за обладание Аттической землей. Согласно мифу, спор решался сравнением чудес, которые должны были произвести Посейдон и Афина. Посейдон, ударив трезубцем о скалу, исторг из нее соленую целебную воду. Афина же создала оливковое дерево — эту основу сельскохозяйственого благополучия Аттики. Боги признали чудесный дар Афины более полезным людям, и владычество над Аттикой было передано Афине. Таким образом, западный фронтон, который первый встречал направляющуюся к Парфенону торжественную праздничную процессию, напоминал афинянам о том, почему именно Афина стала покровительницей страны, а главный, восточный фронтон, у которого заканчивалась процессия, был посвящен теме чудесного рождения богини — покровительницы Афин и торжественному изображению Олимпа.

Вдоль стены наоса за колоннами, как уже упоминалось, шел зофор, изображающий праздничное шествие афинского народа в дни Великих Панафиней, что непосредственно самой своей темой связывало ясно продуманный ансамбль скульптур Парфенона с реальной жизнью.

Скульптуры Парфенона дают ясное представление о том огромном пути, который был пройден греческим искусством за какие-нибудь 40—50 лет, отделяющие время создания акропольского комплекса от скульптур Эгинского храма.

Сохранившиеся метопы, посвященные преимущественно борьбе лапифов с кентаврами, представляют собой двухфигурные композиции, последовательно развертывающие перед зрителем перипетии этой борьбы. Поражает разнообразие движений и неистощимое богатство мотивов борьбы в каждой новой паре сражающихся. То кентавр, занеся над головой тяжелую чашу, нападает на упавшего и Закрывающегося щитом лапифа (илл. 167), то сплелись в жестокой схватке, вцепившись друг другу в горло, лапиф и кентавр, то, широко раскинув руки, гарцует над безжизненным телом павшего грека кентавр-победитель, то стройный юноша, схватив левой рукой за волосы кентавра, останавливает его стремительный бег, а правой заносит меч для смертельного удара (илл. 166).

Метопы эти были явно выполнены разными мастерами. В некоторых из них еще есть та резкая угловатость движения и подчеркнутая передача отдельных деталей, которая была, например, в западном фронтоне храма Зевса в Олимпии, посвященном тому же сюжету. В других, притом самых лучших, можно видеть все мастерство высокой классики в естественном и свободном воспроизведении любого реального действия и то глубокое чувство меры, которое неизменно сохраняет гармоническую красоту образа совершенного человека. Движения лапифов и кентавров в этих метопах непринужденно свободны, они обусловлены только характером той борьбы, которую они ведут, — в них не остается никаких отзвуков слишком очевидного и строгого подчинения архитектурной форме, какое было еще в метопах храма Зевса в Олимпии. Так в превосходном рельефе Парфенона, где полуобернувшийся назад лапиф, властной рукой ухватив за волосы кентавра, останавливает его стремительный бег и сгибает его тело, подобно тому как сгибают тугой лук, композиция подчинена логике движения фигур и сцены в целом и вместе с тем естественно соответствует пределам отведенного архитектурой пространства.

Этот принцип как бы непроизвольной, свободно возникающей гармонии архитектуры со скульптурой, полностью осуществляющей свои образные задачи и не разрушающей при этом архитектурного целого, — одна из важнейших особенностей монументальной скульптуры высокой классики.

На этом же принципе построены и композиции обоих фронтонов. При рассмотрении любой из фигур фронтонов в отдельности трудно предположить, что они включены в композицию, строго определенную архитектурной конструкцией. Так, поза полулежащего юноши Кефала с восточного фронтона (илл. 170) вполне обусловлена самим мотивом движения фигуры, и вместе с тем она легко и ясно «вписывается» в острый угол фронтона, в котором находилась эта статуя. Даже на западном фронтоне храма Зевса в Олимпии движения фигур при всей их реалистической правдивости в общем были строго развернуты по плоскости фронтона. В таких статуях Парфенона, как Кефал (по другому толкованию — Тезей), достигнута полная свобода и естественность движения.

