А. Б. Блюмбаум
ORCID: 0000-0001-7074-1224
✉ *abliumbaum@eu.spb.ru*
Европейский университет в Санкт-Петербурге (Россия, Санкт-Петербург)

Материал, деформация и европейское искусствознание: из комментария к «Восковой персоне» Юрия Тынянова

Аннотация. В своих теоретических работах Юрий Тынянов описывал создание художественного произведения как почти насильственную деформацию материала придуманной автором семантической конструкцией. Тем не менее изучение литературных текстов Тынянова показывает, что в своей художественной практике он находил в самом материале своего рода «подсказки», которые делали его пригодным для деформации. Такая «подсказка» проанализирована в данной статье. Речь идет об одном из начальных фрагментов «Восковой персоны», где автор использует знаменитый эпизод из истории ренессансной археологии — находку в 1485 г. трупа молодой римлянки, поразившего современников своей удивительной сохранностью. Тынянов вводит важный мотив — тело было настолько совершенным, что «некоторые» считали его восковой статуей, сделанной Рафаэлем, Верроккьо или Орсино Бенинтенди, что со всей очевидностью является префигурацией фантазматического посмертного присутствия умершего Петра в виде его воскового изображения. Однако в свидетельствах о находке 1485 г. ничего такого нет — именно потому этот мотив требует интерпретации. Анализ показывает, что встроить историю 1485 г. в повесть Тынянову удалось благодаря опубликованной в 1883 г. статье знаменитого венского историка искусства Генри Тоде. В своей статье Тоде высказал предположение о том, что два изображения — рисунок женской головы из венской Альбертины (приписывавшийся Рафаэлю) и восковой портрет из лилльского музея изящных искусств (также приписывавшийся Рафаэлю, а кроме того, связывавшийся с творчеством Андреа Верроккьо и Орсино Бенинтенди) — были сделаны с найденного в 1485 г. тела римлянки. Именно в этой работе Тоде автор «Восковой персоны» обнаружил возможность важнейшей для его произведения семантической двусмысленности, того неразличения оригинала и его воскового изображения, на котором строится повесть.

Ключевые слова: русская литература, русский формализм, Юрий Тынянов, «Восковая персона», венское искусствознание XIX века, Генри Тоде, восковые портреты

© А. Б. БЛЮМБАУМ

Для цитирования: *Блюмбаум А. Б.* Материал, деформация и европейское искусствознание: из комментария к «Восковой персоне» Юрия Тынянова // Шаги/ Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 184–198. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-184-198.

Благодарности. Мне хотелось бы поблагодарить Елену Глуховскую, Георгия Левинтона, Бориса Маслова, Алексея Наумова, Никиту Охотина и Илону Светликову за помощь в работе. Моя особая признательность — Дмитрию Калугину.

Статья поступила в редакцию 25 октября 2019 г.
Принято к печати 8 декабря 2019 г.

Shagi / Steps. Vol. 6. No. 3. 2020
Articles

A. B. Blumbaum
ORCID: 0000-0001-7074-1224
✉*abliumbaum@eu.spb.ru*
European University at St. Petersburg
(Russia, St. Petersburg)

Material, deformation and European art history: A note on "The Wax Person" by Yuri Tynianov

Abstract. In his theoretical works, Yuri Tynianov described the creation of an artistic work as an almost violent deformation of the material by a semantic construction invented by the author. Nevertheless, study of literary texts written by Tynianov shows that in his own artistic practice he used to find in the material itself a kind of "clue" that made the material suitable for deformation. One of these "hints" is analyzed in this article. This is one of the initial fragments of his well known novella "The Wax Person" (published in 1931), where the author uses a famous episode from the history of Renaissance archeology — the discovery in 1485 of the corpse of a young Roman woman which astounded contemporaries with its amazing state of preservation. In the fragment, analyzed in the article, Tynianov introduced an important motive — the body was so perfect that "some thought" it was a wax statue made by Raphael, Verrocchio or Orsino Benintendi, which is clearly the prefiguration of the fantasmatic posthumous presence of the deceased Peter the Great in the form of his wax effigy — that is, the most important part of the plot structure of the novella. However, in the evidence of the 1485 find there is nothing of the kind — that is why this motive requires interpretation. My analysis shows that the story of 1485 was embedded in Tynianov's novella due to an article published in 1883 by the famous Viennese art historian Henry Thode. In his article,

© A. B. BLUMBAUM

Thode suggested that two portraits, a drawing of a female head from Vienna's Albertina (attributed to Raphael) and a wax portrait from the Lille Museum of Fine Arts (also attributed to Raphael, and. in addition, associated in some way with the works of Andrea Verrocchio and Orsino Benintendi), were based on the body of the Roman woman found in 1485. It was in this study by Thode that the author of "The Wax Person" discovered the possibility of the semantic ambiguity which is most important for his novella and on which the story is based — a kind of confusion between the original and its wax image.

Keywords: Russian literature, Russian formalism, Yuri Tynianov, "The Wax Person", 19th century Viennese art history, Henry Thode, wax portraits

To cite this article: Blumbaum, A. B. (2020). Material, deformation and European art history: A note on "The Wax Person" by Yuri Tynianov. *Shagi / Steps, 6*(3), 184–198. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-184-198.

Acknowledgements. I would like to thank Elena Glukhovskaya, George Levinton, Boris Maslov, Alexey Naumov, Nikita Okhotin and Ilona Svetlikova for their help. My special appreciation goes to Dmitry Kalugin.

Received October 25, 2019
Accepted December 8, 2019

В первой главе повести «Восковая персона» Бартоломео Растрелли вместе со своим подмастерьем Лежандром приходит к Меншикову для того, чтобы получить подряд на изготовление воскового изображения еще живого на тот момент Петра. Рассказывая «покровителю искусств» «дуку Ижорскому» о древнем, «еще со времен даже римских императоров» искусстве создания посмертных восковых скульптур, Растрелли неожиданно обращается к эпизоду из истории ренессансной археологии — находке в апреле 1485 г. трупа молодой римлянки, поразившего современников своей удивительной сохранностью:

> И наконец, оказалось еще следующее: лет двести назад нашли в итальянской земле девушку, девушка была как живая, и все было как живое и сверху и сзади. То была, одни говорили, статуя работы известного мастера Рафаила, а другие говорили, что Андрея Верокия или Орсиния.
> И тут Растреллий захохотал, как смеется растущее дитя: его глаза скрылись, нос сморщился, и он крикнул, торопясь:
> — Но то была Юлия, дочь известного Цицерона, живая, то есть не живая, но сама природа сделала со временем ее тем веществом. — И Растреллий захлебнулся. — И то вещество — воск [Тынянов 1935: 161].

