



Научная статья
УДК 7.032(38)+7.01:111.852(47+57)
DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.009>

Тоска по утраченной классике: проблема Поликлета в предвоенной советской эстетике

Александр Георгиевич Сечин

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
Набережная реки Мойки, 48, Санкт-Петербург 191186, Российская Федерация
sechin_a@mail.ru[✉], ORCID: [0000-0002-2690-3123](https://orcid.org/0000-0002-2690-3123)

Аннотация: Главная проблема древнегреческого скульптора V в. до н. э. Поликлета заключается в том, что его произведения не сохранились. Тем не менее со второй половины XIX века, после идентификации в дошедших до нас римских копиях созданных им образов, фигура этого ваятеля неизменно интересует как ученых, так и художников. Во многом этот стойкий интерес обусловлен основной темой его творчества — изображением молодого мужественного атлета, идеальная спортивная внешность которого в современную эпоху быстро стала одной из икон массовой физической культуры.

В 1930-е годы Поликет оказался в центре внимания советских ученых. С одной стороны, искусствоведы часто навязывали произведениям скульптора чуждое им значение, обусловленное коллективным сознанием XX века, с другой — философы с помощью диалектического метода довольно далеко продвинулись в понимании искусства греческой классики в контексте культуры и ментальности породившей его эпохи. Ярким примером первого подхода является книга Дмитрия Недовича «Поликет» (1939), до сих пор остающаяся единственной монографией на русском языке, посвященной скульптору. Благодаря приложению, составленному А. Ф. Лосевым, который перевел на русский язык сведения о Поликете из древних письменных источников, этот труд до сих пор не потерял свою научную ценность. Второй подход нашел не менее яркое выражение в опубликованной в 1940 году одноименной статье другого советского ученого — Игоря Ильина. Для него, как и для его друга и соратника Михаила Лифшица, центральное творение Поликлета — статуя Дорифора (Копьеносца), или «Канон», является не только порождением мифологического сознания своего времени, но и выражением безусловной внутренней формы благородного, в широком смысле, человека, чем и объясняется поразительная живучесть этого идеального образа.

Ключевые слова: Поликет, «Дорифор», марксистская эстетика, Д. С. Недович, А. Ф. Лосев, И. А. Ильин, М. А. Лифшиц

Для цитирования: Сечин А. Г. Тоска по утраченной классике: проблема Поликлета в предвоенной советской эстетике // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 2 (июнь 2021). С. 190–211. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.009>.

Research Article

A Longing for the Lost Classics: Polykleitos's Problem in the Soviet Aesthetics of the 1930s

Alexander G. Sechin

Herzen State Pedagogical University of Russia
48 Moika Emb., St. Petersburg 191186, Russia
sechin_a@mail.ru✉, ORCID: [0000-0002-2690-31233](https://orcid.org/0000-0002-2690-31233)

Abstract: The main problem of Polykleitos, a Greek sculptor of the 5th century BC, is that his works have not been preserved. Nevertheless, since the second half of the 19th century, after identification in extant Roman copies of images created by him, Polykleitos has always been of interest to both scholars and artists. In many ways, this persistent interest is due to the main theme of his work that was the image of a young masculine athlete whose ideal appearance in the modern era has quickly become one of the icons of mass physical culture.

On Polykleitos in the 1930s has been focused the attention of Soviet scholars. On the one hand, art historians often gave to his works a false meaning caused by collective consciousness of the 20th century, on the other, philosophers by means of dialectical method quite far promoted in understanding of the Classical Greek art in the context of culture and mentality of the era which generated it. A remarkable example of the first approach is the book by Dmitry Nedovich "Polykleitos" (1939), which still remains the only monograph in Russian dedicated to the sculptor. Thanks to the appendix, compiled by Alexey Losev, who translated related ancient written sources into Russian, this work has not yet lost its scientific merit. The second approach found a brilliant expression in a paper about Polykleitos published in 1940 by another Soviet scholar Igor Il'in. For him, as for his friend and colleague Mikhail Lifshits, the statue of the Doryphoros (Spear-Bearer), or the "Canon", that was the central work of Polykleitos, is not only a product of the mythological consciousness of his time, but also the wearer of the perfect inner form of a noble, in a broad sense, man, which explains the amazing vitality of this ideal image.

Keywords: Polykleitos, "Doryphoros", Marxist aesthetics, Dmitry Nedovich, Alexey Losev, Igor Il'in, Mikhail Lifshits

For citation: Sechin, Alexander G. 2021. "A Longing for the Lost Classics: Polykleitos's Problem in the Soviet Aesthetics of the 1930s." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 2 (June): 190–211. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/moscons.v.2021.45.2.009>.

Главная проблема Поликлета, кто бы о нем ни писал и ни размышлял, состоит в том, что до Нового времени не дошло ни одного оригинального произведения этого древнегреческого скульптора, жившего в V веке до н. э. [11, 228–230]. Казалось бы, ну и Зевс с ним, оставим изучение его творчества археологам-классикам, не сокрушаясь о том, чего не можем ни видеть, ни осязать. Однако это тот редкий случай, когда инвенция художника старины глубокой, изобретенная им пластическая идея-форма совершенного человека продолжает вселяться во всё новые и новые тела мира искусства.

Самое знаменитое творение Поликлета известно под двумя названиями: «Дорифор, или Копьеносец» и «Канон». Бронзовый оригинал не сохранился, но статуя была очень популярна в античности и часто копировалась. Благодаря



Ил. 1. Поликлет. Дорифор. Современная реконструкция на основе римских копий оригинала V в. до н. э. Бронза. Мюнхен, Университет Людвиг-Максимилиана. Фото: Kommunikation und Presse LMU, С. Olesinski

Figure 1. Polykleitos. Doryphoros. Modern reconstruction based on Roman copies of the original of the 5th century BC. Bronze. Munich, Ludwig Maximilian University. Photo: Kommunikation und Presse LMU, С. Olesinski

дошедшим до нас копиям немецкий скульптор Георг Рёмер, ученик Адольфа фон Гильдебрандта, в начале 1920-х годов смог осуществить реконструкцию шедевра в бронзе. В конце Второй мировой войны и эта статуя была разрушена в ходе массированных авиабомбежек Мюнхена, но после войны восстановлена и вновь украшает собой одно из помещений Мюнхенского университета как его символ.

Первую половину XX века вообще можно считать с высоты сегодняшнего дня апогеем интереса к Поликлету в современную эпоху, причем не только в Германии, но и в Советском Союзе. История вопроса берет свое начало во второй половине предыдущего, XIX столетия, когда стараниями приверженцев так называемой филологической археологии [11, 282–284], главным образом немецких ученых, среди сохранившихся римских статуй были идентифицированы копии творений знаменитых греческих мастеров. Филологическая археология, самыми яркими представителями которой являлись Генрих Брунн, Иоганнес Овербек, Карл Фридерикс, Адольф Фуртвенглер¹, опиралась в своих штудиях,

¹ Отец знаменитого дирижера Вильгельма Фуртвенглера.