О композиции восточного фронтона и прежде всего о ее несохранившейся центральной части можно судить по рельефу на так называемом Мадридском путеале, где, впрочем, нарушен принцип треугольного расположения фигур. Фидий отказался от выделения оси симметрии композиции вертикально стоящей центральной фигурой. Прямая связь, которую получала при таком решении композиция фронтона с ритмом колоннады, была заменена гораздо более сложным соотношением. Свободные в своих движениях, полные жизни фигуры создавали группу, естественно размещенную в пределах треугольника фронтона и образующую ясно законченное и замкнутое в себе художественное целое. В центре фронтона были изображены сидящий на троне полуобнаженный Зевс и справа от него — полуобернувшаяся к нему и быстро двигающаяся к правому краю фронтона Афина в длинном хитоне и вооружении. Между ним и в вершине треугольника находилась парящая в воздухе Ника (Победа), венчающая Афину. За Зевсом, налево, был изображен Прометей (или Гефест), отшатнувшийся назад с топором в руке; справа от Афины - сидящая фигура Деметры, присутствовавшей здесь, вероятно, в своей роли родовспомогательницы. Таким образом, равновесие композиции было достигнуто здесь сложным перекрестным соответствием спокойно сидящих и стремительно движущихся фигур. Далее, по обе стороны центральной группы, располагались другие боги Олимпа. Из всех этих фигур сохранилась лишь сильно поврежденная крайняя левая — Ирида, вестница богов. Она полна бурного движения: складки ее длинной одежды развеваются от ветра, игра света и тени еще более усиливает динамику этой статуи. Слева, в самом углу фронтона, был помещен Гелиос — бог солнца, поднимающийся из вод Океана на квадриге; справа — опускающаяся книзу, так же как и Гелиос срезанная нижней чертой фротона, богиня ночи Никс (или Селена) со своим конем. Эти фигуры, обозначавшие смену для и ночи, тем самым показывали, что рождение Афины имеет значение для всей вселенной от востока до крайнего запада.

Полулежащая фигура юноши — Тезея или, быть может, пробуждающегося Кефала, мифического охотника, встающего с зарей на охоту (илл. 170), — встречает Гелиоса. Рядом с ним были расположены две сидящие женские фигуры, которые обычно считаются Орами (илл. 169). Вслед уходящей ночи глядела (судя по зарисовке фронтона, сделанной в 17 в.) одна из трех прекрасных девушек, дочерей ночи — богинь судьбы Мойр. Эти три одетые в длинные одежды женские фигуры образующие группу в правом конце фронтона и дошедшие до нас, хотя и без голов, но в сравнительно более сохранном состоянии, принадлежат, как и фигура Кефиса с западного фронтона, к числу величайших сокровищ греческого искусства (илл. 168).

Из уцелевших статуй сильно разрушенного западного фронтона наиболее совершенны Кефис, плавные, текучие линии тела которого, действительно, словно олицетворяют реку Аттики (илл. 171), группа Кекропа, легендарного основателя Афинского государства, с его молодой дочерью Пандросой (илл. 172) и фигура Ириды (илл. 173).

Красота и величественность фронтонных скульптур Парфенона достигнуты отбором тех тонко прочувствованных естественных движений, которые своей свободной целесообразностью с наибольшей полнотой передают пластическую красоту и этическое совершенство человека.

Фриз (зофор) Парфенона дает ясное представление об особенностях построения классического рельефа. Все планы, на которые расчленяется рельеф, идут параллельно друг другу, образуя как бы ряд слоев, замкнутых между двумя плоскостями. Сохранению плоскости стены содействует единое, направленное строго параллельно плоскости стены движение многочисленных фигур. Ясная смена планов и ясный ритмический строй фриза рождают впечатление необычайной целостности изображения.

Перед создателями зофора стояла сложная композиционная задача. Необходимо было опоясать стены на протяжении около двухсот метров рельефом с изображением одного события — народного шествия, — избежав и монотонности и пестроты, и передать на плоскости стены невысоким рельефом все богатство и многообразие парадного шествия и его торжественную стройность. Мастера зофора блестяще справились со своей задачей. Ни один мотив движения на фризе ни разу в точности не повторяется, и, хотя фриз наполнен множеством разнообразных фигур людей, идущих, едущих на конях или колесницах, несущих корзины с дарами или ведущих жертвенных животных, всему фризу в целом присуще ритмическое и пластическое единство.

