

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-2-124-135

© Е. А. Аксаментова

## СКУЛЬПТУРНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АЛЕКСАНДРА I И СТИХОТВОРЕНИЕ А. С. ПУШКИНА «К БЮСТУ ЗАВОЕВАТЕЛЯ»

Александр I избегал установки своего памятника. Избрав репрезентационную стратегию скромного и человеческого государя, русский император чуждался пышных почестей и церемониальных торжеств,<sup>1</sup> и прижизненный памятник не мог быть вписан в этот монархический сценарий. На протяжении своего правления император оставлял без внимания проекты своих публичных статуй<sup>2</sup> и игнорировал настойчивые предложения подданных возвести на русской территории памятные сооружения, имеющие коннотации с имперским Римом (а следовательно, с наполеоновской Империей).<sup>3</sup> Память о событиях Отечественной войны он решил окрасить в христианские тона. В 1812 году Александр подписывает манифест об основании храма-памятника в честь Христа-Спасителя<sup>4</sup> и выпускает медаль со словами «Не нам, не нам, а имени твоему», которые взяты из 113-го псалма и предшествуют одной из ветхозаветных инвектив против идолопоклонства.<sup>5</sup> Когда же позиция государя, выраженная в символической форме, была не понята и в 1814 году Синод, Сенат и Государственный совет торжественно предложили воздвигнуть прижизненный памятник Благословенному русскому монарху, Александр официально отказался от этой почести в ответном указе.<sup>6</sup>

Воля государя в итоге была принята его подданными. Образ царя-христианина, отказывающегося от памятника, закрепился в русской культуре. К примеру, Д. П. Глебов в «Элегической песне на кончину государя императора Александра...» так представил почившего монарха:

И тот, Кто бодрственный, незримо осенен  
Щитом Всесильного, сражал врагов закона,  
Победой искупил царей постыдный плен  
И стер гордыни рог с чела Наполеона;  
Кто славой принесен Лютеции к стенам,

<sup>1</sup> О сценарии «добротного и кроткого монарха», последовательно осуществлявшемся Александром, см.: Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. М., 2002. Т. 1. С. 260–269 (сер. «Материалы и исследования по истории русской культуры»; вып. 8).

<sup>2</sup> К примеру, в 1808 году был предложен проект скульптурной группы в Кремле: статуя молодого монарха должна была стоять рядом со статуями Петра I и Екатерины II. См.: Рязанцев И. В. Скульптура в России: XVIII — начало XIX века. М., 2003. С. 100–101.

<sup>3</sup> В 1812 году на рассмотрение императора было представлено три проекта памятников-антиподов наполеоновской Вандомской колонне. См.: Кириченко Е. И. Вандомская колонна в Париже и Александровский столп в Петербурге: символика уподоблений и противопоставления // Россия и Франция XVIII–XX века. М., 1995. С. 90–92.

<sup>4</sup> Полн. собр. законов Российской империи. СПб., 1830. Т. 32. № 25296. С. 488. А. Л. Зорин показал, насколько сильно отразились мистико-христианские искания Александра I на его внутренней и в особенности внешней политике в 1812–1815 годах. См.: Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М., 2001. С. 263–329. Фигура Христа играла большую символическую роль в мистических построениях русского императора: Александр соотносил победу над Наполеоном с эсхатологическими представлениями о рождении нового Христа (Там же. С. 318–320).

<sup>5</sup> Напомним текст этого псалма: «Не нам, Господи, не нам, но имени Твоему дай славу, ради милости Твоей, ради истины Твоей. Для чего язычникам говорить: „где же Бог их“? Бог наш на небесах [и на земле]; творит все, что хочет. А их идолы — серебро и золото, дело рук человеческих» (Пс. 113: 9–12).

<sup>6</sup> Указ Святейшему Правительствующему Синоду, Государственному Совету и Правительствующему Сенату от июня 30 дня 1814 // Собрание Высочайших манифестов, грамот, указов, рескриптов, приказов войскам и разных извещений, следовавших в течение 1812, 1813, 1814, 1815 и 1816 годов. СПб., 1816. С. 157–158.

Не жаждал мщения, не требовал кумира,  
Но проповедовал Евангелие мира,  
Простя своим врагам...<sup>7</sup>

Скульптурные изображения Александра I в полный рост не были популярны в России первой четверти XIX века.<sup>8</sup> Этот почти единодушный отказ от возведения православного царя в статус кумира принципиально отличается от поведения подданных Екатерины II. Императрица, как известно, также отказалась от установки прижизненного памятника, пожелав почтить память Петра I. Однако монумент великого предшественника был снабжен очень лестной для совершившей государственный переворот правительницы надписью «Petro Primo Catharina Secunda».<sup>9</sup> Современники хорошо понимали смысл такой дипломатической скромности, и у скульпторов не было недостатка в заказах на различные статуи Екатерины, которые устанавливались повсеместно как в общественных заведениях, так и в частных резиденциях.<sup>10</sup>

Запрет на памятник Александру I не распространился, однако, на его бюсты, ставшие популярными во второй половине его правления. Так, А. А. Аракчеев никогда не заказывал статуи своего благодетеля, но хранил целый ряд его бюстов в специальном мемориальном кабинете в Грузии.<sup>11</sup> Даже в грандиозном памятнике, который он установил после смерти Александра I, облик государя ограничивался одним портретным бюстом.<sup>12</sup>

На первый взгляд, это кажется данью скромности императора: несмотря на то что бюст в силу своей связи с античностью обладал более высоким статусом, чем обычный портрет, он все же считался второстепенным скульптурным жанром, занимающим в академической иерархии положение гораздо более низкое, чем парадная статуя и публичный памятник. Одновременно осторожное отношение к скульптуре в России можно объяснить общеевропейской политико-культурной ситуацией начала XIX века. Традиция установки прижизненного памятника монарху, столь престижная в XVII–XVIII веках, практически прекратилась после эпохи наполеоновских войн. В XIX веке памятники правителям стали преимущественно посмертными и устанавливались преемниками. По-видимому, эта модификация мемориализационных практик была следствием демонстративных расправ со статуями монархического режима в конце XVIII века. Уничтожение скульптурных памятников королей во Франции (революционная толпа не пощадила даже изваяние народного любимца, «доброего короля»

<sup>7</sup> Новости литературы. 1826. Кн. 15. С. 91–92.