В данном фрагменте Тынянов вводит важнейшие для смысловой структуры «Восковой персоны» мотивы неразличения живого и мертвого («девушка

была как живая», «живая, то есть не живая»), а также изображения и оригинала — Растрелли неслучайно описывает церопластику как «искусство изящное и самое верное, так что нельзя портрет отличить от того человека, с которого портрет делан» (подробнее см.: [Блюмбаум 2002: 59–134]). При этом, разворачивая топику неразличения (найденное тело римлянки как восковая статуя), Тынянов дает весьма странную мотивировку — «сама природа», как говорит Растрелли, превратила Юлию в воск. Писатель демонстративно «деформирует» материал, вписывает его в определенную семантическую конструкцию, словно иллюстрируя один из основных тезисов своей теории искусства, согласно которой только «специфическое пользование материалом», наделение его «специфической функцией» превращает материал в полноценный элемент произведения, интегрирует его в художественный текст [Тынянов 1977: 330]. При этом бросающаяся в глаза абсурдность рассказа скульптора должна, по всей видимости, привлечь внимание читателя к магистральному для повести смысловому ходу, перечеркивающему миметические мотивировки, радикально расподобляющему литературный текст по отношению к любой знакомой читателю реальности.

Упоминание «Андрея Верокия и Орсиния» в качестве предполагаемых авторов воскового изображения, как мы увидим далее, может быть прокомментировано довольно просто — имя «Рафаила», т. е. Рафаэля в данном контексте оказывается менее тривиальным. Как бы то ни было, среди источников, которыми мог пользоваться (и, по-видимому, пользовался) Тынянов, есть тексты, объясняющие, на наш взгляд, появление имени Рафаэля вместе с именами Андреа Верроккьо и Орсино Бенинтенди в контексте апрельской находки 1485 г., а также дающие некоторые мотивировки или, если угодно, своего рода подсказки для превращения найденного в конце XV в. тела молодой римлянки в восковое изображение.

1

В связи с использованием Тыняновым истории 1485 г. уже приходилось упоминать [Блюмбаум 2002: 63–64] исследование Якоба Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения» и роман Дмитрия Мережковского «Леонардо да-Винчи» — значимые для автора «Восковой персоны» тексты, в которых речь шла о находке тела «Юлии, дочери известного Цицерона» и где возникали мотивы, актуальные для смысловой структуры повести, в частности, для уже упоминавшейся топики неразличения. Так, опираясь на свидетельства современников открытия, Буркхардт отмечает поразительную сохранность тела через образность недавно наступившей смерти: тело Юлии было «таким гибким, как у только что умершей 15-летней девочки» («…so beweglich gewesen wie die eines eben gestorbenen Mädchens von 15 Jahren» [Burckhardt 1885: 208]). Мережковский, безусловно обращавшийся к знаменитой книге базельского историка (хотя, конечно, и не только к ней), несколько переиначивает мотив, на котором строится текст Буркхардта — теперь тело мертвой девушки кажется не только что умершим, а живым, «как будто спящим. Румянец жизни не сошел с лица. Казалось, дышит» [Мережковский 1922: 34].

Для Мережковского образность мертвого тела римлянки, кажущегося живым, обладала идеологическим измерением, семантикой вечно живой (или воскресающей) античности, которая в трилогии «Христос и Антихрист» со-

отнесена с его прочтением антихристианских текстов Ницше. Как известно, трилогия Мережковского строится на глобальном конфликте язычества и христианства, воспринятом в немалой степени через концептуальную призму автора «Генеалогии морали» и «Антихриста». Язычество в данной перспективе соотносилось с самой жизнью (понятой прежде всего биологически), враждебность к которой, с точки зрения Ницше, воплощали антивитальные и «слабые» иудаизм и порожденное им христианство. Возвращение «языческих богов», путешествующих из одного романа трилогии в другой, по-видимому, строилось на ницшевской идее «вечного возвращения»[1], die strahlende Lebensapotheose по выражению Лу Андреас-Саломе — вечного возвращения неумирающей жизни, наиболее подробно описанного в «Так говорил Заратустра» [Cancik 2000: 107–120]. Использование Мережковским в данном контексте символики вечно живой античной т е л е с н о с т и, неумирающей языческой плоти можно истолковывать как точное, хотя и несколько лобовое воплощение одного из важнейших тезисов ницшевской антихристианской Lebensphilosophie, где понимание язычества и иудаизма / христианства соотнесено в том числе с расовыми категориями [Ibid.: 122–149][2].

В соответствии с основным идейным конфликтом своей трилогии Мережковский подает и финал истории Юлии. Если Буркхардт сообщает лишь о том, что тело, выставленное на всеобщее обозрение, было ночью похоронено по приказу папы Иннокентия VIII, то в романе Мережковского тайные похороны прекрасной Юлии обретают религиозную подоплеку — страх римского первосвященника перед поклонением народа языческой красоте[3]. И мотив кажущегося живым давно умершего тела юной римлянки, и поспешные, тайные похороны соблазнительной язычницы вписываются в ницшеанский слой романа[4].

---

[1] В исследованиях, посвященных Мережковскому, уже отмечался его интерес к идее «вечного возвращения», см., например: [Kalb 2018: 55, 62].