Фриз начинается со сцен подготовки юношей-всадников к шествию. Спокойные движения юношей, завязывающих ремни на сандалиях или чистящих коней, оттеняются время от времени вторгающимся сюда резким движением вставшего на дыбы коня или каким-либо стремительным жестом юноши. Далее мотив движения развивается все более быстро. Сборы закончены, начинается само шествие. Движение то убыстряется, то замедляется, фигуры то сближаются, почти сливаясь друг с другом, то пространство между ними расширяется. Волнообразный ритм движения пронизывает весь фриз. Особенно замечательна вереница скачущих всадников, в которой мощное в своем единстве движение складывается из бесконечного многообразия схожих, но не повторяющихся движений отдельных фигур, различных и по своему облику (илл. 175, 176 б). Не менее прекрасно строгое шествие афинских девушек (илл. 174), длинные одежды которых образуют мерные складки, напоминающие каннелюры колонн Парфенона. Ритм движения девушек особенно оттеняется повернутыми навстречу мужскими фигурами (распорядителей празднества). Над входом, на восточном фасаде — боги, смотрящие на процессию (илл. 176 а). Люди и боги изображены одинаково прекрасными. Дух гражданственности делал возможным для афинян горделивое утверждение эстетического равенства образа человека образам божеств Олимпа.

Направление, представленное в искусстве скульптуры второй половины 5 в. до н.э. Фидием и всей аттической школой, им возглавляемой, занимало ведущее место в искусстве высокой классики. Оно наиболее полно и последовательно выражало передовые художественные идеи эпохи.

Фидий и аттическая школа создали искусство, синтезирующее все то прогрессивное, что несли в себе работы ионических, дорических и аттических мастеров ранней классики до Мирона и Пэония включительно.

Однако из этого не следует, что художественная жизнь сосредоточилась к началу второй половины века только в Афинах. Так, сохранились сведения о работах мастеров малоазийской Греции, продолжало процветать искусство греческих городов Сицилии и южной Италии. Наибольшее значение имела скульптура Пелопоннеса, в частности старого центра развития дорийской скульптуры — Аргоса.

Именно из Аргоса вышел современник Фидия Поликлет, один из великих мастеров греческой классики, работавший в середине и в третьей четверти 5 в. до н.э.

Искусство Поликлета связано с традициями аргосско-сикионской школы с ее преимущественным интересом к изображению спокойно стоящей фигуры. Передача сложного движения и активного действия или создание групповых композиций не входили в круг интересов Поликлета. В отличие от Фидия Поликлет был в известной мере связан с более консервативными кругами рабовладельческого полиса, которые в Аргосе были гораздо сильнее, чем в Афинах. Образы статуй Поликлета перекликаются со старинным идеалом гоплита (тяжеловооруженного воина), сурового и мужественного. В своей статуе «Дорифора» («Копьеносца»), выполненной около середины 5 в. до н.э., Поликлет создал образ юноши-воина, воплощавший идеал доблестного гражданина.

Бронзовая статуя эта, как, впрочем, и все произведения Поликлета, в подлиннике до нас не дошла; она известна только по мраморным римским копиям. Статуя изображает крепко сложенного юношу с сильно развитыми и резко подчеркнутыми мускулами, несущего на левом плече копье (илл. 180). Вся тяжесть его тела опирается на правую ногу, левая же отставлена назад, касаясь земли только пальцами. Равновесие фигуры достигнуто тем, что приподнявшемуся правому бедру соответствует опущенное правое плечо и, наоборот, опустившемуся левому бедру — приподнятое левое плечо. Такая система построения человеческой фигуры (так называемый «хиазм») придает статуе мерный, ритмический строй.

Покой фигуры Дорифора сочетается с внутренним напряжением, придающим его, казалось бы, внешне бесстрастному образу большую героическую силу. Точно рассчитанная и продуманная архитектоника построения человеческой фигуры выражена здесь в сопоставлении упругих вертикальных линий ног и бедер и тяжелых горизонталей плеч и мускулов груди и живота; этим создается проникнутое противоборствующими силами равновесие, подобное тому равновесию, которое дает соотношение колонны и антаблемента в дорическом ордере. Эта система художественных средств, разработанная Поликлетом, была важным шагом вперед в реалистическом изображении человеческого тела в скульптуре. Найденные им закономерности скульптурного изображения человека реально отвечали духу героической мужественности, который был характерен для образа человека классического периода Греции.

