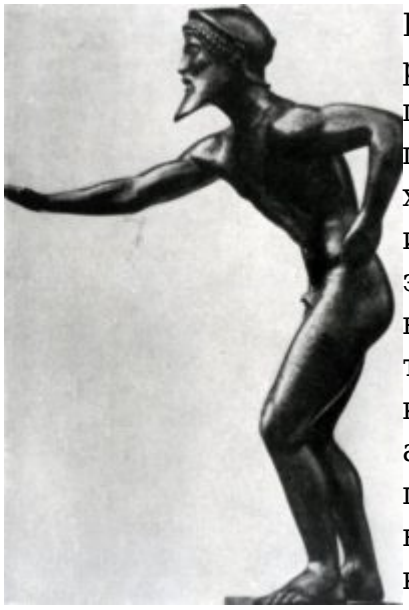
Греческая школа скульптуры V века

С первых десятилетий 5 в. до н.э. начался классический период развития греческой культуры и греческого искусства. Для Древней Греции это был период наивысшего расцвета драмы, политического красноречия, архитектуры, скульптуры, монументальной живописи и вазописи.



Бегун. Бронзовая статуэтка из Олимпии. Первая четверть 5 в. до н. э. Тюбинген. Университет

Во время греко-персидских войн начался первый период развития классического искусства — ранняя классика, продолжавшаяся примерно четыре десятилетия (490 — 450 гг. до н.э.). Художники этого времени нашли новые художественные средства для создания монументального искусства, воплотившего в своих образах этические и эстетические идеалы демократии. Изображение человека во всем богатстве и свободе его действий, поиски обобщенных типических образов, построение реалистической групповой композиции, новое понимание синтеза скульптуры и архитектуры, решительное обращение к сценам из реальной повседневной жизни (особенно в вазописи) стали важнейшими, основными чертами этого периода в развитии классического греческого искусства. Во второй четверти 5 в. до н.э. (то есть в 475 — 450 гг. до н.э.) архаические традиции, тормозившие развитие реалистического искусства (в скульптуре и живописи), были окончательно преодолены, и принципы классики получили свое законченное выражение в творениях таких мастеров, как неизвестные авторы олимпийских фронтонов и особенно знаменитый афинский скульптор Мирон. Мирон, старший среди великих мастеров классики, завершил период творческих исканий ранней классики, подготовив греческое искусство к еще большему подъему в последующие годы — к зрелой, или высокой, классике.

Время наивысшего расцвета древнегреческого искусства — в «эпоху Перикла» — продолжалось примерно также четыре десятилетия — с 450 по 410 г. до н.э. Художественные создания периода высокой классики отличались героической величавостью, монументальностью и гармоничностью человеческих образов и одновременно жизненной непринужденностью, естественностью и простотой. В эти годы творили великие мастера греческого искусства — скульпторы Фидий и Поликлет, зодчие Иктин и Калликрат. Произведения этого времени в области архитектуры, скульптуры, вазописи и монументальной живописи являются прекрасными примерами того художественного обаяния, которого может достигнуть искусство, вдохновляемое верой в совершенство человека.

К концу 5 — началу 4 в. до н.э. искусство классики вступило в третий этап развития. В этот период искусство в некоторой мере утратило героический, гражданственный характер, ясную гармонию своих монументальных образов. Вместе с тем в искусстве великих мастеров поздней классики разрабатывались новые задачи раскрытия в образах искусства мира внутренних переживаний человека иди бурной, беспокойной человеческой деятельности. Их искусство стало более драматичным и лиричным, более психологически углубленным.

Македонское завоевание во второй половине 4 в. до н.э. положило конец самостоятельному существованию греческих городов-государств. Оно не уничтожило традиции греческой классики, но в целом с этого времени развитие искусства пошло по другим путям.

Скульптура и ее эволюция

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.

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.).

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.