<sup>8</sup> Единственная известная нам статуя, изображающая Александра в полный рост, — это работа Х. Д. Рауха, выполненная по заказу графа А. И. Остермана-Толстого (1821, Государственный Эрмитаж). Скульптор изобразил Александра вынимающим меч из ножен, одетым в современный мундир, поверх которого была накинута горностаевая мантия; у ног императора сидел двуглавый орел. Эта статуя не получила одобрения у современников. Так, В. А. Жуковский, посетивший в 1820 году мастерскую Рауха, отмечал, что «памятник Государя менее других удачен» (Карчева Е. И. Западноевропейская скульптура XIX–XX веков: каталог коллекции. СПб., 2016. С. 160). П. П. Свиньин также был недоволен программой произведения: «...если представить себе, что герой сей изображает Императора Российского, великодушно Победителя Наполеона, то нельзя ни согласиться, ни быть довольным мыслию художника. Это выражение гнева и быстрой неприлично примирителю Европы» (Свиньин П. П. Мраморная статуя Государя Императора Александра I-го, работы Рауха // Отечественные записки. 1822. Ч. 12. С. 141).

<sup>9</sup> Проскурина В. Ю. Мифы Империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006. С. 132–133.

<sup>10</sup> О мифологических воплощениях Екатерины II, в том числе скульптурных, см.: Рязанцев И. В. Московский маскарад «Торжествующая Минерва» и Екатерина II в зеркале античной мифологии // Рязанцев И. В. Российская дань классике. М., 2018. С. 376–399.

<sup>11</sup> Судя по описи Н. Врангеля начала XX века, там были копии бюстов работы П.-Ф. Томира, К. Д. Рауха и Б. Торвальдсена, также одной из достопримечательностей усадьбы являлись часы работы мастерской В. Ледора, заказанные Аракчеевым после смерти императора. Эти часы были украшены бюстом Александра, справа от которого стояла фигура скорбящего воина, имеющая портретное сходство с самим Аракчеевым. См.: Врангель Н., Маковский С., Трубников А. Аракчеев и искусство // Старые годы. 1908. Июль–сентябрь. С. 456.

<sup>12</sup> Фотографию этого несохранившегося памятника работы С. И. Гальберга (1830) см.: Там же. С. 440–441 (вклейка).

Генриха IV)<sup>13</sup> и в других охваченных освободительными восстаниями странах,<sup>14</sup> очевидно, произвело глубокое впечатление на роялистскую Европу, и нужно было обладать смелостью и уверенностью Наполеона, чтобы решиться на повсеместную установку своих статуй. Однако, как известно, Александр I в 1814 году был свидетелем падения и этих кумиров.<sup>15</sup>

Тем не менее значение наполеоновской культурной политики для России трудно переоценить. Образ скромного русского царя был сформирован в условиях противостояния России и Франции,<sup>16</sup> и в то время, как император французов умело пользовался монументальной пропагандой,<sup>17</sup> Александр демонстративно отказывался от явной прижизненной монументализации.

Но какой статус имели бюсты Александра I? Чтобы понять это, сначала кратко рассмотрим ближайшую историю этого жанра. Во второй половине XVIII века во Франции наблюдается процесс демократизации бюста. Если раньше его удостоивались представители правящей династии, государственные деятели и прославленные предки, то с середины века становятся популярными бюсты философов, деятелей искусств, еще живых членов семьи и детей. Стиль скульптурного портрета меняется: теперь скульптор не ограничивается репрезентацией социального статуса изображенного, но стремится отразить его индивидуальность, благодаря тщательной проработке лица, прически и детализации костюма. В это время претерпевают изменение даже бюсты монарха: они начинают представлять собой не только символическое воплощение государственности, как это было в эпоху Людовика XIV, но короля-человека, доступного и благожелательного, нередко одаривающего подданных благосклонной улыбкой.<sup>18</sup> Самым прославленным мастером этого жанра был Ж.-А. Гудон, создавший множество точных психологизиро-

<sup>13</sup> О судьбе французских памятников королям см.: *McClellan A. The Life and Death of a Royal Monument: Bouchardon's Louis XV // Oxford Art Journal. 2000. Vol. 23. № 2. P. 3–27; Thompson V. E. The Creation, Destruction and Recreation of Henri IV: Seeing Popular Sovereignty in the Statue of a King // History and Memory. 2012. Vol. 24. № 2. P. 5–40.*

<sup>14</sup> Символические расправы над памятниками монархов неизменно сопутствовали революционным и повстанческим движениям до и после Французской революции. Так, в 1776 году борцы за независимость Соединенных Штатов ритуально расправились со статуей Георга III после прочтения Декларации независимости с ее пьедестала (*Coutu J. Persuasion and Propaganda: Monuments and the Eighteenth-Century British Empire. Montreal et al., 2006. P. 3.*)

<sup>15</sup> Александр присутствовал при попытке парижан сбросить статую Наполеона с колонны на Вандомской площади. Об этой статуе русский император будто бы сказал: «Я боялся бы, что у меня закружится голова, если бы я был поставлен так высоко» (*Шильдер Н. К. Император Александр I: его жизнь и царствование: В 4 т. СПб., 1905. Т. 3. С. 232.*)

<sup>16</sup> Об апелляциях к божьему промыслу в александровском «сценарии власти» в рамках противостояния претенциозной репрезентационной политике Наполеона см.: *Уортман Р. Сценарии власти. Т. 1. С. 294–295.*