с одной стороны, на дошедшие до нас древние тексты, где упоминаются имена известных греческих художников и их произведения, в частности на «Естествознание» Плиния Старшего (Meisterforschung), с другой — на критический анализ известных им римских копий (Kopienkritik)². Фуртвенглер, например, свято верил в то, что римляне копировали большей частью именно те греческие оригиналы, которые в ином виде донесла до нас письменная традиция. Следовательно, среди сохранившихся статуй можно найти копии, восходящие к утерянному прототипу. Он уже мог широко использовать в своих поисках возможности фотографии и, словно подводя итог кропотливой деятельности немецких антиковедов на протяжении полувека, издал в 1893 году капитальный труд «Meisterwerke der griechischen Plastik» («Шедевры греческой пластики»). Самым известным его собственным открытием была реконструкция статуи Афины Лемнии, некогда стоявшей на Афинском акрополе и вызывавшей восхищение античных авторов своей целомудренной красотой [25, 320–321; 11, 281].

Следует заметить, что еще в конце прошлого века метод Фуртвенглера оказался под огнем резкой критики со стороны американских ученых. Дело в том, что со временем выяснились следующие обстоятельства: среди дошедших до нас римских статуй, как правило мраморных, точных копий в современном понимании этого слова практически нет. Штамповка, тиражирование, буквальное повторение одних и тех же образцов, к чему европейцы стали привыкать еще в эпоху промышленной революции, были абсолютно чужды традиционным и каноническим обществам, несмотря на такие, казалось бы, обязывающие их определения. Даже когда в основе двух памятников явно лежит один и тот же прототип, они могут существенно отличаться друг от друга качеством исполнения, тонкостью обработки материала, нюансами композиции. Чтобы не быть голословными, продемонстрируем это на примере двух мраморных реплик «Дорифора» Поликлета, которые неплохо сохранились, во всяком случае, обе — в полный рост [10, 104–107]³.

Первая статуя (ил. 2) была найдена еще в конце XVIII века в Помпеях, где она стояла у алтаря так называемой Самнитской Палестры, чтобы «пробуждать в молодых атлетах соревновательный дух», как можно прочесть в современных путеводителях по Неаполитанской Ривьере [5, 202].

Сейчас этот «Дорифор» находится в Национальном археологическом музее Неаполя. Именно в нем в 1863 году Карл Фридерикс распознал копию Поликлета

² «Филологическую археологию представляли две взаимосвязанные отрасли исследований. Первая из них состояла в сборе, текстологическом исправлении, классификации и критическом анализе литературных источников по истории греческого изобразительного искусства (нем. Meisterforschung, т. е. выделение корпуса произведений определенного мастера и признаков его индивидуального стиля — А. С.). Вторая — в сличении полученных таким образом данных с римскими копиями с произведений греческого искусства, в основном скульптурными. Предварительно, однако, эти последние по сходству объединялись в группы, каждая из которых представляла тот или иной статуарный тип, соответствующий, как считалось, какой-либо из наиболее известных и популярных в древности греческих статуй (нем. Kopienkritik, т. е. критическое исследование дошедших до нас копий — А. С.). Эти последние и отождествлялись с упомянутыми в античных источниках конкретными статуями, тем самым получая более и менее определенное место в истории искусства (датировку, авторскую принадлежность, пространственную локализацию, историю бытования и вкусовых оценок и т. д.)» [11, 283].

³ То же на англ. языке: [10, 90–95].



Ил. 2. Дорифор. Римская копия с греческого бронзового оригинала Поликлета. Мрамор. Неаполь, Национальный археологический музей

Figure 2. Doryphoros. Roman copy of the Greek bronze original by Polykleitos. Marble. Naples, National archaeological Museum

«Канона» [11, 283–284]. Это стало точкой отсчета для обнаружения других античных памятников, восходящих к данному творению эллинского скульптора. В настоящее время известно более пятидесяти повторений знаменитого произведения — разной степени сохранности (фигура целиком, торс, голова), из разных материалов (бронза, мрамор, базальт) и разного художественного качества [26, I, 160]. Поскольку фигура идеального гражданина-атлета или героя — возможно, Ахилла, как считают многие [13, 184–185], — хорошо сохранилась, то приобрела наибольшую известность, а также послужила Георгу Рёмеру в качестве одного из образцов при создании его бронзовой реконструкции. При этом Рёмер воспользовался только общей композицией, постановкой фигуры и положением конечностей помпейской статуи, которая в качественном отношении долгое время считалась «банальной», слишком вялой и тяжеловесной, особенно в сравнении с оригинальными мраморами Парфенона [20, 128]. Для реконструкции головы «Копьеносца» он использовал найденную в ходе раскопок на Вилле Папирусов в Геркулануме тщательно выделанную бронзовую герму (ил. 3), а для лучшей передачи моделировки тела — так называемый торс Пурталеса (ил. 4).

Этот мрамор, найденный на Палатине в Риме, был приобретен известным немецким дипломатом Фридрихом фон Пурталесом и теперь находится в собрании Государственных музеев Берлина. Торс Пурталеса, наряду с базальтовым торсом из Галереи Уффици⁴ во Флоренции, на протяжении долгого времени считался лучшим в эстетическом отношении.

Немецкому скульптору не была известна почти полностью сохранившаяся реплика «Дорифора», которая ныне находится в США в собрании Миннеаполисского института искусства (ил. 5).

Известно, что статуя была найдена в начале 1930-х годов в море близ берегов Италии, затем достаточно долго скрывалась в итальянских, швейцарских и канадских частных коллекциях и только около 1980 года всплыла на художественном рынке, где и была приобретена в складчину американскими меценатами. За прошедшее с тех пор время «Копьеносец» из Миннеаполиса, которого считают римской работой конца II — первой половины I века до н. э., благодаря «выразительному внешнему виду и выдающемуся качеству» исполнения снискал себе славу одной из лучших известных нам реплик «Канона» Поликлета [24, 65]. Безусловно, это работа выдающегося мастера своего дела, и сравнение двух статуй красноречиво свидетельствует в пользу американских ученых, настаивающих на самостоятельном значении произведений римских ваятелей.

В классической археологии американцы и примкнувшие к ним англичане, то есть англоязычные авторы, настаивают на так называемом контекстном подходе в изучении древних памятников, хотя в данном случае он может быть применен только к неаполитанской статуе, но никак — к миннеаполисской. За всеми этими, казалось бы, узко профессиональными спорами скрывается

⁴ Этот торс, будучи лишен всех конечностей и головы, тем не менее производит сильное впечатление на зрителя как искусной передачей мускулатуры, так и фактурой, а также цветом материала, поскольку естественная окраска хорошо отполированного базальта лучше мрамора имитирует бронзу, из которой был изготовлен оригинал: *Doryphoros torso* // The Uffizi Galleries: Artworks. URL: <https://www.uffizi.it/en/artworks/doryphoros-torso> (дата обращения: 01.12.2020).