[2] С этим, по всей вероятности, связано появление в текстах Мережковского (в частности, в книге «Л. Толстой и Достоевский») расовой топики особого чувства природы (= жизни) у арийца и отсутствие такого чувства у семита — арийского, языческого «воскресения плоти» (с которым мы сталкиваемся в «Леонардо да Винчи») и семитского «умерщвления плоти», например: «Здесь, в последней глубине Семитства, — какой перегиб, перевал к Арийству — от выжженной мертвой пустыни Израиля, где дымятся лишь остатки жертв — к цветущему Божьему саду, новому раю, где виноградные лозы, и птицы, и колосья, и белые лилии, и белые голуби рядом с мудрыми змеями — вся многообразная, многоязычная “Божья тварь” — все живое, животное и растительное — какой неимоверный поворот от умерщвления плоти к воскресению Плоти! Как будто, достигнув крайнего предела и острия своего, Семитство преломляет, преодолевает себя и возвращается к началу своему; как будто два противоположные гения мировой культуры — дух семитский и арийский, дух смерти и жизни сквозь все века и народы тяготели, стремились друг к другу и, наконец, вдруг встретились, как два полюса, две половины, два *пола* мира для какого-то последнего слияния, соединения — символа, для какой-то готовящейся вспыхнуть искры последнего пожара» [Мережковский 2000: 137, курсив автора]. Эти идеологические конструкции позднее будут подхвачены Блоком в статье «О иудаизме Гейне», где речь пойдет об особом чувстве природы у арийца и т. п., см. об этих мотивах у Блока: [Блюмбаум 2017: 180–181, 231]. О топике особого арийского чувства природы см. также: [Svetlikova 2013: 172–173].

[3] «Несметная толпа не отходила от гроба. Из далеких стран приезжали взглянуть на нее, ибо Юлия была так прекрасна, что если бы можно было описать прелесть ее, то не видевшие не поверили бы. Папа испугался, узнав, что народ поклоняется мертвой язычнице, и велел ночью тайно похоронить ее у ворот Пинчианских» [Мережковский 1922: 34].

[4] Рецепция Мережковским текстов Ницше, безусловно, не являлась лишь дотошным реплицированием; о некоторых аспектах специфики прочтения Мережковским Ницше см.: [Коренева 1991].

Продолжая смысловую линию вечно живой античности, далее Мережковский вводит эпизод с другой археологической находкой — древней статуей Венеры, причем совершенный античный мрамор кажется герою романа, ученику Леонардо Джованни Бельтраффио, живым:

> И Джованни увидел на дне ямы, между кирпичными стенами, белое голое тело. Оно лежало, как мертвое в гробу, но казалось не мертвым, а розовым, живым и теплым в колеблющемся отблеске факелов [Мережковский 1922: 36].

Данный фрагмент вполне вписывается в традицию, у истоков которой стоял Винкельманн, превративший, как хорошо известно, античную скульптуру в своего рода эмблематическое воплощение античного миросозерцания. При этом Мережковский вводит образность кажущейся живой статуи, что может быть соотнесено с ходовой топикой оживания античного скульптурного изображения как символа возвращения античности [Блюмбаум 2008]. Прозрачный параллелизм тела римской девушки, с которой не сошел «румянец жизни», и кажущейся живой статуи[5] (поданной при этом как мертвое и при этом «живое» тело «в гробу») мог подтолкнуть Тынянова к превращению мертвой и при этом «живой» Юлии в изображение, заставив его при этом изменить идеологические мотивировки семантической двойственности в романе Мережковского, выстроив смысловую конструкцию повести на основе своих представлений о «колеблющейся» литературной семантике и пр.

Следует при этом отметить, что в романе Мережковского возникает занимательная деталь, отсутствующая в тексте Бурхардта, — автор «Воскресших богов» почему-то описывает найденное тело Юлии как «покрытое воском» [Мережковский 1922: 34], что безусловно также могло помочь Тынянову в трансформации трупа в восковую статую. Вместе с тем в книге Бурхардта мы также находим важную догадку, связанную с воском, — пытаясь объяснить изумление очевидцев прекрасной сохранностью тела, Буркхардт предположил, что на голове Юлии лежала раскрашенная восковая маска («Wahrscheinlich war über den Kopf der Leiche eine farbige Maske des idealen Stiles aus Wachs oder etwas ähnlichem modelliert» [Burckhardt 1885: 209]). На первый взгляд кажется, что текстов Буркхардта и Мережковского было бы вполне достаточно для того, чтобы строить правдоподобные предположения о работе Тынянова над «Персоной», в частности, над тем, какие ассоциации, обнаруженные в источниках, помогли, подсказали ему возможность деформировать, «сломать» исторический материал семантической конструкцией. Тем не менее этих источников было больше.

2

В данном случае следует, как кажется, обратиться к примечаниям, которыми Буркхардт снабдил свое исследование. При этом сразу же необходимо оговорить, что Тынянов мог найти тексты, о которых пойдет речь далее, и не-

[5] Ср. описание Мережковским Акрополя: «Надо ощупывать каждую выпуклость мрамора, пожелтевшего от древности, золотистого, пропитанного солнечным светом, теплого, как живое тело» [Мережковский 2007: 12].

зависимо от книги базельского историка, хотя его интерес к библиографии интересующего нас места «Культуры Италии» весьма правдоподобен. Как бы то ни было, повествование о находке 1485 г. Буркхардт сопровождает ссылками на ряд источников и исследований, связанных и с обстоятельствами обнаружения тела молодой римлянки, и с традицией восковых изображений.

Для наших целей необходимо обратить внимание на работы, посвященные женскому восковому изображению из лилльского музея изящных искусств, которое к 1880-м годам уже становилось предметом целого ряда высказываний специалистов. Эти реплики были проанализированы в важной работе, на которую ссылался обновлявший библиографию своего капитального исследования Буркхардт, — а именно в появившейся в 1883 г. в «Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung» статье известного венского, а затем гейдельбергского искусствоведа Генри Тоде о находке трупа молодой римлянки в 1485 г. [Thode 1883].

Суммировавший всю информацию о восковом изображении Тоде напомнил, что лилльская голова входила в состав знаменитой коллекции Жана-Батиста Викара, ставшей основой лилльского музея. Викар не прояснил провенанс вещи, отметив только, что голова относится ко времени Рафаэля, — именно как «восковая голова эпохи Рафаэля» предмет значился в музейном каталоге («Tête de cire du temps de Raphael»). Тоде указал на существование двух точек зрения, касающихся датировки лилльского изображения: согласно первой, данный предмет был изготовлен в античную эпоху; исследователи, придерживавшиеся второй, полагали, что временем его изготовления является XV в., эпоха Возрождения [Ibid.: 76].