<sup>17</sup> Напомним, что Наполеон рассматривал градостроительные и монументальные проекты как часть своей государственной политики. Назовем некоторые публичные статуи, созданные во время его правления: статуя императора в образе Цезаря, венчающая Вандомскую колонну (А.-Д. Шодэ, 1808), статуя Наполеона-законодателя, установленная в зале законодательного корпуса (Шодэ, 1804–1805); «Наполеон I Триумфатор» (Ф.-Ф. Лемо, 1808) на триумфальной арке площади Каррузель, мраморная статуя Наполеона в образе античного бога (Л. Бартолини, 1810–1814) для установки в публичном пространстве Ливорно (в настоящее время — площадь Св. Николая, Бастия). О политике художественной репрезентации Наполеона в скульптуре см.: *Lentz T. Leroy-Jay Lemaître I., Dion-Tenenbaum A., Laveissière S. Napoléon et le Louvre. Paris, 2004. P. 47–57.* О портретной скульптуре Наполеона, выполненной итальянцами, см.: *Hubert G. La sculpture dans l'Italie napoléonienne. Paris, 1964.* Отдельно отметим, что Наполеон настойчиво добивался портретной статуи от знаменитого А. Кановы, однако законченное произведение, которое представляло императора в образе Марса-Миротворца (1806, Собрание Веллингтона в Лондоне), не удовлетворило ожиданий заказчика: мифологическая программа и нагота, навязанные скульптором (сам Наполеон хотел быть изображенным в современном костюме), были сочтены неуместными, и статуя была закрыта для публики. См. об этом: *Johns Ch. M. S. Portrait Mythology: Antonio Canova's Portraits of the Bonapartes // Eighteenth-Century Studies. 1994. Vol. 28. № 1. P. 115–129.*

<sup>18</sup> Подробнее об идеологической трансформации жанра бюста во Франции см.: *Milano R. The Portrait Bust and French Cultural Politics in the Eighteenth Century. Leiden; Boston, 2015.*

ванных портретов своих современников.<sup>19</sup> Во второй половине XVIII века в России был свой Гудон — Ф. И. Шубин, среди работ которого есть несколько бюстов Екатерины II, имевших популярность в то время: на одном из ранних (мрамор; начало 1770-х годов, Государственная Третьяковская галерея) императрица изображена с милостивой улыбкой, а атрибуты власти редуцированы до лаврового венка и небольшой короны.

Несмотря на то, что в России скульптура еще долго сохраняла стойкую ассоциацию с официальной государственностью,<sup>20</sup> на рубеже веков появляются стихи, свидетельствующие о личном, интимном характере восприятия скульптуры, расположенной в пределах частного жилища. Так, И. И. Дмитриев в стихах на бронзовую статую П. А. Румянцева,<sup>21</sup> установленную в имении П. В. Завадовского Ляличи, видит в прославленном полководце прежде всего достойного человека и доброго покровителя хозяина усадьбы.

...здесь не герой в тебе блистает,  
Прославивший себя единою войной,  
Обрызган кровию врагов среди сражений,  
Но друг, но ближний мой  
И благотворный гений!<sup>22</sup>

Отметим, что Дмитриев в этих стихах игнорирует реальный облик статуи, которая отличалась характерной для государственных памятников условностью: полководец был изображен в облачении римского воина, а пьедестал статуи был украшен сценами Кагульской битвы.

Но большинство подобных стихов было обращено к бюстам, украшавшим кабинеты, гостиные, усадебные сады и другие части приватного пространства русского дворянина. Поэты в этих текстах «беседовали» с изображенными в камне друзьями и покровителями, известными современниками и историческими деятелями. Рассмотрим несколько примеров.

В «Оде к бюсту Суворова» для Д. И. Хвостова отправной точкой оказывается ситуация воображаемого разговора с бюстом полководца. Поэт подчеркивает важность того, что столь почтенный образ украшает его скромную обитель.

Сует, мечтаний удаленный  
Доволен я наедине —  
Твои черты изображенны,  
Иракл почтенный, миру, мне!  
Кичусь, здесь образ твой устроя!  
Лице преславного героя  
Мне кажется редки красоты —  
Я к ним питаю удивленье...<sup>23</sup>

О значимости обладания скульптурным портретом уважаемого человека говорит и М. В. Милонов в стихах на бюст И. И. Дмитриева.<sup>24</sup> Лицо старшего собрата по перу становится для поэта залогом личной веры в бессмертие:

<sup>19</sup> О творчестве скульптора см.: *Арнасон Г. Г.* Скульптура Гудона / Пер. П. В. Мелковой. М., 1982.

<sup>20</sup> Так, культура установки мемориальной скульптуры в пространстве частных усадеб в XVIII — первой трети XIX века преимущественно была связана с желанием почтить государственные со- бытия. См.: *Кириченко Е. И.* Запечатленная история России: В 2 т. М., 2001. Т. 2. С. 171–191.

<sup>21</sup> Эта статуя работы Ж.-Д. Рашетта утрачена, однако представление о ней можно составить по уменьшенному авторскому повторению (мрамор; 1793, Государственный Русский музей).

<sup>22</sup> *Дмитриев И. И.* И мои безделки. М., 1795. С. 7.

<sup>23</sup> Друг просвещения. 1806. Ч. 3. № 7. С. 3.

<sup>24</sup> По-видимому, стихи написаны на бюст работы И. П. Мартоса (1800-е годы, бронзовая копия 1838 года хранится в отделе рукописей РНБ). См.: *Карпова Е. В.* Произведения изобразительного искусства в стихах и письмах Дмитриева // Иван Иванович Дмитриев (1760–1837): Жизнь. Творчество. Круг общения. СПб., 2010. С. 148–151.

Храню я образ твой, любимец муз и славы,  
 Чтоб быть уверенным бессмертия в судьбе;  
 Отечество под ним, зрю, пишет о тебе:  
 Краса моих певцов и перл моей державы!<sup>25</sup>

Концентрация внимания на лице изображенного была одной из главных особенностей таких стихов. Вглядываясь в переданные скульптурой черты, поэт нередко стремился понять психологию модели, как, например, Н. Д. Иванчин-Писарев в надписи на бюст Марка Аврелия:

Почто печален так сей лучший из царей?  
 Ужель черты его столь мрачный вид имели?  
 Ах! вспомните, Аврелий  
 Любил и знал людей!<sup>26</sup>

П. И. Шаликов обращается к каноническому образу эпохи сентиментализма — бюсту Ж.-Ж. Руссо.<sup>27</sup> Поэт находит в лице автора «Эмиля» и «Новой Элоизы» черты созданных им героев и дает эмоциональную оценку творчеству писателя:

Эмиль в твоих очах, в улыбке — Элоиза;  
 На сердце — твоего бессмертного девиза  
 Священные слова...<sup>28</sup> и ты передо мной:  
 Могу ли брать перо холодной рукой!<sup>29</sup>