Ил. 3. Дорифор. Бронзовая герма, обнаруженная на Вилле Папирусов в Геркулануме. Неаполь, Национальный археологический музей

Figure 3. Doryphoros. Bronze herm from the Villa of the Papyri in Herculaneum. Naples, National Archaeological Museum



Ил. 4. Дорифор, так называемый торс Пурталеса. Римская копия. Мрамор. Берлин, Государственные музеи

Figure 4. Doryphoros, the so-called Pourtales torso. Roman copy. Marble. Berlin, State Museums



Ил. 5. Дорифор. Римская копия статуи Поликлета. 120–50 гг. до н. э. Пентелийский мрамор. Миннеаполис, Художественный институт

Figure 5. Doryphoros. Roman copy of the statue by Polykleitos. 120–50 years BC. Pentelic marble. Minneapolis Institute of Arts, The John R. Van Derlip Fund and Gift of funds from Bruce B. Dayton, an anonymous donor, Mr. and Mrs. Kenneth Dayton, Mr. and Mrs. W. John Driscoll, Mr. and Mrs. Alfred Harrison, Mr. and Mrs. John Andrus, Mr. and Mrs. Judson Dayton, Mr. and Mrs. Stephen Keating, Mr. and Mrs. Pierce McNally, Mr. and Mrs. Donald Dayton, Mr. and Mrs. Wayne MacFarlane, and many other generous friends of the Institute, 86.6. Photo: Courtesy of the Minneapolis Institute of Arts

мировоззренческая или даже идеологическая основа. Немцы давно усмотрели в критике метода Фуртвенглера со стороны заокеанских коллег поход против идеологемы расовой исключительности, которая якобы начала вызревать в германских умах задолго до фашизма и не без участия археологов-классиков⁵. В искусствознании эта борьба за толерантность и политкорректность привела к не менее резкой критике «теории гения», формировавшейся в сознании европейцев начиная с эпохи Высокого Возрождения и достигшей своей полной зрелости в культурно-художественном движении романтизма. Оппоненты этой теории ставят в центр своих интересов не исключительные врожденные качества талантливого мастера или гениального творца, а произведения искусства как продукцию, порожденную специфическими особенностями места и времени их создания [17, 10–11].

Итак, Поликлетово творчество стало постепенно проявляться в осязаемых телесных образах достаточно поздно, лишь со второй половины XIX столетия. После признания в помпейском изваянии копии «Дорифора» были опознаны среди римских статуй реплики других произведений скульптора: «Киниска», «Раненой Амазонки», «Диадумена». К тому времени давно уже в качестве абсолютной

⁵ Немецкие антиковеды К. Юнкер и А. Штели выделяют *четыре* качественно различающихся *этапа* в изучении античной пластики. *Первый* связан с описанной выше методологией и достижениями филологической археологии. *Второй* — с именем Георга Липпольда (1885–1954), который поставил под вопрос оптимизм Фуртвенглера в отношении истового и безупречного копирования римскими скульпторами греческих оригиналов — исключительно произведений выдающихся ваятелей. Именно Липпольду принадлежит заслуга в разделении дошедших до нас римских статуй на два потока: собственно копии и существенно переработанные реплики или вообще новые работы, созданные в стилистике греческих образцов. Таким образом, немецкий ученый ввел в научный обиход в качестве инструмента анализа триаду «оригинал — копия — преобразование» (Original — Kopie — Umbildung). Более тонкая настройка Липпольдом методологии его предшественников случилась как раз в начале мирной паузы между двумя масштабными войнами XX века. Неудивительно, что и *третий этап* в постижении особенностей древней скульптуры Юнкер и Штели связывают с плодотворной научной деятельностью своего соотечественника Пауля Цанкера (род. 1937). Цанкер в своих работах 1970-х годов значительно усложнил картину, убедительно доказав, что скульпторы римского времени действовали в русле вкусов своих заказчиков, которые представляли собой, говоря языком живописца, длинную растяжку тона: от чрезвычайно точного следования оригиналу до преобразования его до неузнаваемости. Наконец, *четвертый этап*, свидетелями которого мы являемся, характеризуется сильной поляризацией мнений о путях развития античного искусства: сторонникам уже более гибкого, но в основе своей традиционного подхода в трактовке дошедших до нас римских копий, которого продолжает придерживаться большинство немецких ученых, противостоят их англоязычные коллеги, настаивающие на целиком и полностью самостоятельном значении артефактов, вышедших из римских скульптурных мастерских. Таким образом, контекстный подход американских и английских историков искусства, по сути, исключает рассмотрение находящихся в нашем распоряжении произведений с точки зрения «греческой перспективы», ставя под сомнение тот абрис истории искусства древнего мира, который прочно обосновался в учебниках и хрестоматийных альбомах. При этом заокеанские коллеги на волне сугубо современных представлений о политкорректности и национальной идентичности вольно или невольно обвиняют даже давних германских грекофилов в культивировании расового превосходства [22, 2–6]. Одним из первых научных трудов, где проявился новый контекстный подход, стал изданный в 2002 году сборник под редакцией Э. Газда [14]. Ярким представителем этого направления в англоязычном антиковедении сейчас является Марк Фуллертон, весьма плодовитый автор (см.: [18; 19]).

вершины греческой классики полагались творения Фидия, чему ученые находили многочисленные подтверждения в дошедших до нас сочинениях древних римлян, особо отмечавших его уникальную способность придавать изваяниям богов истинно возвышенный характер. Авторитет афинянина особенно вырос после признания мраморов Парфенона его произведениями. Однако Поликлет постепенно стал теснить Фидия на пьедестале. Одной из причин всё возрастающего интереса к творчеству аргосского скульптора стало возрождение бароном Пьером де Кубертенем Олимпийских игр по аналогии с соревнованиями, проходившими раз в четыре года в Древней Элладе.

Воодушевленный энтузиазмом общества по отношению к древним играм, чему способствовали начавшиеся в 1875 году ширококомасштабные археологические раскопки в Олимпии, де Кубертен задумал приспособить старую форму общегреческих состязаний для реализации своей мечты о проведении регулярных международных спортивных турниров с целью популяризации спорта. Спорт с этого времени становится важным элементом массовой культуры, точнее — массовой физической культуры, культуры тела, которой были нужны свои кумиры и образцы, так что атлеты Поликлета и Мирона (вспомним его «Дискобола») прекрасно вписались в парадигму масскульта. Между тем культ собственного тела, каким он сложился в нашу эпоху, — абсолютно новое явление, имеющее с античной калокагатией лишь внешнее сходство. Используя одно из краеугольных понятий учения К. Маркса, можно сказать, что современный культ тела обладает всеми признаками отчуждения физического совершенства человека от его гуманистической сущности. И допинговые скандалы, сотрясающие олимпийское движение буквально на наших глазах, являются ярким доказательством этого тезиса.

Проникая в сознание обывателя, становясь либо смыслом его жизни, либо, чаще, недостижимым, но желанным позитивным нормативом, физически совершенное тело легко монополизировано идеологами авторитаризма и, говоря словами Эрвина Панофского, «насекомопоклонниками», исповедующими примат пчелиного роя независимо от того, что имеется в виду под роем — определенная группа, класс, нация или раса» [9, 14]. Этот положительный пример, проникнутый пафосом превосходства, победы, патриотизма, не только заставляет биться в унисон миллионы сердец, но и позволяет каждому из представителей той или иной социальной группы преодолеть свою экзистенциальную единичность. Так через отчуждение физической оболочки человека достигается его единение с миллионами людей [16, 18].