По мнению исследователя, на первый взгляд голова кажется античной, однако при ближайшем рассмотрении несомненным оказывается ее ренессансное, а еще точнее — флорентийское происхождение. И хотя Тоде согласился с уже высказывавшимся предположением о том, что портрет был сделан кем-то из окружения Андреа Верроккьо, он тем не менее отметил двойственный характер вещи, демонстрирующей одновременно римские черты и отчетливо ренессансную проработку носа, глаз и ушей. Тоде высказал гипотезу о том, что у воскового портрета из лилльского музея был некий античный оригинал. Венский исследователь упомянул существование римской традиции посмертных восковых масок, которые, например, клали в могилы вместо голов усопших; нетрудно представить себе, что итальянский мастер мог использовать римский восковой портрет как образец.

Для подтверждения этой точки зрения Тоде обратился к рисунку из венской Альбертины, изображающему голову молодой женщины. Он истолковал рисунок, приписывавшийся Рафаэлю (чье предполагаемое авторство Тоде также упомянул), как изображение мертвой девушки и указал на сходство его и лилльского воскового портрета, предположив при этом существование какого-то общего оригинала (Vorbild), а также отметив бóльшую представленность древнего римского колорита в рисунке, чем в восковой голове. На основании этого последнего наблюдения Тоде сделал вывод о том, что рисунок был сделан «не с пластического оригинала, а с натуры» [Ibid.: 80]. И, наконец, процитировав фрагмент исследования Бурхардта, где речь шла о находке 1485 г., Тоде пришел к выводу о том, что оригиналом, общим для рисунка и восковой

головы (с ее одновременно античными и ренессансными чертами), стало обнаруженное тело Юлии, которое он, как бы предвосхищая роман Мережковского, назвал «символом воскрешения древности» («Symbol der Auferstehung des Alterthumes» [Ibid.: 81])[6].

Далее Тоде обратился к анализу исторических источников, в которых зафиксированы сведения о происшествии 1485 г. и, в частности, описание найденного тела — к «Римскому дневнику» Гаспара Понтани, известного как Нантипорто, к дневнику Стефано Инфессуры и хронике Перуджии, написанной Франческо Матараццо. Опуская целый ряд деталей, отметим, что описания, представленные в проанализированных источниках, содержат мотивы, на которых строятся тексты Буркхардта (напрямую ссылавшегося на ряд свидетельств), Мережковского и Тынянова: если Нантипорто (к свидетельству которого Тоде отнесся скорее пренебрежительно) и Матараццо, которым следует Буркхардт, описывают внешний вид тела как «только что умершего» («как будто умерла незадолго до этого» у Нантипорто, «казалась только что умершей» у Матараццо[7]), то Инфессура, дневнику которому Тоде отдает явное предпочтение, считая его наиболее надежным и важным свидетельством, пишет, что девушка выглядела так, как будто была «все еще жива» («acsi etiamnum viveret» [Ibid.: 83]), — предлагая вариант, которым воспользуются Мережковский и Тынянов.

Следует также отметить, что в дневнике Нантипорто утверждалось, что невозможно было определить пол найденных, хотя и чудесно сохранившихся останков[8]; при этом Инфессура напрямую писал о том, что люди считали, будто найденное тело — труп дочери Цицерона Юлии[9], в то время как Матараццо цитировал текст эпитафии, где шла речь о «Юлии, дочери Клавдия» («Julia filia Claudi» [Ibid.: 85]), — этот фрагмент хроники Перуджии Тоде счел подтверждением того, что указание Инфессуры не было выдумкой [Ibid.: 87].

Установив в качестве неоспоримого факта находку в 1485 г. прекрасно сохранившегося тела римлянки Юлии, «дочери Клавдия»[10], Тоде обратил внимание на утверждение Инфессуры, что на тело приходили посмотреть художники, которые хотели запечатлеть прекрасную римлянку, благодаря чему, как

---

[6] Семантически сходным с романом Мережковского образом («воскрешение языческой красоты») использует, следуя свидетельству Стефано Инфессуры (см. далее), сюжет 1485 г. Анатоль Франс в лекциях 1909 г. о Рабле и в «Восстании ангелов» (1914) — на роман Франса мое внимание любезно обратил Георгий Левинтон. В своей давней работе Левинтон отметил возможную значимость этого фрагмента «Восстания ангелов» для истолкования «Египетской марки» [Левинтон 1977: 212–213, 229]. По предположению Левинтона, высказанному в письме, круг контекстов Мандельштама, по-видимому, стоит расширить за счет Бурхардта, Мережковского и, возможно, Тоде, лекции которого Мандельштам слушал в Гейдельберге [Нерлер 1994: 34–36].

[7] «…come se fusse morto poco prima», «…che appena pareva morta» [Thode 1883: 82, 85].

[8] «Non si sa certo, se fusso maschio o femmina» [Thode 1883: 82].

[9] «Et creditur fuisse corpus Juliae Ciceronis filliae» [Thode 1883: 83].

[10] Суммируя показания источников, Тоде следует Инфессуре и указывает, что, будучи выставленным на всеобщее обозрение, тело стало чернеть под воздействием воздуха и было похоронено у Пинчианских ворот тайком по приказу папы Иннокентия VIII, раздраженного почти религиозными почестями, которые воздавались язычнице [Thode 1883: 87]). Иными словами, в своем романе Мережковский опирался не только на ницшеанские дихотомии, но и на источники, конечно, соответствующим образом истолкованные.

полагал венский исследователь, и появились, с одной стороны, восковое изображение из лилльского музея, а с другой — рисунок из венской Альбертины.