В надписи «К бюсту Ж.-Ж. Руссо, поставленному в ясминной беседке на даче Е. А. Дадьянова» автор — вероятно, тоже Шаликов — размышляет о трагичности личной судьбы французского писателя:

Природы сын и друг, но меж людьми пришлец,  
 Но странник на земле, в потомстве незабвенный,  
 Кумир чувствительных сердец —  
 Да осеняется здесь образ твой священный.<sup>30</sup>

Традицию разговора с бюстом, изображающим близкого по духу человека, можно проследить и далее. Так, в 1829 году М. Д. Деларю обращается к бюсту Державина:

Державин! Державин! твой лик предо мной,  
 Богато облитый огнем вдохновенья,  
 Как призрак чудесный святого виденья,  
 Сверкает и блещет небесной красой,<sup>31</sup> —

а в 1842-м А. А. Фет внимательно разглядывает скульптурное лицо Пушкина в стихотворении «Бюст».

Во всех рассмотренных нами текстах имитируется ситуация близкого, хотя и одностороннего общения: поэты обращаются к изображенному во втором лице и выражают свое отношение к его личности и судьбе. Нельзя сказать прямо, что в России

<sup>25</sup> Благонамеренный. 1818. Ч. 3. С. 282.

<sup>26</sup> Вестник Европы. 1818. Ч. 101. № 17. С. 15.

<sup>27</sup> Вероятно, поэт обращается к бюсту работы Гудона, созданному в 1778 году, сразу после смерти писателя. Помимо широкого распространения копий, существовало большое количество гравированных изображений этого бюста.

<sup>28</sup> «Vitam impendere vero. Т. е. преданный истине» (прим. Шаликова. — Е. А.).

<sup>29</sup> Московский зритель. 1806. Ч. 1. С. 55; перепечатано: Шаликов П. И. Соч.: В 2 ч. М., 1819. Ч. 2. С. 263.

<sup>30</sup> Дамский журнал. 1823. Ч. 1. № 2. С. 66.

<sup>31</sup> Царское село: Альманах на 1830 год. СПб., 1829. С. 130.



традиция интимного восприятия бюстов задана непосредственно скульптурой, так как в рассмотренных нами случаях поэты обращаются к бюстам разных стилей: мы видели, что поэтическая реакция на античный бюст Марка Аврелия не слишком отличается от стихов на бюст Руссо. Однако генезис этой традиции, очевидно, восходит к идеологической трансформации портретной скульптуры во второй половине XVIII века, времени, когда Д. Дидро писал: «Я смотрю на картину; я должен поговорить со статуей».<sup>32</sup>

Эта традиция, в рамках которой бюст воспринимался как частный жанр, могла бы оправдать распространение бюстов Александра при запрете на установку памятника. Создание скульптурных портретов могло быть инициировано личным желанием подданных, которые хотели видеть смягченный образ своего «обожаемого» монарха. Однако художественная форма, которую скульптурные портреты Александра приняли с начала 1810-х годов, определенно наследовала исключавшему сентиментальные обертонны духу изображений Наполеона.

Помимо осуществления грандиозных архитектурно-скульптурных проектов, Наполеон вводил в культурное пространство большое количество своих бюстов.<sup>33</sup> Призванные быть воплощением Первой империи, эти бюсты снова обрели условный характер: император изображался в образе античного полководца, с обнаженной грудью или в римском одеянии, часто в лавровом венке. Лицо было передано довольно обобщенно, без особого стремления к сходству, однако с неизменным воспроизведением типических черт — пряди волос, спадающей на лоб, и хмурого выражения лица. Наиболее показательным примером таких изображений является бюст, разработанный А.-Д. Шодэ, который стал официальным портретом императора и распространялся во множестве повторений и копий в разных материалах,<sup>34</sup> сделав лицо Наполеона одним из самых узнаваемых и популярных в Европе на протяжении XIX века.<sup>35</sup> В это время возрождается монументальная форма скульптурного портрета. Так, в 1805 году у входа в музей Наполеона был установлен огромный бронзовый бюст императора работы Л. Бартолини (1,55 × 0,91 × 0,76 м; 1805, Лувр): обобщенный образ триумфатора в лавровом венке был представлен в форме бюста-гермы (с обрезанными плечами), который был установлен на довольно высоком постаменте.<sup>36</sup>

Скульптурные портреты Александра выполнили многие известные ваятели того времени,<sup>37</sup> но наиболее популярными в России были работы И. П. Мартоса. Эти произведения, которые тиражировались «во многочисленных повторениях и вариациях»,<sup>38</sup> напоминали бюсты Наполеона: Александр был представлен в образе величественного

<sup>32</sup> «Je regarde un tableau; il faut que je m'entretienne avec une statue» (Oeuvres complètes de Diderot / Ed. J. Assézat. Paris, 1876. Vol. 13. P. 41).

<sup>33</sup> Hubert G. Les sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la restauration 1790–1830. Paris, 1964. P. 342–344; Lentz T., Leroy-Jay Lemaistre I., Dion-Tenenbaum A., Laveissière S. Napoléon et le Louvre. P. 49.

<sup>34</sup> В 1805 году Шодэ предоставил модель бюста императора в Севрскую мануфактуру, где на ее основе создавались копии из разных материалов на протяжении всего наполеоновского правления. См., например, бюст из бисквита (1811, Лувр): Ibid.

<sup>35</sup> О популярности бюстов Наполеона в Англии на протяжении всего XIX века см.: Bainbridge S. Battling Bonaparte after Waterloo: Re-enactment, Representation and 'The Napoleon Bust Business' // Tracing War in British Enlightenment and Romantic Culture. New York, 2015. P. 132–150.

<sup>36</sup> Позднее бюст был расположен в гостиной Аполлона, где выставлялась трофейная скульптура. Этот зал был запечатлен на акварели Б. Зиска, ставшей основой для гравюры Ш.-П.-Ж. Нормана (1807, Лувр). До 1835 года бюст оставался в Лувре (Hubert G. Les sculpteurs italiens en France... P. 68–69). Гравюра Нормана перепечатана: Lentz T., Leroy-Jay Lemaistre I., Dion-Tenenbaum A., Laveissière S. Napoléon et le Louvre. P. 178.