В стремлении теоретически обосновать рожденный реальной жизнью обобщенный типический образ совершенного человека Поликлет пришел к сочинению «Канона». Так был назван им его теоретический трактат и сделанная по правилам теории статуя; в них была разработана система идеальных пропорций и законов симметрии, по которым должно строиться изображение человека. Такая нормативная тенденция таила в себе опасность возникновения отвлеченных схем. Можно предполагать, что римские копии усилили те черты отвлеченности, которые были свойственны произведениям Поликлета. Среди дошедших до нашего времени подлинных греческих бронзовых статуэток 5 в. до н.э. некоторые, несомненно, более близки по духу искусству Поликлета. Такова хранящаяся в Лувре статуэтка обнаженного юноши (илл. 181 а). Несколько тяжеловатые пропорции, как и мотив сдержанного движения, напоминают работы Поликлета. Греческий оригинал дает возможность оценить особенности художественного языка Поликлета, утраченные в переложении римских копиистов. Луврский молодой атлет при всей аналитической точности и выверенности построения отличается естественностью жеста, жизненной убедительностью образа.

Под конец жизни Поликлет отошел от строгого следования своему «Канону», сблизившись с мастерами Аттики. Его «Диадумен» — юноша, увенчивающий себя победной повязкой, — статуя, созданная около 420 г. до н.э., явно отличается от «Дорифора» более изящными и стройными пропорциями, легким движением и большей одухотворенностью образа (илл. 181 6).

До нашего времени дошла римская копия «Раненой амазонки» Поликлета и римская же статуя «Амазонки Маттеи», восходящая к оригиналу Фидия. Они дают в известной мере возможность наглядно сопоставить особенности фидиевского и поликлетовского вклада в искусство классики.

Фидиевская амазонка изображена в тот момент, когда она, оглядываясь на приближающегося врага, опирается на копье, готовая вскочить на коня. Ее прекрасные пропорции лучше передают строение сильного тела девушки, чем построенные по «Канону» почти мужские пропорции амазонки Поликлета. Стремление к активному действию, непринужденная и выразительная красота движения характерны для искусства Фидия, художника более многогранного, чем Поликлет, более полно сочетающего в единое целое совершенную красоту образа с его конкретной жизненностью.

Поликлет изобразил раненую амазонку. Ее сильное тело ослабело, она облокотилась левой рукой на опору, правая рука ее закинута за голову. Но только Этим и ограничился Поликлет; в лице статуи нет выражения боли и страдания, нет и реалистического жеста, передающего движение страдающего от раны человека. Эти элементы отвлеченности позволяют передать только самое общее состояние человека. Но идеал мужественной сдержанности человека, растворение его переживаний в общем духе властвования собой — эти характерные особенности искусства Поликлета несли в себе высокие понятия о достоинстве совершенного человека — героя.

Если Поликлет смог дать рядом с высоким и прекрасным искусством Фидия и его сотоварищей по украшению Акрополя свой важный и значительный вариант искусства высокой классики, то иначе сложилась судьба его творческого наследия. В конце 5 в. до н.э., в годы Пелопоннесских войн, продолжатели Поликлета вступили в прямую борьбу с реалистической традицией фидиевской школы. Такие пелопоннесские скульпторы конца 5 в. до н.э., как Каллимах, искали лишь отвлеченного нормативного совершенства, далекого от всякого живого чувства действительности.

Но и в аттической школе, в кругу учеников и последователей Фидия, реалистические искания получают в последней четверти 5 в. до н.э. некоторые новые черты.

Среди непосредственных учеников Фидия, полностью остававшихся верными учителю, выделяется Кресилай, автор героизированного портрета Перикла (илл. 183). В этом портрете глубоко и сильно выражены спокойное величие духа и сдержанное достоинство мудрого государственного деятеля. Полные жизни прекрасные человеческие образы можно видеть и в других работах Кресилая (например, голова статуи эфеба, победителя в состязании; илл. 182).