Немаловажным вопросом стало авторство анализируемых изображений, прежде всего восковой головы, атрибуционная история которой очень хорошо известна[11]. На протяжении некоторого времени бытовала, по-видимому, устная традиция, приписывавшая создание портрета Рафаэлю, которая, как можно предположить, поддерживалась лилльскими хранителями. Тем не менее к 1850-м годам она была основательно поставлена под сомнение, и, в частности, в лилльском каталоге собрания Викара восковая голова подавалась как объект, восходящий к античности [Wicar 1856: 315–317][12]. В 1859 г. кандидата на роль автора лилльского воска предложил знаменитый французский историк искусства и политический деятель Жюль Ренувье, а в 1878 г. его гипотеза со ссылкой на предшественника была повторена другим французским искусствоведом Луи Гонсом, мнения которого неоднократно обсуждаются в статье Тоде. Ренувье и Гонс сочли неправдоподобным авторство Рафаэля (как пишет Гонс, «l'attribution fantasiste»), полагая при этом, что лилльская восковая голова была изготовлена кем-то из окружения Верроккьо, а именно мастером Орсино Бенинтенди, причем оба ссылались на жизнеописание Верроккьо, написанное Вазари[13] [Renouvier 1859: 336–341; Gonse 1878: 204–205][14]. Вслед за Луи Гонсом Тоде также отказал Рафаэлю в авторстве лилльского изображения, заметив, тем не менее, что построенная на основании текста Вазари концепция французского историка искусства является всего лишь гипотезой, остающейся, впрочем, единственной — при отсутствии других претендентов и доказательств Тоде счел целесообразным повторить предположение о связи лилльской вещи со школой Андреа Верроккьо. При этом вопрос о том, был ли

[11] И во второй половине XIX столетия, и на рубеже веков появляются историографии атрибуции лилльского портрета, см., в частности, второе издание книги Антона Шпрингера «Рафаэль и Микеланджело» [Springer 1883: 367–368], где учтены в том числе работы Тоде и Хюльзена (см. далее), а также статью Франца Викхофа [Wickhoff 1901: 822–825]. На сегодняшний день о лилльском портрете существует весьма профессиональная историографическая статья во французской Википедии (https://fr.wikipedia.org/wiki/Tête_de_cire).

[12] Это позволило Антону Шпрингеру в 1878 г. в первом издании его авторитетного исследования «Рафаэль и Микеланджело» (бегло отмеченном в статье Тоде), упомянув портрет в контексте биографии Рафаэля (что, безусловно, указывает на чрезвычайную устойчивость атрибуционной традиции), констатировать, что «в настоящее время в то, что изображение восходит к Рафаэлю, не верят даже в Лилле» («An den Raffaelischen Ursprung glaubt man gegenwärtig auch in Lille kaum mehr» [Springer 1878: 514]).

[13] Заглянув в биографию Верроккьо, написанную Вазари, Тынянов должен был обратить внимание на мотивы, значимые для «Персоны», в частности, прочесть, что восковые изображения церопласта Орсино Бенинтенди были «натуральными и настолько хорошо сделанными, что казались не восковыми людьми, но совершенно живыми» («…naturali e tanto ben fatti, che rappresentavano non più uomini di cera, ma vivissimi»). Вазари указывает на участие Верроккьо в работе Орсино, причем в наиболее авторитетной истории восковой скульптуры, написанной выдающимся венским искусствоведом Юлиусом фон Шлоссером и, возможно, знакомой Тынянову [Ямпольский 2013: 54–67]; эти сведения признаются в высшей степени сомнительными [von Schlosser 1911: 217; Ямпольский 2013: 63]. Интерес Тынянова к работам фон Шлоссера может объясняться не только его исследованием церопластики, но и книгой по истории кунсткамер [von Schlosser 1908]. Об истории восковой скульптуры фон Шлоссера в контексте венской школы искусствознания см.: [Rampley 2013: 48–50].

[14] Это предположение Шпрингер, сославшись на статью Гонса, упомянул в качестве отнюдь не бесспорного [Springer 1878: 514].

создатель воскового портрета также создателем венского рисунка, Тоде оставил нерешенным, отвергнув во всяком случае кандидатуру Рафаэля как возможного автора рисунка из Альбертины [Thode 1883: 91–92].

Публикация статьи Тоде сопровождалась также упомянутым в книге Буркхардта полемическим откликом, написанным видным немецким археологом Христианом Хюльзеном [Hülsen 1883], который был со всей очевидностью раздражен легковесностью построений венского исследователя (спровоцировавших и другие негативные отклики, см.: [Janitschek 1883; Wickhoff 1901]). Хюльзен привел и внимательно проанализировал гораздо большее количество источников[15], отвергнув почти все утверждения Тоде, при этом безусловно согласившись с ним в малой убедительности предположения Буркхардта о том, что на голове римлянки лежала восковая маска (ср. [Thode 1883: 86; Hülsen 1883: 439])[16]. В частности, Хюльзен отметил, что разные источники по-разному указывают возраст покойницы (от 12 до 24 лет), отвел в качестве чрезвычайно сомнительного утверждение о надписи, свидетельствующей об имени умершей и т. д. В конечном итоге он счел мало обоснованными как мысль о соотнесенности двух изображений друг с другом, так и то, что тело римлянки могло стать их оригиналом.

Справедливости ради следует отметить еще один источник, на который ссылается Буркхардт и о котором умалчивает красноречивый Тоде, а именно отчет о лекциях известного французского историка и антиквара Луи Куражо, прочитанных в феврале — мае 1882 г. в Национальном обществе антикваров Франции [Courajod 1882]. Доклады Куражо были посвящены двум уже знакомым нам произведениям искусства — восковой голове девушки из Лилльского музея изящных искусств и приписывавшемуся Рафаэлю рисунку девичьей головы из венской Альбертины. Куражо подробно остановился на традиции изготовления посмертных восковых изображений, указав как на французскую придворную традицию, так и на распространенность подобной практики в ренессансной Тоскане, во Флоренции: упомянув работы Ренувье и Гонса, антиквар идентифицировал восковую голову из Лилля как тосканскую продукцию и привел в качестве примера фрагмент написанной Вазари биографии Верроккьо, где, в частности, рассказывалось о том, что художник занимался цероплastикой, создав «бесчисленное множество таких портретов, настолько хорошо выполненных и естественных, что они кажутся живыми» («…infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali, che paiono vivi», цит. по: [Ibid.: 17]). В конечном

[15] Как кажется, один из проанализированных Хюльзеном текстов, а именно письмо из собрания гуманиста Хартмана Шеделя, стало источником романа Мережковского (и возможно, интересующего нас фрагмента «Восковой персоны»), в частности, уже приводившегося утверждения автора «Леонардо» о том, что тело Юлии было покрыто воском. Описывая прекрасную сохранность найденного в 1485 г. трупа, автор письма отмечал, что «целые части всего тела при прикосновении и нажатии приподнимались, так что можно было подумать, что это воск» («totius corporis partes integrae tactaeque et pressae, surgebant perinde ut ac cera ducebantur» [Hülsen 1883: 437–438]).