<sup>37</sup> Приведем несколько примеров бюстов Александра, сделанных при его жизни: Ф. И. Шубина (1802, Воронежский областной художественный музей им. И. Н. Крамского), Л.-М. Гишара (1808, Государственный Эрмитаж), В. И. Демут-Малиновского (1815, РНБ), Б. И. Орловского (1822, Государственный Эрмитаж), Б. Торвальдсена (после 1820-х, Государственный Эрмитаж), Х. Д. Рауха (1822, Государственная Третьяковская галерея).

<sup>38</sup> Карпова Е. В. Иван Мартос. Известный и неизвестный...: портрет в творчестве скульптора. СПб., 2005. С. 23.

римского триумфатора. В высшей степени конвенциональные, эти скульптурные портреты не претендовали ни на портретное сходство, ни на раскрытие индивидуальности государя.<sup>39</sup> Рассмотрим два монументальных образца работы скульптора.

Первый из них был выполнен Мартосом по заказу Абоского университета (ныне — университета Турку) в 1814 году. Бронзовый бюст<sup>40</sup> был установлен на высоком постаменте в зале торжественных заседаний университета, повлияв на все архитектурное убранство зала, специально оформленного в «римском» стиле.<sup>41</sup> Произведение определенно напоминает уже описанную нами работу Бартолини из Лувра. «Колоссальный» размер (130 см в высоту), обрезанные плечи, условность портрета Александра, изображенного с лавровым венком на голове, — все это, вероятно, восходит к знаменитой работе итальянца. Очевидно, руководство университета хотело создать в стенах главного здания нечто подобное мемориального помещения, обставленного с «наполеоновской» пышностью.

Второй монументальный бюст императора был создан при схожих обстоятельствах в Петербурге. Это еще более впечатляющее своими размерами произведение (1,46 × 1,10 × 0,84 м, мрамор; 1822, Государственный Русский музей) было выполнено по заказу петербургского купечества для украшения большого зала Биржи.<sup>42</sup> Несмотря на то что бюст снова был установлен не на открытом месте, а в здании, церемония установки 2 сентября 1822 года, описанная в газетах, а также монументальность самого портрета не дают сомневаться в том, что практически это было фактом прижизненной мемориализации монарха. Но в этом случае к антиклизированному образу «наполеоновского» типа были добавлены христианские мотивы: на латах Александра было изображение Спасителя, а элементы обмундирования были украшены христианской символикой. Произведение Мартоса заслужило похвалу в печати<sup>43</sup> и вызвало восхищение современников: показательно, что впоследствии жители Таганрога, пожелавшие установить памятник скончавшемуся в их городе императору, первоначально хотели видеть на одной из своих площадей именно копию бюста из Биржи.<sup>44</sup>

Стихи на бюсты Александра I кардинально отличались от рассмотренных стихов на частную скульптуру. Все они имели более дистанцированный характер: император всегда именовался в третьем лице, что исключало какой-либо диалог, поэты не стремились выразить свои личные мысли и чувства по отношению к государю, а концентрировались на его заслугах и исторической роли.

Начнем обзор с известной панегирической надписи П. А. Вяземского, которая перепечатывалась много раз, сочетаясь как с портретом Александра,<sup>45</sup> так и с его скульптурным изображением:

Муж твердый в бедствиях и скромный победитель.  
Какой венец Ему? Какой Ему алтарь?

<sup>39</sup> Бюсты работы Мартоса, несмотря на признание их достоинств, по-видимому, не считались похожими. Так, И. И. Дмитриев в переписке с П. П. Свиным по поводу заказа бюста Александра I пишет: «...я хотел бы иметь его [бюст] похожим на мартосов (разумеется, не в сходстве, а в расположении) без лавров с открытой шеей и в мантии» (цит. по: Карпова Е. В. Произведения изобразительного искусства в стихах и письмах Дмитриева. С. 160).

<sup>40</sup> Сейчас расположен во дворе библиотеки Хельсинкского университета.

<sup>41</sup> Карпова Е. В. Иван Мартос. С. 25–26.

<sup>42</sup> Бюст был вырезан Б. И. Орловским по терракотовой модели Мартоса. Об истории этого памятника см.: Коваленская Н. Н. Мартос. М.; Л., 1938. С. 113–114; Карпова Е. В. Иван Мартос. С. 20–27.

<sup>43</sup> См., например, хвалебный отзыв П. П. Свинына: критик вовсе не затрагивает проблему сходства и сосредоточен на символической программе бюста, а также на отделке, которые оцениваются им как большая удача художников (Свинын П. П. Торжественное открытие мраморного бюста Государя Императора в Биржевой зале // Отечественные записки. 1822. Ч. 11. С. 422–423).

<sup>44</sup> Кириченко Е. И. Запечатленная история России. Т. 2. С. 262–263.

<sup>45</sup> Например, эти стихи использованы в портретной гравюре, описанной Д. А. Ровинским. См.: Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов: В 4 т. СПб., 1886. Т. 1. А–Д. С. 79.

Вселенная! Пади пред Ним, Он твой спаситель,  
Россия! Им гордись: Он сын твой, Он твой Царь!<sup>46</sup>

Эти стихи были использованы в рамках театрального представления, данного на празднике в честь взятия русскими войсками Парижа. Кульминацией действия стало венчание бюста императора лавровым венком в «Храме Славы»: пьедестал был украшен драгоценными камнями, по бокам его стояли гении, а рядом курились фимиамы.<sup>47</sup> Однако надпись Вяземского, выложенная «огненными литерами»,<sup>48</sup> контрастировала с обилием антично-языческой символики этой инсталляции: поэт отрицал языческое прославление венками и алтарями как недостаточное и, говоря о том, что «вселенная» должна «упасть» (по-видимому, здесь имеется в виду «преклонить колени») перед своим спасителем, актуализировал ассоциацию Александра I с Христом.<sup>49</sup> Добавим еще одну аналогию: эта постановка обнаруживает сходство с практиками, популярными в пореволюционное время во Франции. Различные перформансы и процессии, использующие бюст великого человека в качестве знака, вокруг которого развешивалось символическое действие, восходили к знаменитому чествованию бюста Вольтера в Комеди Франсез в 1778 году. Сохранилось множество гравюр с изображением похожих церемоний: на них аллегорическая женская фигура (например, Франция или Свобода) венчает бюст великого человека лавровым венком.<sup>50</sup> Эта традиция, совершенно гражданская по своей природе, в России приобрела сакрально-монархические оттенки: стихи Вяземского привнесли в описанное нами театральное действие элементы панегирической традиции, связанной с обожествлением русских монархов.