Панофский, как и его более молодые коллеги по обе стороны Атлантики, возможно, понимает под авторитаризмом в первую очередь фашизм, который вынудил его покинуть родину. Нам ближе история собственной страны. В 1939 году в издательстве «Искусство» вышла монография Дмитрия Недовича «Поликлет», до сих пор остающаяся единственной книгой на русском языке, посвященной этому древнегреческому ваятелю. Вот сколь пафосно она начинается:

Не так давно было время, когда средний читатель, воспитанный в буржуазных вкусах, если ему напоминали о классическом искусстве античной Греции, говорил: «Да, Фидий был верховным гением скульптуры: его статуи воплощали

божественный идеал. Кого можно было поставить рядом с ним? Разве только Праксителя, да и у него уж нет такого величия, как у Фидия».

К подобным оценкам приучала людей идеалистическая эстетика, которая распространялась среди учащихся в многочисленных переводах с немецкого. Редко вспоминали любители искусства о других античных ваятелях <...>.

Теперь вкусы оздоровились. Советский читатель не ищет в искусстве прошлого отвлеченной идеализации и сверхчеловеческой величавости. Мы знаем, что для нас ближе всего из художественного наследия прошлых веков: не идеализация, но здоровый и верный природе реализм — вот стиль, который говорит нашим языком. Наша эстетика — реалистическая, наша тема — не божество, а человек.

И советскому читателю, знакомящемуся с искусством античной классики, совсем не Фидий вспомнится первым, а Поликет. Именно его мастерство, его образ гармонично развитого физкультурника воспринимается нами теперь как наиболее типичный и выразительный образ всей античной классики в ее целом, как *эмблема классического реализма* (в оригинале выделено разрядкой. — А. С.). Потому что основной темой искусства Поликлета были не столько величавые божества, как у Фидия, сколько героическая атлетика живого и реального человеческого тела [6, 3–4].

Небезынтересна личность самого автора — Дмитрия Саввовича Недовича (1889–1947). Серб по отцу, сын вологодской дворянки, он еще до Первой мировой войны окончил историко-филологический факультет Московского университета и был оставлен там для подготовки к профессорскому званию. После Октябрьской революции заведовал Античным отделом Музея изящных искусств⁶, затем был назначен профессором искусствоведения факультета общественных наук Московского университета. Впоследствии занимал еще ряд важных постов в столичной академической среде, например был действительным членом Российской Академии художественных наук вплоть до ее закрытия. Дмитрий Недович получил действительно хорошее классическое образование, которое позволяло ему на профессиональном уровне переводить древних авторов. На момент выхода в свет монографии о Поликлете он работал начальником кафедры иностранных языков Военно-юридической академии Красной Армии. Осенью 1944 года Недович был арестован за «разглашение сведений, не подлежащих оглашению» и приговорен к пяти годам исправительно-трудовых работ. Отбывая срок в Бутырской тюрьме, он умер в ее больнице в октябре 1947 года. Дело было прекращено определением Верховного Суда СССР в 1956 году⁷.

Об истинных причинах ареста доступные в Интернете источники, например персональная статья в Википедии [7], лишь глухо сообщают, что Недович был одним из последних розенкрейцеров в России, имея в виду упоминание о встрече с ним на нарах Бутырской тюрьмы в мемуарах Льва Копелева «Хранить вечно»: «Моими соседями были <...> последний московский розенкрейцер Дмитрий Саввич Недович, поэт и ученый, переводчик “Фауста”»⁸ [2, 454]. Между тем

⁶ Ныне собрание входит в состав Отдела искусства и археологии Античного мира Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

⁷ См. краткую биографическую справку, составленную А. Л. Никитиным [8, 333–334].

⁸ Перевод «Фауста» И.-В. Гёте был завершён Недовичем ещё перед войной и, по свидетельству знакомого с ним Д. Д. Дебольского, своими художественными достоинствами

в 2003 году А. Л. Никитин опубликовал важнейшие документы «Дела Д. С. Недовича», хранящегося в Центральном архиве ФСБ РФ, снабдив их подробными комментариями и примечаниями [8, 323–343]. Из материалов этого дела следует, что искусствовед и филолог Недович еще в 1933 году дал согласие на сотрудничество с органами ОГПУ-НКГБ, чтобы вскоре по их заданию стать полноправным членом московского Ордена тамплиеров, то есть добиться орденового посвящения. Таким образом, он добровольно взял на себя роль агента спецслужб внутри этой довольно аморфной организации отечественных интеллигентов-мистиков, собиравшихся не с целью свержения советской власти, а скорее ради обсуждения вопросов самопознания и самовоспитания. Недович был там не единственным сексотом НКВД и пострадал из-за того, что рассказал о своей тайной роли таким же, как он, секретным сотрудникам, которым, кроме того, было что доложить начальству о его собственных нелюбимых антисоветских высказываниях, хотя гарантировать правдивость их показаний не представляется возможным. По мнению Никитина, «попытка этого талантливого, разностороннего и безусловно честолюбивого человека “служить двум богам”, как то обычно бывает, низвела его из потенциальных рыцарей до положения агента-provokatora, который своими действиями доставил много горя ближайшим, безусловно доверявшим ему друзьям в общем-то без особой на то нужды, а всего лишь пытаюсь спасти свое относительное благополучие и положение в обществе» [8, 341]. Наказание не было слишком тяжелым, но, возможно, привыкшего блистать в интеллектуальных кругах столицы человека надломило решение следователя сжечь все найденные при обыске рукописи — плоды его многолетних трудов. Акт об их уничтожении приложен к делу [8, 341–342].

Критикуя Адольфа Фуртвенглера за необоснованно широкое применение его метода, так сказать, за излишний оптимизм [6, 6–7], Недович по большому счету остается приверженцем «теории гения», правда, предусмотрительно сузив круг приписываемых греческому скульптору памятников⁹. Его книгу интересно читать, она написана хорошим литературным языком, ярким и выразительным. Будучи человеком богатой фантазии, автор иногда вызывает улыбку своим желанием оживить повествование о глубокой древности, приблизить своего героя к обыденным представлениям читателей чрезмерной модернизацией личности Поликлета, как, например, в этом забавном пассаже:

Статуя Диадумена носит все характерные черты поликлетова стиля; но ее изваял уже не тот молодой скульптор, что смотрел букой на окружавших его и, как маньяк, возился только с одной захватившей его идеей архитектоники человеческого тела, — ее создал великий мастер своего искусства, с виртуозным искусством создавший цельный пластический образ совершенного атлета. Если бы из всей античной скульптуры сохранился один только Диадумен, он мог бы служить для нас эмблемой целой культурной эпохи [6, 45]¹⁰.

и точно превосходил перевод Б. Л. Пастернака. Где и когда он был утрачен, неизвестно [8, 342].

⁹ Нетрудно заметить, что наш автор методологически действовал в русле второго этапа изучения античной пластики, обусловленного концепцией Г. Липпольда [23]; см. примеч. 5.

¹⁰ Здесь и далее цитаты приводятся с сохранением орфографии и пунктуации оригиналов.