С другой стороны, в том же кругу Фидия стали появляться произведения, ищущие усиления драматического действия, обостряющие темы борьбы, столь широко представленные в рельефах Парфенона. Рельефы такого рода, насыщенные бурными контрастами и напряженной динамикой, с грубоватой резкостью реалистических деталей были выполнены скульпторами, которых пригласил Иктин для украшения построенного им храма Аполлона в Бассах (в Фигалии). Этот фриз, изображающий битву греков с кентаврами и амазонками, вопреки обычным правилам находился в полутемном наосе и был выполнен в высоком рельефе с энергичным использованием контрастов света и тени. В эти рельефы (правда, ' далеко не первоклассные по качеству) впервые были введенны элементы более субъективного и эмоционально заостренного восприятия, чем это было обычно принято. Передача бурных и грубо выразительных движений сражающихся, данных в разных раккурсах, усиливало это впечатление.

Среди мастеров фидиевской школы к концу 5 в. до н.э. появилось также тяготение к выражению лирического чувства, стремление с особенной мягкостью передать грацию и изящество движений. При этом образ человека оставался типически-обобщенным, не утрачивая свою реалистическую правдивость, хотя и теряя нередко героическую силу и монументальную строгость, столь характерные для произведений, созданных несколькими десятилетиями раньше.

Наиболее крупным мастером этого направления в Аттике был ученик Фидия — Алкамен. Он был продолжателем Фидия, но для его искусства характерны черты утонченного лиризма и более интимной трактовки образа. Алкамену принадлежали и некоторые статуи чисто фидиевского характера (например, колоссальная статуя Диониса). Однако новые искания всего яснее выступали в его работах другого порядка, как, например, в знаменитой статуе Афродиты, стоявшей в саду на берегу реки Илисса, — «Афродита в садах». Она дошла до нас в копиях и репликах римского времени (илл. 184).

Афродита была изображена Алкаменом спокойно стоящей, слегка склонившей голову и изящным движением руки откидывающей с лица покрывало; в другой руке она держала яблоко, возможно, дар Париса, признавшего Афродиту прекраснейшей среди богинь. С большим мастерством Алкамен передал сбегающие вниз складки тонкого длинного одеяния Афродиты, облекающего ее стройные формы. Совершенная красота человека была окрашена здесь восхищенным и нежным чувством.

В еще большей степени такие поиски лирического образа нашли свое осуществление в созданных около 409 г. до н.э. мраморных рельефах балюстрады храма Ники Аптерос на Акрополе. Эти рельефы изображали девушек, совершающих жертвоприношение. Замечательный рельеф «Ника, развязывающая сандалию» (илл. 187) — один из шедевров скульптуры высокой классики. Лиризм этого произведения рождается и из совершенства пропорций, и из глубокой мерцающей светотени, и из нежной мягкости движения, подчеркнутого текучими линиями складок одежды, необычайно изящного, живого и естественного движения. Очень большую роль в сложении этого лирического направления в высокой классике сыграли многочисленные рельефы на надгробных стелах, прекрасные образцы которых были созданы в конце 5 в. до н.э. Таково, например, «Надгробие Гегесо» (илл. 188), несущее в своей чисто бытовой жизненной правде высокое поэтическое чувство. Среди многих дошедших до нас надгробных рельефов конца 5 - начала 4 в. выделяются также стела Мнесарете (илл. 186) и надгробие в форме лекифа из Ленинградского Эрмитажа. Древние греки очень мудро и спокойно относились к смерти: в надгробиях классического периода нельзя найти ни страха смерти, ни каких-либо мистических настроений. Они изображают живых людей, их тема — прощание, проникнутое задумчивым размышлением. Надгробные стелы классической поры своим светлым элегическим настроением были призваны утешить, поддержать человека в его страдании.

Изменения в художественном сознании, наметившиеся в последние десятилетия 5 в. до н.э., нашли свое выражение и в архитектуре.

Уже Иктин смело расширил творческие искания архитектурной мысли классики. В храме Аполлона в Бассах (илл. 189) он впервые ввел в здание наряду с дорическими и ионическими элементами также и третий ордер - коринфский, хотя еще только лишь одна колонна внутри храма несла такую капитель. В Телестерионе, который был построен Иктином в Элевсине, он создал сооружение необычного плана, с обширным колонным залом.

Столь же новым было прихотливо асимметрическое построение здания Эрехтейона на Афинском акрополе, выполненного неизвестным архитектором в 421 - 406 гг. до н.э. (илл. 190, 191 а, б).