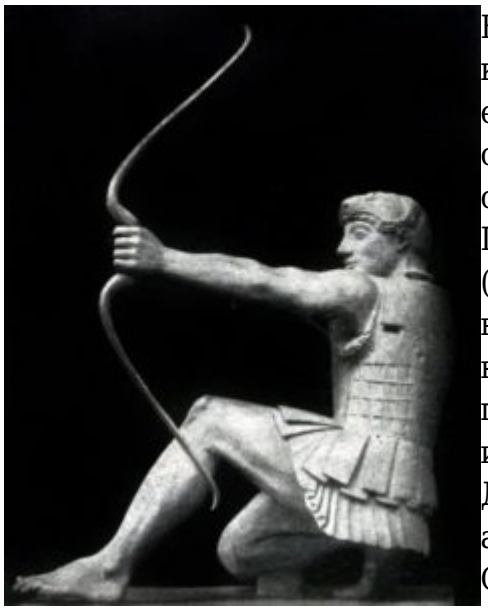
На западном фронтоне была изображена борьба греков и троянцев за тело Патрокла. В центре находилась

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

Раненый воин с восточного фронтона храма Афины-Афайи на острове Эгине. Мрамор. Около 490—480 гг. до н. э. Мюнхен. Глиптотека

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.



Геракл с восточного фронтона храма Афины-Афайи на острове Эгине. Мрамор. 490—480 гг. до н. э. Мюнхен. Глиптотека

В эгинских фронтонах сказалась еще сковывающая косность старых архаических канонов. Композиционное единство 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 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.

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.

Критий и Несиот. Гармодий и Аристогитон. Около 477 г. до н. э. Мраморная римская копия (с последующими дополнениями) с утраченного бронзового оригинала. Неаполь. Национальный музей

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 «Гармодии и Аристогитоне» впервые в истории монументальной скульптуры была поставлена задача построения скульптурной группы, объединенной единым действием, единым сюжетом. Гармодий 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 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. 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.

Пифагор Регийский. Гиацинт, или Эрот Соранцо. Вторая четверть 5 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Эрмитаж

Одним из самых последовательных, новаторов начального периода ранней классики был, по-видимому, 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). 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.

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.

Зевс Громовержец. Найден в море у

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. Эта большая статуя (высотой более 2 м) дает нам ясное представление о замечательном мастерстве ваятелей ранней классики. «Зевс Громовержец» 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

мыса Артемисион. Бронза. Около 460 г. до н. э. Афины. Национальный музей

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.

Трон Людовизи. Рождение Афродиты. Мрамор. Около 470 г. до н. э. Рим. Музей Терм

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***»); 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. Ясная и простая гармония, спокойная естественность движений фигур и реалистическая жизненность их группировки резко отличают эти произведения от архаических рельефов.

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.).

Трон Людовизи. Девушка, играющая на флейте. Мрамор. Около 470 г. до н. э. Рим. Музей Терм

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.

Реалистические принципы скульпторов храма Зевса в Олимпии особенно наглядно раскрылись в композиции западного фронтона, изображающей битву лапифов с кентаврами. Особенно ценно то, что здесь сохранились многие головы статуй, высоко совершенные по своему исполнению. Для западного фронтона 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 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. 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.

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.

Мирон. Дискобол. Около 450 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Музей Терм

С наибольшей силой особенности искусства Мирона выражены в «Дискоболе». 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 дискобола, видимо, современная статуе Мирона. Снимок воспроизводит слепок, синтезирующий на основе описания Лукиана лучшие римские копии («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»).

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. Несмотря на сложность движения, в статуе «Дискобола», как и вообще в скульптуре классики, сохраняется единая точка зрения, позволяющая сразу увидеть все образное богатство статуи.

Новаторство Мирона заключалось в том, что он одним из первых мастеров греческого искусства сумел передать в скульптуре ощущение движения. В позе «Дискобола» как бы слиты несколько последовательных движений: размах, мгновенная остановка перед броском и намек на сам бросок.

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.). 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.

Пэоний. Ника, спускающаяся с небес. Из Олимпии. Мрамор. Третья четверть 5 в. до н. э. Олимпия. Музей

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

Поликлет. Дорифор. Около 440 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Неаполь. Национальный музей. Фотография сделана с бронзированного слепка в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва).

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.

Создавая статуи спокойно стоящих атлетов, он стремился найти идеально правильные пропорции, на основе которых может быть построено человеческое тело в скульптуре. В своих поисках он шел от внимательною изучения жизни. Созерцая фигуры обнаженных атлетов, скульптор обобщал свои впечатления и в конечном счете создал художественный образ, который стал своеобразной нормой и примером для подражания в глазах граждан города-государства. Поликлет математически точно рассчитал размеры всех частей тела и их соотношение между собой. За единицу измерения он принял рост человека. По отношению к росту голова составляла одну седьмую часть, лицо и кисть руки — одну десятую, ступня — одну шестую. Скульптор написал теоретический трактат под названием «Канон» (что значит ((правило»), где изложил свои мысли о наиболее гармоничных пропорциях человеческой фигуры, как бы установленных для нее самой природой.