В Советском Союзе второй половины 1930-х годов ученому, чем бы он ни занимался, было трудно и даже небезопасно обойтись без ссылок на классиков марксизма-ленинизма. Недович выбрал в качестве идеологической подпорки для своей книги цитату из конспективных выписок молодого Маркса, сделанных им в 1842 г. из «Итальянских исследований» К. Ф. Румора¹¹: «Если мы приблизимся к героям и богам греческого искусства, но без религиозных и эстетических суеверий, мы не в состоянии будем воспринять в них ничего такого, что не развилось бы также в пределах всеобщей жизни природы или, по крайней мере, могло в ней развиваться. Ибо все, что в этих образах принадлежит самому искусству, есть изображение человеческих красивых нравов в прекрасных органических образованиях» [6, 4]. В дальнейшем автор книги мыслит вполне адекватно изложенному в ней методу разрушения целостных образов мифологического сознания древних греков, последовательно выводя за скобки их сакральное содержание. Жесткую (зачем миндальничать, если классик уже проложил прямой и четкий путь) десаκραлизацию старого искусства наглядно иллюстрируют следующие рассуждения уже самого Недовича:

Конечно, между образцовым атлетом и воображаемым гением физической культуры — только один шаг; конечно, живая модель Поликлета была им героизирована в статуе; но ведь никто и не усматривает в Дорифоре портрета. *Дорифор — это тип* (в оригинале выделено разрядкой. — А. С.), выражающий, по словам Ш. Пикара, шедевр пелопонесского воспитания; это образец, доведенный до математического и физиологического совершенства, но совсем не икона. Если помпейцы поставили перед ним алтарь¹², то, очевидно, находили его божественно красивым, и не у них нужно было бы справляться о греческих культах. Ведь если какому-нибудь церковнику придет в голову зажигать лампадку перед Мадонной Рафаэля, то это не опровергнет факта идеализации Рафаэлем красивой булочницы с ребенком на руках. Ее красотой можно любоваться, но молиться на нее не обязательно. Так же и с Дорифором. Это дорийский идеал атлета, т. е. физкультурник, а не Ахилл, не Аякс, не Диомед и никакой другой герой Троянской войны [6, 62–63].

Дмитрию Недовичу тем не менее не откажешь ни во вкусе, ни в эрудиции. Это замечание касается его сочинения в целом, не только процитированного абзаца, где слова «атлет», «физкультурник» режут слух своей нарочитой прямолинейностью, явным огрублением, низведением сложного к простому и понятному широким народным массам. В другом месте своей монографии он пишет о «Дорифоре», что «это тяжелоатлет, какого не часто встретишь в жизни» [6, 58], вольно или невольно воздвигая перед глазами и руками зрителя (скульптура ведь предложена глазу, как бы ощупывающему форму) тот самый желанный позитивный норматив, о котором говорилось выше.

Наверное, профессору старорежимной закалки не без труда давались эстетические экзерсисы в строго заданных рамках диалектического и исторического материализмов. В противопоставлении аристократических вкусов изнеженных афинян здоровому чувству прекрасного у мужественных спартанцев можно

¹¹ Карл Фридрих Румор (Karl Friedrich Rumohr, 1785–1843) — немецкий писатель, историк культуры, искусствовед.

¹² Недович имеет в виду мраморную копию «Дорифора», найденную в Помпеях (ил. 2).

услышать отзвуки вульгарной социологии, хотя к этому времени она и была успешно преодолена марксистско-ленинской эстетикой.

«Канон»¹³ Поликлета по вполне понятным причинам оказался в центре внимания Недовича, а статуя «Дорифора» подвергнута им подробнейшему анализу, для которого найдены весьма выразительные и точные слова, например при сравнении шедевра греческой пластики с музыкой, когда автор характеризует размеренное и спокойное движение атлета:

Реальный же образ тела всегда подвижен. И вот мастер оживляет свою модель движением.

Это — движение объемов отдельных частей тела, которые через мускульную систему переливаются друг в друга <...>.

Это — движение плоскостей, больших и ясных, отчетливо разграниченных, но дающих переходы от выпуклостей к впадинам <...>.

Это — движение линий, обтекающих контуры тела и подчеркивающих его динамику. Как верно отметила М. Бибер, правая сторона фигуры Дорифора имеет замкнутый контур, тогда как левая — подвижный, и этот контраст двух сторон создает то разнообразие метра, которое называется ритмом. Здесь ритмика линий, замыкающих контуры статуи, заметно смягчает квадратные пропорции широкосложенного тела.

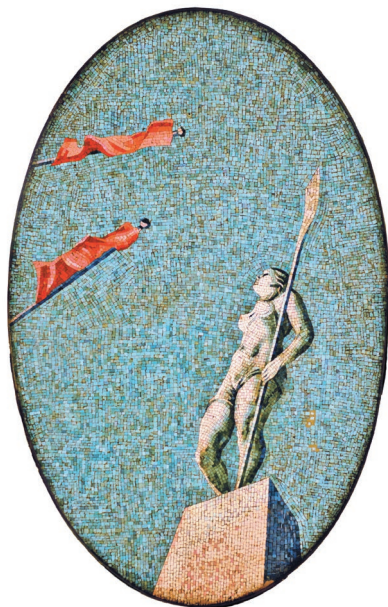
Гармония объемов, мелодия плоскостей и ритм линий создают в целом пластическую композицию Дорифора. Гармония его широка, мелодия плавна, ритм диалектически выдержан. Если этот язык изобразительного искусства перевести на музыку, то Дорифора можно было бы выразить широким симфоническим *andante* [6, 59].

В примечании к этим строкам автор напоминает читателям об опусах Ференца Листа, посвященных знаменитым произведениям изящных искусств, особо выделяя его пьесу «Мыслитель» («Il Pens[i]eroso»), которую сам композитор связывал с образом Лоренцо, герцога Урбинского, в капелле Медичи во Флоренции — шедевре Микеланджело Буонарроти. Вряд ли Недович глубоко задумывался над правомочностью такого сравнения, используя его скорее как риторическое украшение.

Практическим слепком пластической идеи «Поликлетова физкультурника» в советском искусстве 1930-х годов стали многочисленные «девушки и юноши с веслами», которые, в свою очередь, несмотря на лукавство нашего автора, все-таки являлись в определенном смысле иконами для молодых людей, да и людей постарше. В контексте спортивной унификации эпохи заслуживает внимания интересная особенность соответствующей мозаики подземного вестибюля станции метро «Маяковская» (ил. 6), созданной по эскизу Александра Дейнеки примерно в то же время, когда Недович работал над монографией о Поликлете.

Мускулистые, накачанные девушки часто производят впечатление мужеподобных дев-воительниц, амазонок либо валькирий, но тут художник как будто

¹³ Уже в древности под «Каноном» понимали нечто большее, чем единичное произведение аргосского скульптора, — это явленное в чувственно осязаемом образце учение Поликлета об идеальном строении мужской фигуры вообще и отображении этого идеала в искусстве. По преданию, существовало составленное самим ваятелем словесное описание такого совершенного образа, но от него до нас дошли лишь отрывочные замечания о некоторых пропорциях внутри тела и об отношении его частей к целому.