[16] Начиная, как кажется, с издания «Культуры Италии» 1899 г. пассаж о маске был изъят. Более поздние издания демонстрируют разнобой — в одних этот фрагмент есть, в других нет. Впрочем, текстология книги Буркхардта находится вне рамок моей работы. Отмечу только, что в русском переводе «Культуры Италии», опубликованном в 1904–1906 гг., эта деталь отсутствует — по всей вероятности, переводчик пользовался самым новым изданием.

итоге Куражо пришел к выводу, что приписывавшийся Рафаэлю рисунок из Альбертины воспроизводит лилльский восковой портрет, снятый с мертвого тела молодой женщины [Ibid.: 22–23].

Как бы то ни было, статья Тоде отчетливо связывает имена Верроккьо, Орсино и Рафаэля с находкой тела римлянки в 1485 г. — и именно отсюда это сочетание, по-видимому, было подхвачено Тыняновым вкупе с образом воскового портрета найденного тела, что в конечном итоге позволило автору «Персоны» интегрировать эпизод из истории ренессансной археологии в повесть о восковой статуе. Попадая в «Восковую персону», мотивы «кажущегося живым» мертвого тела и его репрезентаций[17] (в частности, воскового изображения) встраиваются, включаются в работу порождающей двусмысленности, «мнимости», «фикции»[18] семантической системы текста, в котором различие между оригиналом и портретом устранено, где тело «Юлии, дочери известного Цицерона» оказывается неотличимо от статуи, восковое подобие Петра — от самого императора, мертвые «натуралии» петербургской Кунсткамеры кажутся живыми и т. п. Резкая, насильственная деформация материала семантической конструкцией, о которой пишет Тынянов в своих теоретических работах (см., например, статью «Об основах кино») и ярким образцом которой стало использование в «Восковой персоне» рассказов об открытии 1485 г., в реальной писательской практике автора повести опиралась на указания, позаимствованные из источников, на возможности, намеченные самим материалом. Реконструкция творческой истории позволяет увидеть те мотивные, смысловые и прочие «подпорки», которые как бы подсказывают писателю, помогают ему выстраивать довольно радикальные семантические структуры и при этом выпадают из поля зрения читателя, оставаясь в финальном тексте лишь в виде не очень внятных следов, заметных, тем не менее, исследователю, — один из этих следов я и попытался прокомментировать.

В своей повести Тынянов использует традиционные характеристики восковой скульптуры как изображения, выключенного из сферы символического [Gombrich 1984: 60], как чистого копирования, нацеленного на достижение максимального жизнеподобия, — многочисленные примеры такого рода описаний воскового изображения как «портрета, неотличимого от оригинала» можно найти в упоминавшейся работе фон Шлоссера. В ней, уже начиная с анализа римской церопластики, исследователь пишет о тенденции к максимальному «натурализму», к «максимальной верности жизни» («möglichster Lebenstreue»), отметив, что «нигде изобразительное искусство так не стремилось к тому, чтобы быть зеркальным отражением действительности» («nirgends ist die bildende Kunst mehr um das Spiegelbild der Wirklichkeit bemüht gewesen» [von Schlosser 1911: 172] и т. д.). В своем интересе к «мнимостям» (см. подробнее: [Блюмбаум 2002]) Тынянов как будто перебирает возможные варианты их порождения — от ошибки, допущенной при копировании (как в

[17] Здесь также следует, по-видимому, учитывать как сомнительный характер атрибуций и ненадежность повествований о находке 1485 г. (о чем пишет Хюльзен), так и сомнительность авторства Рафаэля, а также гипотетичность авторства Верроккьо и Орсино (о чем говорит Тоде). О значимости для Тынянова ненадежных, недостоверных источников см.: [Левинтон 1988].

[18] Об интересе к ним Тынянов говорил в разговоре с Алексеем Крученых в 1931 г., см.: [Крученых 2006: 119].

«Подпоручике Киже») и приводящей к двусмысленности и сдвигу, до максимально точного, безошибочного копирования, создания восковой маски, где, казалось бы, нельзя различить никакого сдвига и где «мнимость», двусмысленность, напротив, порождается избыточной точностью мимесиса[19]. В «Подпоручике Киже» Тынянов разворачивает парадоксальный ход, который, если использовать его собственную терминологию, радикально «динамизирует» литературного героя, построенного на странной игре присутствия и отсутствия: «Хотя на ней [на деревянной «кобыле» для наказаний] никого не было, а все же как будто кто-то и был» [Тынянов 1935: 342]. В «Восковой персоне» Тынянов, по сути дела, вновь обращается к проблематике мнимости, выстраивая текст вокруг фантазматического присутствия отсутствующего, умершего императора[20], вводя топику чистой миметичности воскового портрета, неразличения оригинала и изображения[21]. В рамках этой магистральной для повести конструкции и находит свое место эпизод 1485 г., подхваченный автором повести вместе с теми контекстами, которые были предложены в статье Генри Тоде.

Источники

Крученых 2006 — *Крученых А. Е.* К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006.

Мережковский 1922 — *Мережковский Д. С.* Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. Берлин: Изд-во И. П. Ладыжникова, 1922. Т. 1.

Мережковский 2000 — *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. (Лит. памятники).

Мережковский 2007 — *Мережковский Д. С.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб.: Наука, 2007. (Лит. памятники).

Тынянов 1929 — *Тынянов Ю.* Смерть Вазир-Мухтара. Л.: Прибой, 1929.

Тынянов 1935 — *Тынянов Ю.* Рассказы. М.: Сов. писатель, 1935.

[19] О механизмах порождения «мнимостей» в малой прозе Тынянова см. также: [Блюмбаум 2009].