Вторая половина 5 в. до н.э. была временем особенно значительного расцвета искусств. Этот период называется высокой классикой. Ведущая роль в расцвете искусства высокой классики принадлежала Афинам — самому развитому в политическом, экономическом и культурном отношении полису. д. В это время во главе Афин стоял Перикл. Умный и опытный государственный деятель, блестящий оратор и талантливый полководец, он пользовался всеобщим уважением и непоколебимым авторитетом.

Вторая четверть V века до н. э. — один из интереснейших периодов в развитии греческого искусства. Это время напряженных поисков, время, когда мастера скульптуры овладевают приемами реалистического изображения человеческого тела, познают выразительные возможности движущейся фигуры. В активном движении раскрывается внутреннее состояние человека.

Выдающимся скульптором эпохи Перикла был афинянин Фидий, ваявший преимущественно статуи богов, наделённые редким благородством и величием. В 449 году Перикл вынес на обсуждение народного собрания проект реконструкции Афинского Акрополя. Он замыслил превратить крепость города, где находились главные его святыни, в памятник славы и величия Афин. Непосредственное осуществление этого плана Перикл поручил Фидию.

Фидий

Фидий (ок. 490 до н. э. — ок. 430 до н. э.) — древнегреческий скульптор и архитектор, один из величайших художников периода высокой классики. Друг Перикла. Выдающегося политического деятеля афинской демократии и гениального скульптора связывали и личная дружба и духовное единство.

Фидий, сын Хармида, был афинянином по происхождению. Год его рождения следует отнести приблизительно к 500 году. По сведениям Диона Хрисостома, учителем Фидия был афинский бронзовщик Гегий, более поздние источники называют учителем Фидия аргосского скульптора Агелада. Не исключена, однако, возможность, что оба сведения верны и что Фидий сначала учился у Гегия, а потом перешел в мастерскую Агелада, так как в искусстве Фидия следы дорийского влияния совершенно несомненны. В начале своей деятельности Фидий занимался также живописью, и в Афинах показывали расписанный им щит. Позднее же всю живописную отделку своих работ Фидии передавал своему брату или племяннику Панайну.

Между 465 и 460 годами Фидий отлил бронзовую скульптурную группу из тринадцати фигур, которую афиняне посвятили в дельфийский храм Аполлона. Рядом с изображениями богов и мифологических героев мастер поместил статую полководца Мильтиада, командовавшего афинскими войсками в битве при Марафоне.

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***.

Скульптуры эти 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.

Фидий и его ученики. Борьба лапифа с кентавром. Метопа Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей

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 сельскохозяйственного 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

Фидий и его ученики. Всадники. Фрагмент фриза Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей

Фидий и его ученики. Девушки. Фрагмент фриза Парфенона. Мрамор. Париж. Лувр

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.