Ил. 6. Статуя девушки с веслом. По эскизу Александра Дейнеки. 1938. Мозаика из смальты. Москва, станция метро «Маяковская»

Figure 6. Statue of a girl with an oar. Design by Aleksandr Deyneka (1938). Mosaic of smalt. Moscow, metro station "Mayakovskaya"

случайно застывшей складкой спортивных трусов создает образ своего рода «Гермафродита с веслом». В связи с этой забавной деталью изображения невольно припомнишь зафиксированное высказывание одной английской леди XVIII века, когда была чрезвычайно популярна античная статуя спящего Гермафродита, о том, что это существо являет собой образ счастливой любви, чрезвычайно наглядно контрастируя с любовью неразделенной [21, 234–235].

Оставаясь ярким искусствоведческим продуктом своей эпохи, книга Дмитрия Недовича до сих пор не потеряла своей научной ценности, которая, на наш взгляд, заключается прежде всего в приложении «Литературные источники по Поликлету» [6, 87–107]. Все известные на тот момент материалы, касающиеся жизни и творчества скульптора, собрал и перевел на русский язык Алексей Федорович Лосев (1893–1988). В примечании указано, что он использовал фундаментальный труд Иоганнеса Овербека «Античные письменные источники к истории изобразительных искусств у греков» 1868 года издания (с добавлениями), то есть дополнил эту хрестоматийную коллекцию древних текстов по части Поликлета другими фрагментами, по какой-то причине не попавшими в поле зрения немецкого ученого. Приложение занимает двадцать страниц и разбито на рубрики: «Личность и окружение», «Произведения» (внутри которой имеются соответствующие подразделы), «Техника и искусство», «Школа Поликлета». Примечательно, что своей полнотой оно превосходит подборку материалов в опубликованном примерно в то же время итальянском издании памятников, которые связывали с именем

аргосского мастера. Там редактором-составителем значится известный итальянский историк античного искусства Рануччо Бьянки-Бандинелли [15, 9–18]. Как известно, впоследствии Лосев посвятил Поликлету довольно объемный раздел в первом томе своей капитальной «Истории античной эстетики» [4, 278–289], и его трактовка творческих достижений знаменитого скульптора через призму пифагорейской философии оказалась на то время не только полной и во многом оригинальной, но и чрезвычайно глубокой, устойчивой, в чем-то практически непоколебимой, что стало возможным, конечно, в том числе благодаря знанию и пониманию древних текстов. Но рассмотрение творчества аргосского мастера в контексте пифагорейского учения требует отдельного разговора.

Высокоинтеллектуальному и требовательному любителю древней пластики монографию Недовича нужно было бы читать вместе со статьей с таким же названием Игоря Ильина, напечатанной в пятом номере журнала «Искусство» за 1940 год. Михаил Лифшиц, высоко ценивший Ильина, уже после его смерти издал найденные в письменном столе наброски, эскизы и фрагменты неоконченных текстов в виде небольшой книги под титлом «История искусства и эстетика»¹⁴, куда вошли и некоторые опубликованные при жизни автора статьи, в том числе этот труд о Поликлете [1, 252–272]. Ильин, несомненно, был знаком с монографией Недовича. Его собственное небольшое сочинение ничуть не критикует предшественника и не полемизирует с ним, оно словно пытается его подправить, очистить и приподнять.

Игорь Аркадьевич Ильин (1904–1961) в области искусствознания был тонким мыслителем-диалектиком, как и упомянутый Михаил Александрович Лифшиц (1905–1983), пожалуй, не уступая последнему в чуткости своего истинно исторического мышления. Удивительно, сколько ценного и даже драгоценного можно найти в его кратких, часто обрывающихся на полуслове заметках, например о специфике мифологического сознания, его принципиальном отличии от нашего¹⁵. А ведь именно эту ступень в развитии человеческого сознания и отражает творчество Поликлета, его целостные образы людей, представляющие их «такими, как они есть». В своей небольшой статье, в ее части, анализирующей «Дорифора», Ильин по ходу изящно и исчерпывающе успевает разъяснить суть трех важнейших методов отражения искусством действительности, сравнивая Поликлета, с одной стороны, с Фидием, творившим возвышенные образы богов, то есть изображая их «такими, какими [люди] должны быть в идеале», а с другой — с Лисиппом, который, как известно, сам о себе говорил, что создает людей «такими, какими они ему кажутся» [1, 260]. Там же проведено поразительное по тонкости мысли, истинно философское сравнение «Копьеносца» со статуей императора Августа из Прима Порта (ил. 7).

Их сопоставление давно стало общим местом в искусствоведении. Но обычно исследователи не идут дальше констатации внешнего сходства поз, а Ильин строит свои выводы на резком контрасте: насколько Август обращен вовне, озабочен

¹⁴ А. А. Тахо-Годи, знавшая Ильина лично, по ее словам, «помогла жене Игоря Аркадьевича собирать из вороха рукописей нечто» и поэтому стала рецензентом его книги. В своих воспоминаниях Аза Алибековна с теплотой отзываясь об Ильине и его жене Гали Павловне [12, 459–464].

¹⁵ См., например, его совсем небольшую по объему работу «Античное мышление и античное искусство» [1, 109–113].

окружающим пространством, насколько литературен (достаточно взглянуть на нагрудник его панциря), настолько Дорифор сконцентрирован в себе и самодостаточен, абсолютно пластичен, лишен и намека на чуждую искусству скульптуры нарративность.

Пространство в статуе Дорифора оказывается в противоположность пространству статуи Августа крайне замкнутым и ограниченным, а взор его — безразличным к этому пространству, что опять-таки связано с его состоянием погружения в себя <...>.

<...> Само содержание психологии в обоих случаях глубоко различно. Дорифор колоссально концентрирован и мощен в своем переживании, которое выражается не чертами лица, а как раз руками и всем телом <...>. Он полон гражданского мужества и страсти, чего лишен в своей внешней тематичности измельченный образ Августа <...>.

Другая черта, отличающая Дорифора от Августа, — отсутствие повествовательности. Корпус Дорифора с подчеркнутыми скульптором мышцами торса заменяется у Августа очертаниями панциря, на котором изображены важнейшие события его царствования. Вот этого рассказа и аллегории Дорифор лишен в полной мере. Его нагота сама по себе гораздо более содержательна, чем все сцены на панцире Августа, вместе взятые.



Ил. 7. Статуя Октавиана Августа из Прима Порты. I в. н. э. Мрамор. Ватикан, Музей Кьярамонти.

Figure 7. Statue of Octavianus Augustus of Prima Porta (1st century AD). Marble. Vatican, Museum Chiaramonti.

Photo: Lessingimages.com

В содержательности пластической формы Дорифора, отличающей ее от внешней раздробленности Августа, — огромная ценность статуи Поликлета. Она свидетельствует, что работа над выразительностью пластической формы есть прямой путь преодоления «литературщины» всякого рода (извне привнесенной тенденции, не вытекающей из самого произведения), путь создания искусства высокой идейности <...> [1, 259–260].