[20] Сходные мотивы можно увидеть в «Смерти Вазир-Мухтара», в топике «посмертного существования» Грибоедова: «Вазир-Мухтар продолжал существовать. ‹...› Кяфир был виноват в войнах, голоде, притеснениях старшин, неурожае. Он плыл теперь по улицам и смеялся с шеста выбитыми зубами. ‹...› Вазир-Мухтар существовал. Правую руку с круглым перстнем тащил, крепко и дружески пожимая ее единственною левою рукою, лот — вор. ‹…› Вазир-Мухтар существовал. Уже дополз он, дотащился до Тифлиса. ‹...› А Вазир-Мухтар перегнал Мальцова. Он полз, тащился на арбах, на перекладных, по всем дорогам Российской империи. А дороги были дурные ‹...›. А он не унывал, все ковылял, подпрыгивал на курьерских, перекладных, в почтовых колясках. Фигурировал в донесениях. А Петербург и Москва ‹...› вовсе не ждали его. А он все-таки вполз неожиданным гостем в Петербург и Москву. И там строго был распечен графом Нессельродом Вазир-Мухтар. ‹…› А Вазир-Мухтар, после выговора, шел уже слабыми волнами, постепенно затихая. ‹…› Вазир-Мухтар более не шевелился» [Тынянов 1929: 508–535].

[21] Дэвид Фридберг в своей известной книге о разного рода реакциях на изображения, а именно в главе, в которой он анализирует в том числе восковые портреты и некоторые сюжеты, с ними связанные, справедливо отмечает соотнесенность «стремления к сходству» с «попытками сделать присутствующим отсутствующего и живым мертвого» [Freedberg 1989: 201], ср. в «Восковой персоне» игру присутствия / отсутствия, а также мотивы неразличения мертвого и живого [Блюмбаум 2002: 59–134].

Литература

Блюмбаум 2002 — *Блюмбаум А.* Конструкция мнимости: к поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова. СПб.: Гиперион, 2002.

Блюмбаум 2008 — *Блюмбаум А.* Оживающая статуя и воплощенная музыка: контексты «Строгого юноши» // Новое литературное обозрение. № 89. 2008. С. 138–190.

Блюмбаум 2009 — *Блюмбаум А.* Из творческой истории «Малолетного Витушишникова»: документальный источник текста // Русская литература. 2009. № 3. С. 45–59.

Блюмбаум 2017 — *Блюмбаум А.* Musica mundana и русская общественность: цикл статей о творчестве Александра Блока. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.

Коренева 1991 — *Коренева М. Ю.* Д. С. Мережковский и немецкая культура (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Д. Левин. Л.: Наука, 1991. С. 44–76.

Левинтон 1977 — *Левинтон Г. А.* «На каменных отрогах Пиэрии» Мандельштама (Материалы к анализу) // Russian Literature. Vol. 5. No. 3. 1977. P. 201–237.

Левинтон 1988 — *Левинтон Г. А.* Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1988. С. 6–14.

Нерлер 1994 — *Нерлер П.* Осип Мандельштам в Гейдельберге. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. (Записки Мандельштамовского общества = The Bulletin of the Mandelstam Society; Т. 3).

Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Ямпольский 2013 — *Ямпольский М.* Пространственная история: Три текста об истории. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2013.

Burckhardt 1885 — *Burckhardt J.* Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Bd. 1. Leipzig: E. A. Seemann, 1885.

Cancik 2000 — *Cancik H.* Nietzsches Antike: Vorlesung. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2000.

Courajod 1882 — Quelques monuments de la sculpture funéraire des XVe et XVIe siècles par Louis Courajod. Paris: [n. p.], 1882.

Freedberg 1989 — *Freedberg D.* The power of images: Studies in the history and theory of response. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1989.

Gombrich 1984 — *Gombrich E. H.* Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation. Princeton: Princeton Univ. Press, 1984.

Gonse 1878 — *Gonse L.* Musée de Lille: le Musée Wicar; la Tète de cire (7^{e} et dernier article) // Gazette des beaux arts. II. per. t. XVII. 1878. P. 193–205.

Hülsen 1883 — *Hülsen Chr.* Die Auffindung der römischen Leiche vom Jahre 1485 // Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Bd. 4. Heft 2. 1883. S. 433–449.

Janitschek 1883 — *Janitschek H.* Le buste de cire du Musée Wicar et le cadavre de jeune fille découvert à Rome en 1485 // L'art. Revue hebdomadaire illustrée. N° 458. 7 octobre 1883. P. 3–9.

Kalb 2018 — *Kalb J. E.* Shifting time-frames and metaphorical spaces: Dmitry Merezhkovsky, Russian Modernism, and the Classical past // *Reframing Russian Modernism* / Ed. by I. Shevelenko. Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 2018. P. 53–77.

Rampley 2013 — *Rampley M.* The Vienna school of art history: Empire and the politics of scholarship, 1847–1918. University Park, PA: The Pennsylvania State Univ. Press, 2013.

Renouvier 1859 — *Renouvier J.* La Tête de cire du Musée Wicar // Gazette des beaux arts. I. per. t. III. 1859. P. 336–341.

von Schlosser 1908 — *von Schlosser J.* Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1908.

von Schlosser 1911 — *von Schlosser J.* Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen. Bd. 29. 1911. S. 171–258.

Springer 1878 — *Springer A.* Raffael und Michelangelo. Leipzig: E. A. Seemann, 1878.

Springer 1883 — *Springer A.* Raffael und Michelangelo. Zweiter Band: Seit dem Regierungsantritte Leo X. Leipzig: E. A. Seemann, 1883.

Svetlikova 2013 — *Svetlikova I.* The Moscow Pythagoreans: Mathematics, mysticism, and antisemitism in Russian Symbolism. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Thode 1883 — *Thode H.* Die Romische Leiche vom Jahre 1485 // Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Bd. 4. Heft 2. 1883. S. 75–91.

Wicar 1856 — Musée Wicar: catalogue des dessins et objects d'art légueés par J.-B. Wicar. Lille: Imprimerie de Lefebvre-Ducrocq, 1856.

Wickhoff 1901 — *Wickhoff F.* Die Wachsbüste in Lille // Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Ergänzungs-Bd. 6. 1901. S. 821–829.

References

Blumbaum, A. (2002). *Konstruktsiia mnimosti: k poetike "Voskovoi persony" Iu. Tynianova* [Construction of ostensibility: Towards the poetics of "The Wax Person" by Yuri Tynyanov]. St. Petersburg: Giperion. (In Russian).