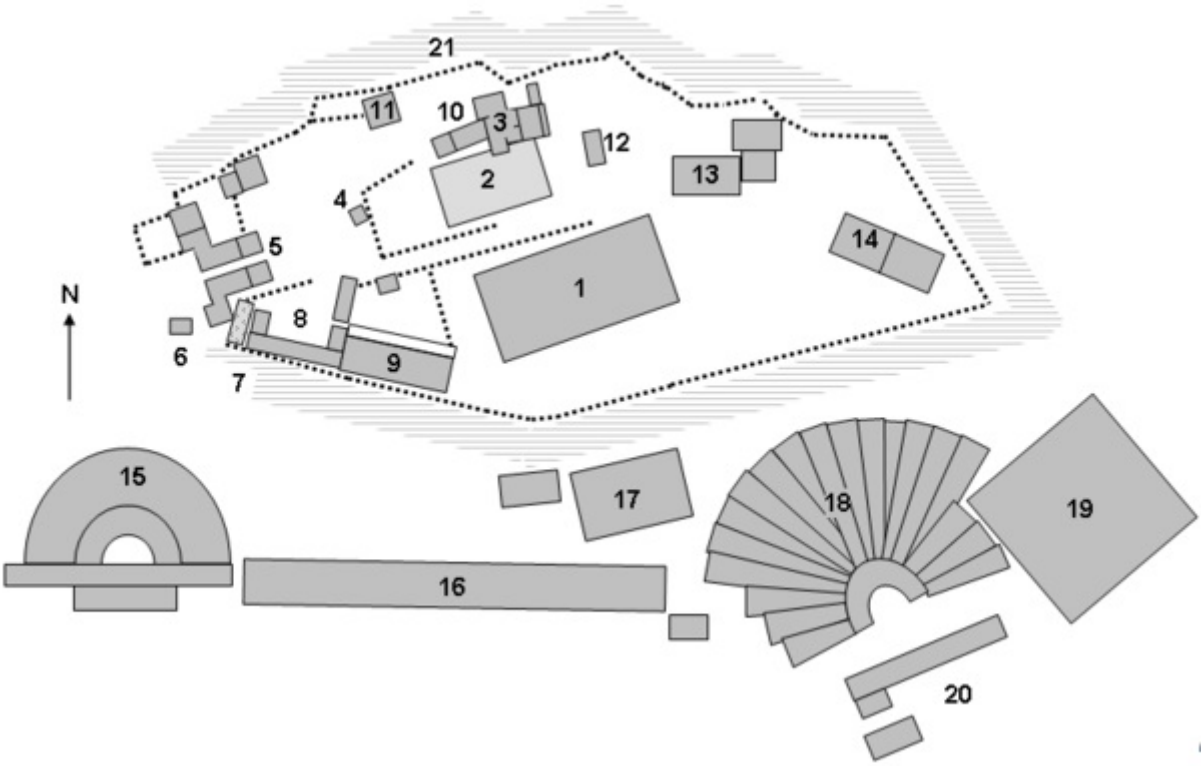
Вдоль стены наоса за колоннами шел зофор, изображающий праздничное шествие афинского народа в дни Великих Панафиней, что непосредственно самой своей темой связывало ясно продуманный ансамбль скульптур Парфенона с реальной жизнью.

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

Акрополь

Храмы возникали там, где им было словно приготовлено место самой природой, и вместе с тем его спокойные, строгие формы, гармонические пропорции, светлый мрамор и яркая раскраска противопоставляли храм природе, утверждали превосходство разумно созданного человеком сооружения над окружающим миром. С особенной ясностью этот принцип раскрылся в планировке ансамбля Акрополя.

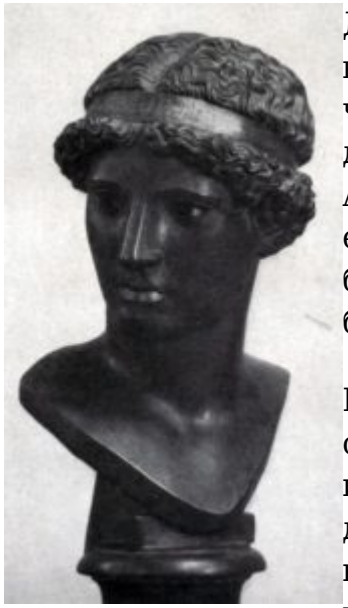
Планировка и постройка Акрополя при Перикле были выполнены по единому продуманному плану и в сравнительно короткое время под общим руководством Фидия.



План Акрополя.
1.Парфенон. 2.Гекатомпедон.3.Эрехтейон. 4.Статуя Афины Промахос. 5.Пропилеи. 6.Храм Ники Аптерос. 7.Элевсинион. 8.Бравронейон. 9.Халькотека. 10.Пандросейон. 11.Аррефорион. 12.Афинский алтарь. 13.Святилище Зевса Полиея. 14.Святилище Пандиона. 15.Одеон Герода Аттического. 16.Стоя Эвмена. 17.Асклепион. 18.Театр Диониса. 19.Одеон Перикла. 20.Теменос Диониса. 21.Святилище Аглавры.

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 украшен исключительной по своему совершенству скульптурой. Эти статуи и рельефы, частично дошедшие до нас, были выполнены под руководством и, вероятно, при непосредственном участии Фидия. 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 зальных статуй культового назначения, — 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 — вариантов, восходящих к фидиевским статуям Афины и к другим его работам («Амазонка», «Аполлон»).