Традицию сакрализации продолжает М. М. Севринов, который в своей надписи на бюст Александра соединяет богоподобную сущность и могущество русского монарха с христианским милосердием:

Наружность смертного — но качества Богов;  
Быв силен покорить — Он милует врагов.<sup>51</sup>

М. В. Милонов, хотя и вводит противопоставление русского царя и истукана-Наполеона (бюст Благословенного монарха, очевидно, имеет для поэта совсем другую природу), все же создает надпись, которая хорошо бы подошла публичному памятнику:

Им свету низложен грозивший истукан  
И царствам прежняя возвращена свобода;  
Он Благостью в свой век возвысил царский сан,  
Любимец и Отец великого народа.<sup>52</sup>

В стихах, пропетых на церемонии открытия бюста в Бирже, снова объединяются мотивы кротости и величия; Александр заслуживает и христианскую любовь, и триумфальные лавры победителя:

<sup>46</sup> Цит. по: *Вельяшев А. П.* Описание праздника, данного в Москве 19 мая 1814 обществом благородных людей, по случаю взятия российскими войсками Парижа и счастливых происшествий, последовавших за занятием сей столицы. М., 1814. С. 14.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Об устойчивой традиции обожествления монархов в русской культуре см.: *Живов В. М., Успенский Б. А.* Царь и бог (Семиотические аспекты сакрализации монарха в России) // Успенский Б. А. Избр. труды. М., 1996. Т. 1. С. 205–337. Эта традиция была особенно актуальна в описываемый нами период: Александра I называли Христом даже в проповедях (Там же. С. 245). Подобные ассоциации встречаются и в поэтической культуре. Так, В. А. Жуковский в послании «Императору Александру» (1815) прямо уподобляет вступившего в Европу русского императора Христу, входящему в Иерусалим. См. об этом: *Зорин А. Л.* Кормя двуглавого орла... С. 291.

<sup>50</sup> См. об этом: *Scherf G.* Jean-Jacques Rousseau et la révolution: les avatars d'un représentation sculptée // Jean-Jacques Rousseau et son image sculptée 1778–1798. Lyon, 2012. P. 49–57.

<sup>51</sup> Сын отечества. 1814. Ч. 16. № 33. С. 25.

<sup>52</sup> Благонамеренный. 1819. Ч. 5. № 2. С. 71.



О час, о миг для нас блаженный,  
 Открылся нам Монарха лик!  
 Бессмертной славой озаренный,  
 Наш Царь и кроток и велик!  
 Парил орел Его державный  
 К спасенью царств, на страх врагов:  
 Он в мире кроткий, в брани славный,  
 Стяжал и лавры и любовь!<sup>53</sup>

В экспромте на бюст, написанном после смерти Александра, А. М. Мартынов не упоминает о человеческих качествах почившего государя. Вместо этого он повторяет один из государственных «сценариев», согласно которому русский император репрезентируется как покорный Богу христианин и миротворец, а его правление противопоставляется эгоистичной завоевательной политике Александра Македонского, за образом которого отчетливо просматривается образ Наполеона.

Вот Он — России честь и слава, дар небес,  
 Великий Александр, полночный Геркулес!  
 Не мира древнего надменный повелитель,  
 Но кроткий счастья народного зиждитель.

Восточный Александр державы разрушал,  
 А Северный — царям престолы возвращал;  
 Восточный — был бичом и ужасом вселенной,  
 А Северный — щитом Европы, Им спасенной...<sup>54</sup>

Вероятно, все эти стихи были написаны на бюсты «типа Мартоса», так как условность текстов коррелирует с условностью образа, созданного скульптором. Бюсты, которые могли бы символизировать скромность отказавшегося от памятника императора, становятся способом прижизненной монументализации государя, подобной той, которую осуществлял Наполеон. Эту двусмысленность подкрепляют рассмотренные нами стихи, которые также балансируют на совмещении противоположных характеристик. С одной стороны, поэты признают силу и мощь Александра, а иногда даже говорят о его божественной природе почти языческого характера; с другой — они указывают на его христианскую кротость и миролюбие. Иногда две эти тенденции противопоставляются, но чаще дополняют друг друга.<sup>55</sup>

Тем не менее среди довольно однородного ряда скульптурных портретов Александра I выделяется работа Б. Торвальдсена. Скульптору в этом произведении удалось объединить два разных модуса бюста: он создал антикизированный портрет государя, но одновременно с большой точностью передал лицо императора<sup>56</sup> и тем самым отразил индивидуальность последнего. Своеобразие этого бюста довольно четко обозначил П. П. Свинын. Критик с неудовольствием отмечал, что в изображении не хватает чего-то «недостающего, чего-то ускользнувшего из-под резца знаменитого артиста».<sup>57</sup> Этим упущением было отсутствие «характеристического отличия, напечатленного рукою Всевышнего на Помазаннике Своем!», т. е. недостаток героической идеализации.<sup>58</sup> По-видимому, в своем произведении Торвальдсен довел сходство портрета до того уровня, который мешал привычной реакции на бюсты государя.<sup>59</sup>

<sup>53</sup> Сын отечества. 1822. Ч. 80. № 37. С. 178.

<sup>54</sup> Мартынов А. М. Ода на кончину императора Александра I. СПб., 1826. С. 13.

<sup>55</sup> На объединение христианских и античных мотивов в поэтическом образе Александра I обращал внимание Б. М. Гаспаров. См.: Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского языка. Вена, 1992. С. 102–105.

<sup>56</sup> Напомним, что Торвальдсен был одним из немногих художников, кому Александр I позировал.

<sup>57</sup> Свинын П. П. Бюст Государя Императора // Отечественные записки. 1823. Ч. 16. С. 461.