Blumbaum, A. (2008). Ozhivaiushchaia statuia i voploshchennaia muzyka: konteksty "Strogogo iunoshi" [Living statue and embodied music: Contexts of "A Severe Young Man"]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]*, 89*, 138–190. (In Russian).

Blumbaum, A. (2009). Iz tvorcheskoi istorii "Maloletnogo Vitushishnikova": dokumental'nyi istochnik teksta [From the creative history of "The Juvenile Vitushishnikov": A documentary source of the text]. *Russkaia literatura* [Russian Literature]*, 2009*(3), 45–59. (In Russian).

Blumbaum, A. (2017). *Musica mundana i russkaia obshchestvennost': tsikl statei o tvorchestve Aleksandra Bloka* [*Musica mundana* and the Russian public: Series of articles on the work of Alexander Blok]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Burckhardt, J. (1885). *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (Vol. 1). Leipzig: E. A. Seemann. (In German).

Cancik, H. (2000). *Nietzsches Antike: Vorlesung*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler. (In German).

Courajod, L. (1882). *Quelques monuments de la sculpture funéraire des XVe et XVIe siècles*. Paris: n. p. (In French).

Freedberg, D. (1989). *The power of images: Studies in the history and theory of response*. Chicago: The Univ. of Chicago Press.

Gombrich, E. H. (1984). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Princeton: Princeton Univ. Press.

Gonse, L. (1878). Musée de Lille: le Musée Wicar; la Tète de cire (7^{e} et dernier article). *Gazette des beaux arts.* 2nd period, *17*, 193–205. (In French).

Hülsen, Chr. (1883). Die Auffindung der römischen Leiche vom Jahre 1485. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 4*(2), 433–449. (In German).

Iampolskii, M. (2013). *Prostranstvennaia istoriia: Tri teksta ob istorii* [Spatial history: Three texts on history]. St. Petersburg: Masterskaia "Seans". (In Russian).

Janitschek, H. (1883, October 7). Le buste de cire du Musée Wicar et le cadavre de jeune fille découvert à Rome en 1485. *L'art. Revue hebdomadaire illustrée, 458*, 3–9. (In French).

Kalb, J. E. (2018). Shifting time-frames and metaphorical spaces: Dmitry Merezhkovsky, Russian Modernism, and the Classical past. In I. Shevelenko (Ed.). *Reframing Russian Modernism*, 53–77. Madison: The Univ. of Wisconsin Press.

Koreneva, M. Iu. (1991). D. S. Merezhkovskii i nemetskaia kul'tura (Nitsshe i Gete. Pritiazhenie i ottalkivanie) **[**D. S. Merezhkovsky and German Culture (Nietzsche and Goethe. Attraction and repulsion)]. In Iu. D. Levin (Ed.). *Na rubezhe XIX i XX vekov: Iz istorii mezhdunarodnykh sviazei russkoi literatury: Sbornik nauchnykh trudov* [At the turn of the 19th and 20th centuries: From the history of international relations of Russian literature: Collection of papers], 44–76. Leningrad: Nauka. (In Russian).

Levinton, G. A. (1977). “Na kamennykh otrogakh Pierii” Mandel’shtama (Materialy k analizu) [“On stony Pierian spurs ” by Mandelstam (Materials for analysis)]. *Russian Literature, 5*(3), 201–237. (In Russian).

Levinton, G. A. (1988). Istochniki i podteksty romana “Smert’ Vazir-Mukhtara” [Sources and subtexts of the novel “The Death of Vazir-Mukhtar”]. In M. O. Chudakova (Ed.). *Tynianovskii sbornik. Tret’i Tynianovskie chteniia* [The Tynyanov collection. Third Tynyanov Readings], 6–14. Riga: Zinatne. (In Russian).

[Musée Wicar] (1856). *Musée Wicar: catalogue des dessins et objects d’art légueés par J.-B. Wicar*. Lille: Imprimerie de Lefebvre-Ducrocq. (In French).

Nerler, P. (1994). *Osip Mandel’shtam v Geidel’berge* [Osip Mandelstam in Heidelberg]. Moscow: Art-Biznes-Tsentr. (Zapiski Mandel’shtamovskogo obshchestva = The Bulletin of the Mandelstam Society; Vol. 3). (In Russian).

Rampley, M. (2013). *The Vienna school of art history. Empire and politics of scholarship, 1847–1918*. University Park, PA: The Pennsylvania State Univ. Press.

Renouvier, J. (1859). La tête de cire du Musée Wicar. *Gazette des beaux arts.* 1st period, *3*, 336–341. (In French).

von Schlosser, J. (1908). *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann. (In German).

von Schlosser, J. (1911). Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, 29*, 171–258. (In German).

Springer, A. (1878). *Raffael und Michelangelo*. Leipzig: E. A. Seemann. (In German).

Springer, A. (1883). *Raffael und Michelangelo. Zweiter Band: Seit dem Regierungsantritte Leo X*. Leipzig: E. A. Seemann. (In German).

Svetlikova, I. (2013). *The Moscow Pythagoreans: Mathematics, mysticism, and anti-semitism in Russian Symbolism*. New York: Palgrave Macmillan.

Thode, H. (1883). Die Romische Leiche vom Jahre 1485. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 4*(2), 75–91. (In German).

Tynianov, Iu. N. (1977). *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow: Nauka. (In Russian).

Wickhoff, F. (1901). Die Wachsbüste in Lille. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* (Suppl. Vol.) *6*, 821–829. (In German).

* * *

Информация об авторе

Аркадий Борисович Блюмбаум
кандидат филологических наук, PhD
доцент, факультет истории искусств,
Европейский университет
в Санкт-Петербурге
Россия, 191187, Санкт-Петербург,
Гагаринская ул., д. 6/1, литера А
Тел.: +7 (812) 386-76-37
✉ *abliumbaum@eu.spb.ru*

Information about the author

Arkady B. Blumbaum
Cand. Sci. (Philology), PhD
Associate Professor, Art History Department,
European University at St. Petersburg
Russia, 191187, St. Petersburg,
Gagarinskaya Str., 6/1A
Tel.: +7 (812) 386-76-37
✉ *abliumbaum@eu.spb.ru*