Гидрия

Место расположения здания в общем ансамбле Акрополя и его размеры были вполне определены характером зодчества периода расцвета классики и замыслом Перикла. Но художественная разработка этого храма, посвященного Афине и Посейдону, внесла новые черты в архитектуру классического времени: живописную трактовку архитектурного целого — интерес к сопоставлениям контрастных архитектурных и скульптурных форм, множественность точек зрения, раскрывающих новые, разнообразные и сложные впечатления. Эрехтейон построен на неровном северном склоне Акрополя, и его планировка продуманно включила в себя использование этих неровностей почвы: храм состоит из двух находящихся на разном уровне помещений, он имеет разной формы портики на трех сторонах — в том числе знаменитый портик кор (кариатид) на южной стене — и четыре колонны с промежутками, закрытыми решетками (замененными позднее каменной кладкой) на четвертой стене. Ощущение праздничной легкости и изящной стройности вызвано применением в наружном оформлении более нарядного ионического ордера и прекрасно использованными контрастами легких портиков и глади стен.

В Эрехтейоне не было наружной раскраски, ее заменяло сочетание белого мрамора с фиолетовой лентой фриза и позолотой отдельных деталей. Это единство цветового решения в большой мере служило объединению разнообразных, хотя и одинаково изящных архитектурных форм.

Смелое новаторство неизвестного автора Эрехтейона развивало живую творческую традицию высокой классики. Однако в этом здании, прекрасном и пропорциональном, но далеком от строгой и ясной гармонии Парфенона, уже пролагались пути к искусству поздней классики — искусству более непосредственно человечному и взволнованному, но менее героическому, чем высокая классика 5 в. до нашей эры.

\*\*\*

Вазопись в эпоху высокой классики развивалась в тесном взаимодействии с монументальной живописью и скульптурой.

Опираясь на реалистические завоевания первой трети века, вазописцы высокой классики, однако, стремились умерить ту резкость в передаче деталей натуры или мотивов движения, которая встречалась ранее. Большая ясность и гармоничность композиции, величавая свобода движения и, главное, большая духовная выразительность стали характерными чертами вазописи этого времени. Вместе с тем вазопись несколько отошла от той конкретной жанровости сюжетов, которая наблюдалась в первой трети века. В ней появилось больше героических изображений на мифологические темы, сохранявших всю человечность ранней классики, но явно искавших монументальной значительности образа.

Вазописцев середины 5 в. до н.э. стало привлекать изображение не только действия, но и душевного состояния героев, — углубилось мастерство жеста, цельность композиции, хотя и за счет некоторой утраты той непосредственности и свежести, какие отличали творения Дуриса или Брига. Как и в скульптуре высокой классики, в образах вазописи этого времени передавались самые общие состояния человеческого духа, еще без внимания к конкретным и индивидуальным чувствам человека, к их противоречиям и конфликтам, к смене и борьбе настроений. Все это еще не входило в сферу внимания художников. Зато ценой некоторой обобщенности чувства было достигнуто то, что человеческие образы, созданные вазописцами середины 5 в. до н.э., обладают такой типичностью и столь ясной чистотой своего душевного строя.

Монументальная строгость и ясность характерны для росписи знаменитого «Кратера из Орвьето» — хранящейся в Лувре вазы со сценой гибели Ниобидов на одной ее стороне и изображением Геракла, Афины и Аргонавтов на другой (илл. 192). Фигуры свободно и естественно расположены по поверхности вазы, хотя для сохранения целостности этой поверхности художник избегает перспективных уменьшений, фигур, по смыслу размещенных на втором плане. Мастерское владение раккурсами, живые, естественные позы фигур подчинены строгому, спокойному ритму, объединяющему изображение со столь же гармоничной формой вазы. В «Кратере из Орвьето» краснофигурная вазопись достигает одной из своих вершин.

Примерами вазописи высокой классики могут служить такие сделанные во второй половине века рисунки, как «Сатир, качающий на качелях девушку во время весеннего праздника» (илл. 193 а), как «Полиник, протягивающий ожерелье Эрифиле» (так называемая «Ваза из Лечче»; илл. 193 б) и многие другие.