Фидий. Голова Афины Лемнии. Третья четверть 5 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Болонья. Музей. Фотография сделана с бронзированного слепка в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва)

Для Акрополя Фидий создал три статуи Афины. Самой ранней из них, созданной, по-видимому, еще при Кимоне во второй четверти 5 в. до н.э. и заказанной на средства из марафонской добычи, была ***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.

Подлинную славу и широчайшую известность принесла скульптору колоссальная статуя бога-громовержца Зевса, исполненная для храма в Олимпии около 448 года до н. э. Она достигала тринадцати метров в высоту. «Отец богов и людей» восседал на великолепном троне из кедрового дерева. Его лицо, руки и полуобнаженное атлетическое тело мастер сделал из слоновой кости, глаза из драгоценных камней, плащ и сандалии — из золота. Ниспадающий с левого плеча на колени плащ покрывали чеканные изображения цветов и зверей. Голову статуи украшал золотой венок в виде оливковых ветвей. Золотые волосы и борода волнистыми прядями обрамляли классически правильное лицо Зевса. В правой руке он держал крылатую богиню победы, в левой — скипетр, на котором сидел орел. Яркая индивидуальность Фидия сказалась в том, что он сумел придать облику Зевса выражение доброты и глубокой человечности. Античные писатели подчеркивали силу впечатления, производимою статуей: оратор Цицерон видел в ней воплощение высшей красоты, а ученый Плиний называл ее несравненным шедевром. Скульптуру Зевса Олимпийского в древности ценили выше всех творений греческого искусства. однако и ее постигла печальная участь: в V веке статую уничтожило фанатичное христианское духовенство.

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.

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).

Нововведения Фидия в сравнении с предшественниками и современниками

Фидий и возглавляемая им аттическая школа скульптуры занимали ведущее место в

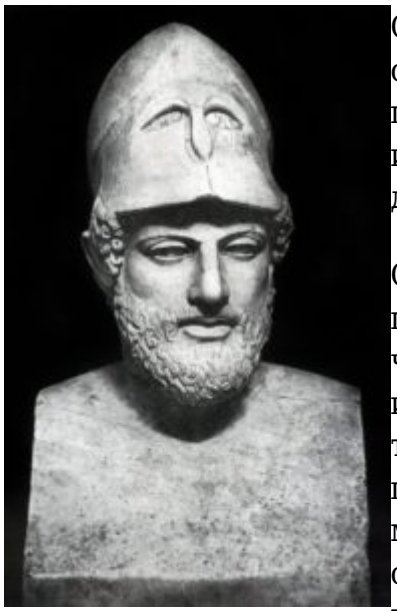
искусстве высокой классики. Это направление наиболее полно и последовательно выражало передовые художественные идеи эпохи. Так было создано искусство, «синтезирующее всё то прогрессивное, что несли в себе работы ионических, дорических и аттических мастеров ранней классики до Мирона и Пэония включительно».

Отмечают огромное мастерство Фидия в трактовке одежды, в котором он превосходит и Мирона, и Поликлета. Одежда его статуй не скрывает тело: не рабски ему подчинена и не служит его обнажению.

Золотое сечение получило в алгебре обозначение греческой буквой φ именно в честь Фидия, мастера, воплотившего его в своих работах.

Влияние на последователей

Среди учеников Фидия наибольшую известность получили Алкамен (копия с его работы — Гера виллы Лудовизи, Агоракрит и Пэоний (статуя Нике, найденная в Олимпии).



Кресилай. Портрет Перикла. Около 440 г. до н. э. Мраморная римская копия. Лондон. Британский музей

Среди непосредственных учеников Фидия, полностью остававшихся верными учителю, выделяется Кресилай, автор героизированного портрета Перикла. В этом портрете глубоко и сильно выражены спокойное величие духа и сдержанное достоинство мудрого государственного деятеля.

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, 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.

Из произведений же его школы особенно замечательны скульптурные украшения Парфенона (фронтонные группы и фриз, изображающий панафинейскую процессию).

Влияние на европейское искусство (без фанатизма)

Фидий — один из лучших представителей классического стиля, и считается

основоположником европейского искусства.

---

1. вии
2. Виппер
3. Вощинина
4. Ривкин