В контексте методологии искусствознания частично процитированный нами фрагмент статьи может служить идеальным примером сравнительного анализа двух близких по изображенному мотиву художественных образов в скульптуре. И абсолютно точный вывод: «Дорифор представляет собой, согласно греческой традиции, “человека как он есть”, гражданина-стража, с его калокагатией, столь высоко ценимой спартанской аристократией. Перед нами гражданин — воин и атлет, он чужд всего того, что разрушает, с точки зрения аристократии, цельность и достоинство человека» [1, 260]. Как контрастирует он с натянутыми попытками Дмитрия Недовича навесить на статую Поликлета ярлык «атлета-физкультурника»!

В высказывании Ильина есть подлинный историзм и признание общечеловеческой ценности произведения античного скульптора, в нем нет ни современного мифотворчества, опрокидывающего в далекое прошлое представления коллективного сознания 1930-х годов, ни вульгарной социологии, которая стремилась прочертить линию четкого детерминизма между определенным общественным классом и конкретным произведением искусства, с чем пылко и успешно боролся товарищ Ильина Михаил Лифшиц, не посвятивший Поликлету специального исследования. Вот, например, лишь упоминание, но весьма красноречивое своим противопоставлением: «С одной стороны, эстетическое совершенство античной культуры, основанное на демократии греческих республик, с другой — религиозное мировоззрение азиатских народов, отблеск всеобщей зависимости и угнетения человека. Христианское искусство средних веков воспроизводит на новой ступени эстетику восточного деспотизма, который предшествует политической жизни греков, как темный образ религиозного фетишизма предшествует статуе Поликлета» [3, 106]. В «Диалектике истории искусства», втором приложении к «Философии искусства Карла Маркса» (1927) (которой, к слову, у Маркса не было, то есть она полностью сконструирована самим Лифшицем), «Дорифор» так и просится стать ярким телесным и в то же время абстрактным образом самого принципа равномерного движения. Этим примером из физики Лифшиц замечательно объясняет действие гегелевского закона отрицания отрицания:

Движение неотделимо от *сохранения*. Это хорошо знает физика. Движение есть состояние материи, которая остается сама собой во всех изменениях. Как единственная объективная реальность она не исчезает, но сохраняется.

В истории человеческого сообщества движение и сохранение взаимно дополняют друга. В историческом процессе, поскольку он осуществляется сквозь множество своеобразных культур, бесследно исчезает только внешняя форма. Принцип простейшего рычага сохраняется в усовершенствованной машине. Всякая общественная формация, всякий тип художественного творчества подвергается отрицанию, исчезает; но поскольку существует история, существует и исчезновение исчезновения (Das Verschwinden des Verschwindens, как говорит Гегель) [3, 224].

В приложении уже к собственно искусству этот закон диалектики способен объяснить живучесть «Дорифора» во времени как обладателя безусловной *внутренней формы человека благородного*, в широком смысле слова.

Ильин и Лифшиц солидарны друг с другом в понимании неизбежности нарушения этого равновесия: движение становится равноускоренным, а потом и вовсе непредсказуемо сложным. Разрушается целостность мифологического сознания. Эстетика высвобождается, но мельчает и зачастую утрачивает всякую связь с добродетелью. Безусловно, такому разрушению способствуют и сопутствуют, хотя жестко его не определяют, экономические и социальные процессы: обогащение одних и обнищание других, производство товаров и обмен ими, обращение свободы паразитизмом и т. п. Они оба были марксистами. Оба понимали, что классика осталась в прошлом, в настоящем же нет условий для ее возрождения. «Дорифор», как и прочие творения Поликлета, утрачены безвозвратно. Но оба, кажется, надеялись на то, что живут в переходную эпоху, и в будущем возвращение гармонии человека с собой и миром возможно на новом витке отрицания отрицания. Ради этого движения они стремились сохранить классическое наследие, как они его понимали, в его лучших экземплярах и образцах. Хотя бы в репликах и копиях. Они были мечтателями...

Использованная литература

1. *Ильин И. А.* История искусства и эстетика: Избранные статьи / предисл., сост. и общ. ред. Мих. Лифшица. М.: Искусство, 1983. 288 с.
2. *Копелев Л. З.* Хранить вечно. М.: Вся Москва, 1990. 688 с.
3. *Лифшиц М. А.* Философия искусства Карла Маркса // М. А. Лифшиц Собрание сочинений: в 3-х т. Т. I. М.: Изобразительное искусство, 1984. С. 7–240.
4. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика. 2-е изд., испр. и доп. М.: Ладомир, 1994. 544 с.
5. *Москвин А. Г., Бурьгин С. М.* Неаполитанская Ривьера: Неаполь, Капри, Искья, Прочида: очерк истории. М.: Вече, 2012. 319 с. (Исторический путеводитель).
6. *Недович Д.* Поликлет. М.; Л.: Искусство, 1939. 108 с.
7. Недович, Дмитрий Саввич // Википедия. Свободная [электронная] энциклопедия. Дата последней ред.: 19.11.2020. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Недович,_Дмитрий_Саввич (дата обращения: 01.12.2020).
8. Орден российских тамплиеров. Т. II: Документы 1930–1944 гг. / публ., вступ. статьи, коммент., указ. А. Л. Никитина. М.: Минувшее, 2003. 376 с. (Мистические общества и ордена в советской России; вып. 1).
9. *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В. В. Сиимонова. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. 394 с.
10. *Сечин А. Г.* Мнимое одиночество канона: «Дорифор» Поликлета в контексте диалектики единичного и множественного // Феномен одиночества. Актуальные вопросы гигиены культуры: Коллективная монография / отв. редакторы М. В. Бирюкова, А. В. Ляшко, А. А. Никонова. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2014. С. 99–110.
11. *Таруашвили Л. И.* Искусство Древней Греции: Словарь / Российская академия художеств; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных

- искусств; Отдел монументального искусства и проблем архитектуры. М.: Языки славянской культуры, 2004. 336 с.
12. *Тахо-Годи А. А.* Жизнь и судьба: Воспоминания. М.: Молодая гвардия, 2009. 691 с. (Библиотека мемуаров: близкое прошлое; вып. 26).
 13. *Трофимова А. А.* Жизнь мифа в античном искусстве: судьба Ахилла // Шлиман, Петербург, Троя. Каталог выставки в Гос. Эрмитаже, Санкт-Петербург, 19 июня — 18 октября 1998 года. СПб.: Славия, 1998. С. 180–196, 223–225.
 14. *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity* / ed. by E. K. Gazda. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 2002. 300 p. (Memoirs of the American Academy in Rome: Supplementary Vol. 1).
 15. *Bianchi-Bandinelli R.* Policleteo. Firenze: Sansoni, 1938. 24 p. (Quaderni per lo studio dell'archeologia; 1).
 16. *Brinkmann V.* Zurück zur Klassik // Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland: Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 08.02–26.05.2013. [Katalog] / hrsg. von V. Brinkmann. München: Hirmer, 2013. S. 15–57.
 17. *The Changing Status of the Artist* / ed. by E. Barker, N. Webb, and K. Woods. New Haven; London: Yale University Press in assoc. with The Open University, 1999. 260 p. (Art and Its Histories; 2).
 18. *Fullerton M. D.* Art and Archaeology of the Roman World. London: Thames & Hudson, 2020. 408 p.
 19. *Fullerton M. D.* Greek Sculpture. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Inc., 2016. 351 p.
 20. *Hallett C. H.* *Kopienkritik* and the Works of Polykleitos // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition / ed. by W. G. Moor. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995. P. 121–160.
 21. *Haskell F., Penny N.* Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900. New Haven; London: Yale University Press, 1981. 376 p.
 22. *Junker K., Stähli A.* Einleitung // Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst: Akten des Kolloquium in Berlin, 17.–19. Februar 2005 / hrsg. von K. Junker und A. Stähli unter Mitarbeit von C. Kunze. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2008. S. 1–14.
 23. *Lippold G.* Kopien und Umbildungen griechischer Statuen. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, O. Beck, 1923. 293 S.
 24. *Meyer H.* A Roman Masterpiece: The Minneapolis Doryphoros // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition / ed. by W. G. Moor. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995. P. 65–115.
 25. *Robertson M.* A History of Greek Art: in 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1975. Vol. 1–2. 835 p.
 26. *Stewart A.* Greek Sculpture: An Exploration: in 2 vols. New Haven; London: Yale University Press, 1990. Vol. 1. 380 p. Vol. 2. 881 p.