Около середины века получили широкое распространение лекифы с росписью по белому фону, служившие для культовых целей (связанных с погребением умерших). В них нередко рисунок достигал особенной непринужденной легкости (подчас переходившей в небрежность); он наносился черным лаком, обрисовывая основные линии фигуры, и после обжига раскрашивался (почему иногда из-за стершейся краски фигуры выглядят обнаженными). Образцом мастерского рисунка на белом фоне является изображение девушки, приносящей дары умершему, на аттическом лекифе Бостонского музея (илл. 197).

Ойнохойя

5 Амфора

Стамнос

Скифос

К концу 5 в. до н.э. вазопись начала приходить в упадок. Уже Мидий и его подражатели стали перегружать рисунки на вазах декоративными деталями; в этой нарядной узорной орнаментации фигуры людей, изображенные в затейливых раккурсных построениях, потеряли свое первенствующее значение — они стали безличными и одинаковыми, теряясь посреди развевающихся драпировок. Кризис свободного труда в конце 5 в. особенно пагубно отразился на творчестве мастеров-керамистов и рисовальщиков. Вазопись начала утрачивать художественное качество, превращаясь постепенно в механическое и безликое ремесло.

Не дошедшая до нас живопись классического периода, насколько можно судить по высказываниям древних авторов, имела, так же как и скульптура, монументальный характер и выступала в неразрывной связи с архитектурой. Выполнялась она, видимо, чаще всего, фреской; не исключена возможность, что в 5 в. до н.э., во всяком случае во второй половине его, употреблялись клеевые краски, а также восковые (так называемая энкаустика). Клеевые краски могли применяться как прямо по специально подготовленной стене, так и по грунтованным доскам, которые укреплялись непосредственно на стенах, предназначенных для росписи.

Живопись в 5 в. до н.э. носила строго обобщенный монументальный характер и создавалась для определенного места в архитектурном ансамбле. Сколько-нибудь достоверных сведений о существовании станковых произведений не сохранилось. Как монументальная скульптура дополнялась мелкой пластикой из терракоты или бронзы, тесно связанной с художественным ремеслом и с прикладным искусством, так и монументальная живопись, минуя ее собственно станковые формы, дополнялась вазописью, неразрывно связанной с искусством керамики. Монументальная живопись занимала важное место в художественной жизни того времени. Лучшие произведения пользовались большой славой. Крупнейшие мастера живописи были широко известны и окружены общественным почетом наряду с выдающимися скульпторами, поэтами, драматургами своего времени.

Пелика

Лекиф

 Кратер

Кратер

Живопись 5 в. до н.э. по своим эстетическим принципам была очень близка скульптуре, находясь в тесной взаимосвязи с ней. По существу изобразительные Задачи живописи в основном сводились к иллюзорному воспроизведению объема человеческого тела. Задача изображения среды, окружающей человека, его взаимодействия с ней в живописи 5 в. не ставилась. Собственно живописные средства изображения — светотень, колорит, передача атмосферы, пространственной среды— только зарождались, и то в основном в конце 5 в. до н.э. Но основной целью и в конце века оставалось стремление найти художественные средства, передающие пластическую объемность.

Лишь позже, уже в период поздней классики, в связи с общим изменением характера художественных идей, эти достижения стали использоваться сознательно для изображения человека в окружающей его природной и бытовой среде, для более богатой живописной и эмоциональной его характеристики.

Таким образом, 5 в. до н.э. — Э.то время сложения предпосылок для раскрытия изобразительных возможностей живописи. Вместе с тем реалистическое изображение человека или группы людей в разнообразных действиях, оперирование верными анатомическими пропорциями, правдивая передача телесности и объемности человеческих форм, зарождение последовательно реалистического понимания сюжета означали большой прогрессивный шаг в истории живописи по сравнению с более ранними условными или чисто декоративными композициями.

Крупнейшим мастером второй четверти и середины 5 в. до н.э.) современником Мирона, был Полигнот — уроженец острова Фасоса, получивший за свои работы, выполненные им для Афин, почетное звание афинского гражданина.

Круг тем Полигнота был близок к темам, к которым обращались мастера фронтонных композиций и рельефов. Это были эпические темы (из «Илиады», поэм Фиванского цикла) и мифологические (битва греков с амазонками, битва с кентаврами и др.).Важной особенностью вописи Полигнота было обращение к темам исторического характера. Так, в пинакотеке в Афинах, росписью которой руководил Полигнот, среди других фресок было выполнено изображение «Битвы при Марафоне».