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> Невероятное сходство бюста с обликом императора подчеркивается также в другом отрывке: «Ничего не удавалось никогда видеть мне столь похожего, как этот бюст: очертание лица,

Зато в художественных кругах работа датского скульптора была оценена по достоинству.<sup>60</sup> В 1825 году Общество поощрения художников инициировало снятие гипсового слепка с бюста для копирования, и примерно в это же время О. А. Кипренский, высоко оценивший мастерство Торвальдсена, использовал бюст для создания, пожалуй, наиболее известных гравированных портретов Александра I.<sup>61</sup> Помимо художников, выделил этот бюст среди других и Аракчеев, вероятно также оценив большое сходство: в своем мемориальном кабинете в Грузине, наполненном изображениями его покровителя, копия бюста Торвальдсена отмечена особым пьедесталом — серебряной тумбой работы И. Бореля с выразительной предостерегающей надписью.<sup>62</sup>

Неудивительно, что именно это произведение стало объектом пушкинского «К бюсту Завоевателя» (1830): нетипичический образец искусства стимулировал поэта на создание столь же оригинальной поэтической интерпретации.

#### К бюсту Завоевателя

Напрасно видишь тут ошибку:  
 Рука искусства навела  
 На мрамор этих уст улыбку,  
 А гнев на хладный лоск чела.  
 Недаром лик сей двуязычен.  
 Таков и был сей властелин:  
 К противочувствиям привычен,  
 В лице и в жизни Арлекин.<sup>63</sup>

Эта маленькая надпись в основном изучалась в контексте биографии поэта<sup>64</sup> и в связи с установлением прототипа стихотворения.<sup>65</sup> Не имея возможности остановиться на

взгляд, улыбка, расположение волос, чуть приметное склонение головы вперед и вправо, мужественная стройность плеч, — на коих, кажется, точно покоятся царства, и груди — защиты оных: все таково, что не найдешь и пожелать чего-нибудь сходственнее» (*Е. Ф-ий*. О бюсте Торвальдсена, представляющем Государа Императора // Украинский журнал. 1825. Ч. 6. С. 33–34).

<sup>60</sup> *Кока Г. М.* Стихотворение «К бюсту завоевателя» // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 328–331.

<sup>61</sup> В письме к Гальбергу от 21 ноября 1825 года Кипренский писал: «...нынешнего Государа надобно будет Торвальдсенова держаться более всех, один только сей портрет и похож» (цит. по: Там же. С. 330).

<sup>62</sup> Вот текст этой надписи: «Подножие сие к изображению незабвенного Императора Александра Благословенного сделано после его кончины верноподанным слугою графом А. Аракчеевым: да пребудет оно в сем доме и в сих самых комнатах для сего назначения во веки веков аминь. А если кто осмелится оно обратит на другое какое употребление, то да будет ему наказание Божие как в сей, так и в будущей жизни» (цит. по: *Врангель Н., Маковский С., Трубников А.* Аракчеев и искусство. С. 457).

<sup>63</sup> Мы цитируем это стихотворение по факсимильной копии: *Гофман М. Л.* Неизданные рукописи Пушкина: из трудов Пушкинского Дома при Российской Академии наук // Окно: Литературный сборник. Париж, 1924. Вып. 3. С. 360. Эта копия показывает, что текст имел первоначальное заглавие «Кумир Наполеонов». Однако Пушкин впоследствии решительно зачеркнул «Наполеонов», написав сверху «Завоевателя» и добавив слева «К бюсту».

<sup>64</sup> *Альтишуллер М. Г.* Между двух царей: Пушкин 1824–1836. СПб., 2003. С. 50–51; Г. М. Кока сосредотачивается прежде всего на отношениях Пушкина с кругом художественных деятелей: *Кока Г. М.* Стихотворение «К бюсту завоевателя».

<sup>65</sup> По мнению Я. Л. Левкович, этот текст, в соответствии с первым вариантом заглавия, мог быть направлен против Наполеона. Исследовательница утверждает, что император французов также воспринимался современниками как человек двуличный, и это отразилось в том числе в его скульптурной репрезентации (*Левкович Я. Л.* К бюсту Завоевателя // Пушкинская энциклопедия. СПб., 2012. Вып. 2. С. 337). С последним аргументом трудно согласиться, так как скульптурная иконография Наполеона, как мы писали выше, была совершенно недвусмысленной, и в полной мере это касается приводимого Левкович примера — статуи «Наполеон-Законодатель» работы Шодэ (1804–1805). Сделанная автором классического бюста Наполеона, эта статуя в портретном отношении не отличалась от большинства скульптурных образов императора и, вопреки мнению исследовательницы, изображала его как хмурого античного мужа без тени улыбки

истории интерпретаций этого текста подробно, оговоримся, что нам кажется вполне убедительной гипотеза, высказанная еще П. И. Бартеневым,<sup>66</sup> согласно которой этот текст связывался с бюстом работы Торвальдсена. Ее поддерживает наиболее веский аргумент — известное дневниковое замечание Пушкина, датированное концом 1820-х годов: «Торвальдсен, делая бюст известного человека, удивлялся странному разделению лица, впрочем прекрасного — верх нахмуренный, грозный, низ же выражающий всегдашнюю улыбку».<sup>67</sup>

Также кажется верным предположение М. Г. Альтшуллера о том, что зачеркнутый вариант заглавия «Кумир Наполеонов» был сознательной автоцензурой.<sup>68</sup> Пушкин изначально указывает в названии ложного адресата надписи (Наполеон), вероятно рассчитывая на то, что сам текст прояснит читателю истинный объект критики (Александр I), при этом привычное сопоставление русского и французского императоров сохранится. Однако вскоре он удаляет упоминание Наполеона как слишком прямолинейное, заменяя его на более емкое «Завоеватель».

Попробуем отойти от биографических обстоятельств написания этого текста. Короткая надпись представляет для нас интерес как наиболее глубокий отклик на практики мемориализации Александра I. Стихотворение демонстрирует сумму всех двухсмысленностей, сопутствующих этим практикам, и «двуязычие» скульптурного «лика» оказывается не только осуждением двуличия и коварства Александра I,<sup>69</sup> но одновременно воплощением двуязычия в репрезентации государя.