Получено: 16 декабря 2020 года

Принято к публикации: 1 марта 2021 года

Об авторе:

Александр Георгиевич Сечин — кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения и педагогики искусства Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена.

References

1. Il'in, Igor' A. 1983. *Istoriya iskusstva i estetika: Izbrannye stat'i* [Art History and Aesthetics: Selected Papers], preface, compiled and edited by Mikhail A. Lifshits. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
2. Kopelev, Lev Z. 1990. *Khranit' vechno* [To Be Preserved Forever]. Moscow: Vsyta Moskva. (In Russian).
3. Lifshits, Mikhail A. 1984. "Filosofiya iskusstva Karla Marksa [Karl Marx's Art Philosophy]." In *Sobranie sochineniy* [Collected Works] by Mikhail A. Lifshits, vol. 1, 7–240. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (In Russian).
4. Losev, Aleksey F. 1994. *Istoriya antichnoy estetiki. Rannyyaya klassika* [History of Ancient Aesthetics. Early Classics]. 2nd edition, revised and expanded. Moscow: Ladomir. (In Russian).
5. Moskvina, Anatoliy G., and Sergey M. Burygin. 2012. *Neapolitanskaya Riv'era: Neapol', Kapri, Isk'ya, Prochida: ocherk istorii* [The Neapolitan Riviera: Naples, Capri, Ischia, Procida: An Outline of History]. Moscow: Veche. (In Russian).
6. Nedovich, Dmitriy S. 1939. *Poliklet* [Polykleitos]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).
7. "Nedovich, Dmitriy Savvich." Wikipedia. The Free Encyclopedia. (In Russian). Accessed December 1, 2020. https://ru.wikipedia.org/wiki/Недович,_Дмитрий_Саввич.
8. Nikitin, Andrey L., ed. 2003. *Orden rossiyskikh tamplierov* [The Russian Knights Templar Order], vol. 2: *Dokumenty 1930–1944 gg.* [Documents of the Years 1930–1944]. *Misticheskie obshchestva i ordena v sovetskoj Rossii* [Mystical Societies and Orders in Soviet Russia], vol. 1. Moscow, Minushee. (In Russian).
9. Panofsky, Erwin. 1999. *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva* [Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History]. Russian edition, translated by Vladimir V. Simonov. St. Petersburg: Gumanitarnoe agentstvo "Akademicheskij proekt". (In Russian).
10. Sechin, Aleksandr G. 2014. "Alleged Loneliness of Canon: Polykleitos' 'Doryphoros' in the Context of the Dialectic of One and Plurality." In *The Phenomenon of Loneliness. Actual Questions of Hygiene of Culture*, collective monograph, resp. eds. Marina Biryukova, Anna Lyashko, Antonina Nikonova, 87–97. St. Petersburg: Russian Christian Academy for the Humanities Press. (In Russian). Accessed December 1, 2020. https://www.academia.edu/29378533/The_Phenomenon_of_Loneliness.
11. Taruashvili, Leonid I. 2004. *Iskusstvo Drevney Gretsii: Slovar'* [The Art of Ancient Greece: A Dictionary]. Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury. (In Russian).
12. Takho-Godi, Aza A. 2009. *Zhizn' i sud'ba: Vospominaniya* [Life and Fate: Memories]. *Biblioteka memuarov: blizkoe proshloe* [Library of Memoirs: The Close Past], vol. 26. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russian).
13. Trofimova, Anna A. 1998. "Zhizn' mifa v antichnom iskusstve: sud'ba Akhilla [The Life of Myth in Ancient Art: The Fate of Achilles]." In *Schliemann. Petersburg. Troya. Katalog vystavki v Gosudarstvennom Ermitazhe, St. Petersburg, 19.06–18.10.1998* [Schliemann. St. Petersburg. Troy. An Exhibition at the State Hermitage Museum, St. Petersburg, 19.06–18.10.1998. Catalogue], 180–96, 223–25. St. Petersburg: Slaviya. (In Russian).
14. Gazda, Elaine K. 2002. *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*. Supplements to the *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 1. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.15936>.

15. Bianchi-Bandinelli, Ranuccio. 1938. *Policleto*. Quaderni per lo studio dell'archeologia, vol. 1. Firenze: Sansoni.
16. Brinkmann, Vinzenz. 2013. "Zurück zur Klassik." In *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland: Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 08.02–26.05.2013*, catalogue, edited by Vinzenz Brinkmann, 15–57. München: Hirmer.
17. Barker, Emma, Nick Webb, and Kim Woods, eds. 1999. *The Changing Status of the Artist. Art and Its Histories*, vol. 2. New Haven; London: Yale University Press in association with The Open University.
18. Fullerton, Mark D. 2020. *Art and Archaeology of the Roman World*. London: Thames & Hudson.
19. Fullerton, Mark D. 2016. *Greek Sculpture*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons.
20. Hallett, Christopher H. 1995. "Kopienkritik and the Works of Polykleitos." In *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*, edited by Warren G. Moor, 121–60. Madison: The University of Wisconsin Press.
21. Haskell, Francis, and Nicholas Penny. 1981. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*. New Haven; London: Yale University Press.
22. Junker, Klaus, and Adrian Stähli. 2008. "Einleitung." In *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst: Akten des Kolloquium in Berlin, 17.–19. Februar 2005*, edited by Klaus Junker and Adrian Stähli in collaboration with Christian Kunze, 1–14. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert.
23. Lippold, Georg. 1923. *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, O. Beck.
24. Meyer, Hugo A. 1995. "Roman Masterpiece: The Minneapolis Doryphoros." In *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*, edited by Warren G. Moor, 65–115. Madison: The University of Wisconsin Press.
25. Robertson, Martin. 1975. *A History of Greek Art*: in 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
26. Stewart, Andrew. 1990. *Greek Sculpture: An Exploration*, in 2 vols. New Haven; London: Yale University Press.

Received: December 16, 2020

Accepted: March 1, 2021

Author's information:

Alexander G. Sechin — Ph.D. (Art Studies), Associate Professor at the Department of Art Studies and Pedagogy of Art, Herzen State Pedagogical University of Russia.