Килик

По всей вероятности, однако, эти картины на исторические темы носили тот же обобщенно-героический характер, что и композиции, воспевающие высокие подвиги мифических героев. Подобно тому как «Персы» Эсхила, посвященные морской победе эллинов над полчищами Ксеркса, построены по тем же художественным принципам, что и его «Орестея» или «Семеро против Фив», так и эти исторические композиции Полигнота решались, видимо, в том же плане, что и мифологические картины, и входили вместе с ними в один и тот же общий ансамбль.

Одной из самых знаменитых работ Полигнота была роспись «Лесхи (дома собраний) книдян» в Дельфах, описание которой сохранил нам Павсаний, где Полигнот изобразил «Гибель Трои» и «Одиссея в Аиде».

Известно, что Полигнот употреблял только четыре краски (белую, желтую, красную и черную); видимо, его палитра не отличалась слишком резко от той, что применялась мастерами вазописи. Согласно описаниям, цвет у Полигнота носил характер раскраски и цветная моделировка фигуры им почти не применялась. Но его рисунок отличался высоким совершенством. Он верно в анатомическом отношении передавал тело в любых раккурсах и движениях. Древние восхищались тем, что Полигнот достиг совершенства в изображении лица, что он впервые стал передавать душевное состояние, в частности с помощью приоткрытого рта стремясь придать лицу черты эмоциональной выразительности. Подобные опыты в скульптуре осуществлялись мастерами западного олимпийского фронтона как раз в годы расцвета деятельности Полигнота.

Описания картин Полигнота дают основание полагать, что мастер не ставил перед собой задачи дать целостное изображение среды, в которой происходит действие. Древние авторы упоминают об отдельных предметах природы и обстановки, сюжетно связанных с действиями героев, например о камешках морского берега, но изображенных не на всей картине, а лишь для определения местонахождения героя. «До коня продолжается морской берег, и на нем видны камешки, далее на картине нет моря», — говорит Павсаний, описывая картину Полигнота «Гибель Трои». Видимо, Полигнот и другие живописцы 5 в. до н.э. еще не до конца осознавали все возможности живописи и не ощущали принципиальной разницы между изображением гальки морского берега на рельефе (как в сцене рождения Афродиты на «Троне Людо-визи») и задачей изображения морского побережья на картине.

Никаких сведений о решении Полигнотом задач перспективы или светотени у древних авторов нет. Композиция, судя по всему, носила более или менее фризообразный характер.

Современники Полигнота высоко ценили его живопись за те же качества, которые они ценили и в скульптуре: величие духа, высокую нравственную силу (этос) героев, правдивость в изображении прекрасного человека.

Полигнот очень много сделал для реалистического, ясного и конкретного изображения человека в живописи. Последующее развитие греческого искусства, непрестанный рост интереса к внутреннему миру человека, к непосредственному чувственному восприятию его образа, появление большего интереса к быту и окружающей среде постепенно расширяли круг изобразительных задач, стоящих перед живописью.

Во второй половине и в конце 5 в. до н.э.. появился ряд живописцев, тесно связанных с общими тенденциями в развитии скульптурной аттической школы конца 5 в. до н.э. Наиболее известным мастером этого времени был Аполлодор Афинский. Для его живописи, трактовавшей традиционные сюжеты в более интимной и жанровой манере, чем его предшественники, характерны большая свобода цвета и интерес к моделировке форм тела посредством светотени. Плиний говорит об Аполлодоре, что «он первый начал передавать тени». Большое значение имеют указания древних авторов, дающие основания предполагать, что Аполлодор и другие живописцы конца 5 в. до н.э. (Зевксис, Паррасий) стали разрабатывать не только задачи изображения человеческого тела в движении, но и перспективу, как линейную, так и воздушную. Неизменной целью этих живописцев оставалось создание реалистических, прекрасных и живых человеческих образов.

Начиная с Аполлодора греческая живопись перестала быть воспроизведением скульптурно трактованных фигур на плоскости стены, а стала живописью в собственном смысле этого слова. Аполлодор одним из первых живописцев перешел и к писанию картин, не связанных органически с архитектурным сооружением. В этом отношении он не только развивал далее высокие традиции классики 5 в. до н.э., но и намечал новые пути реалистического искусства, ведшие к поздней классике.