Слово «Завоеватель» в заглавии помогает поэту встроить свой текст в ряд стихов на бюсты императора — оно указывает на историческую роль изображенного лица и как будто сигнализирует о том, что текст должен раскрыть значение этой роли. Именование императора в третьем лице также вписывается в традицию отстраненных «официальных» надписей. Однако текст не оправдывает своего заглавия: его основное содержание вписывается в совсем другую традицию. Пушкин, как авторы стихов на частные бюсты, концентрирует свое внимание на скульптурном лице: внимательно рассмотренные, черты этого лица вызывают язвительную оценку характера изображенного. Но одновременно этот текст демонстрирует тонкое разграничение двух типов бюста, описанных нами выше: улыбку «на мраморе уст» можно ассоциировать с «очеловеченным» бюстом монарха второй половины XVIII века, тогда как «гнев на холодном лоске чела» отсылает к римскому типу «хмурого» бюста Наполеона, на который, как мы это показали, ориентировались наиболее популярные скульптурные портреты русского императора. Здесь скептическое название «К бюсту Завоевателя», которое противоречит привычным ха-

---

на лице. Если же говорить о восприятии Наполеона современниками, то сама Левкович, приводя высказывание де Сталь о неискренней улыбке Наполеона, противоречащей выражению его глаз, добавляет, что в такой оценке могло не быть ничего специфического, так как подобные физиогномические характеристики были традиционны для описания неугодных деспотов (Там же). Тем не менее двуличие и неискренность, по широко распространенному мнению современников, были характерными чертами Александра I. Этот факт позволил Ю. М. Лотману без сомнения отнести рассматриваемую нами надпись на счет русского императора. См.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. Л., 1983. С. 398. К этому можно добавить, что после смерти Наполеона отношение Пушкина к нему было далеко не столь негативным, чтобы дать императору французов такую уничижительную характеристику. Ни в одном пушкинском тексте Наполеон не описан как актер/лицемер. В. А. Кошелев в целом поддерживал мнение Левкович, однако полагал, что под «Завоевателем» Пушкин мог подразумевать собирательный образ, от Александра Македонского до Наполеона (*Кошелев В. А.* Пропущенное «болдинское» стихотворение Пушкина // Учен. зап. / Музей-заповедник А. С. Пушкина «Болдино». Арзамас; Большое Болдино, 2018. Вып. 6. С. 128–138).

<sup>66</sup> *Бартенев П. И.* О стихотворении Пушкина «Памятник» // Русский архив. 1881. Т. 1. С. 234.

<sup>67</sup> *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 178.

<sup>68</sup> *Альтшуллер М. Г.* Между двух царей. С. 51. Показательно, что впоследствии, желая напечатать надпись, Пушкин меняет название на «К портрету завоевателя», что, однако, противоречит тексту, определенно посвященному скульптуре.

<sup>69</sup> Как упоминалось выше, по многочисленным свидетельствам современников, государь действительно обладал этими качествами, и Пушкин не раз становился жертвой его мстительности (Там же. С. 11–25).

рактистическим Александру I,<sup>70</sup> оказывается особенно уместным, так как оно со всей полнотой выражает аналогию между репрезентациями Александра и Наполеона — аналогию, которую сам император и его приближенные хотели устранить, но которая постоянно актуализировалась в описанном нами мемориализационном процессе.

Надо отметить, что Пушкин, в отличие от других авторов стихов на бюсты Александра, оказался довольно внимателен непосредственно к скульптурному произведению, и здесь для него очень удобной оказалась еще одна модель описания — традиция античного экфрасиса, хорошо известная в его эпоху.<sup>71</sup> Основными чертами этой описательной стратегии было превознесение искусства художника и восхищение натуралистичностью созданного им образа.<sup>72</sup> Часто такие тексты имитировали диалогическую форму и могли начинаться с ответной реплики, что мы видим и в надписи Пушкина. Вообще, в русской литературной традиции эта модель редко использовалась в стихах на памятники: поэты предпочитали обращаться к великим делам изображенного, избегая упоминания скульптурного произведения. Но для Пушкина, который избирает путь описания, а не прославления, выбор этой модели вполне закономерен: подобно античным эпиграмматистам, поэт восхищается безошибочной точностью («напрасно видишь тут ошибку»), с которой искусство отображает реальную действительность («таков и был сей властелин»). Использование этой «наивной» модели позволяет свободно фиксировать взаимоисключающие черты государя, несомнимые к идеальному, благородному образу. Слово *арлекин* становится созвучно слову *лик*, которое в этом контексте вызывает однокоренное *личина*. Но это оценка не только личности государя, но и той репрезентационной маски, которая, как мы старались показать, была создана усилиями многих акторов, действующих не всегда в согласии с волей Александра I.

<sup>70</sup> Пушкин уже совершал подобное проецирование на Александра I черт, традиционно приписываемых Наполеону. В неоконченном тексте «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» (1823) русский император, названный «владыкой севера», перед которым «все пало — под ярем склонились все главы», произносит монолог, где сравнивает себя с Кесарем, которому не грозит Брут (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2016. Т. 2. Кн. 2. С. 94–95*).

<sup>71</sup> О распространенности переводов текстов из греческой антологии (в том числе экфрасиических) см.: *Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990*.

<sup>72</sup> О структуре античных экфрасисов см.: *Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточные параллели. Структура балканского текста. М., 1977. С. 259–283; о литературной традиции описаний в европейской поэзии см.: *Hagstrum J. H. The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray. Chicago; London, 1958. P. 3–170*.*

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-2-135-142

© С. А. Степина

## Н. М. КОНШИН — СОТРУДНИК «УЧЕНОЙ РЕСПУБЛИКИ»\*

Николай Михайлович Коншин (10 (21) декабря 1793 — 31 октября (12 ноября) 1859) — один из второстепенных литераторов конца 1810-х — начала 1840-х годов, прошедший характерную эволюцию от поэта-элегика до писателя-романиста и археографа, участвовавший, пусть и несколько на периферии пушкинского круга, в целом ряде кружковых и журнальных проектов 1820–1830-х годов, а впоследствии стремившийся запечатлеть в мемуарах историю литературного поколения, к которому принадлежал.

\* Исследование проведено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 20-012-00306 А: «Литературное общество как культурный, политический и социальный институт (Вольное общество любителей российской словесности, 1816–1825)».