

# Западноевропейские прототипы ранней иконографии И. А. Крылова

*М. А. Чернышева*

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Чернышева, Мария. “Западноевропейские прототипы ранней иконографии И. А. Крылова”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 1 (2022): 180–204. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.109>

Избранные примеры ранней иконографии Крылова рассмотрены в контексте традиции репрезентации знаменитых писателей, рожденной эпохой Просвещения и продолженной XIX столетием. Эта традиция отражает превращение писателя как частного лица в публичную фигуру, значимую для широкого и пестрого в своем составе общества, а также возрастающую власть самого общества, которое независимо от воли монархов и государственных институций формирует литературные репутации и выбирает себе кумиров. В качестве опорных для статьи образцов названной традиции выступают живописные и скульптурные изображения Вольтера, приобретенные Екатериной II, а также менее известные статуи Вальтера Скотта, установленные в Шотландии вскоре после смерти прославленного романиста. Высказана и аргументирована гипотеза, что на эти новейшие шотландские литературные монументы ориентировался Николай I при выборе проекта памятника Крылову. Образы знаменитых литераторов трактованы сквозь призму идей «великий человек» и «национальный/народный поэт». Отдельное внимание уделено смысловым вариациям, с которыми определения «национальный поэт», «народный поэт» использовались в николаевской России. Репрезентации Крылова и сцены с его участием проанализированы не только как визуальные свидетельства его персонального литературного имиджа и публичного успеха, но и как свидетельства сложения в России литературной корпорации, приобретающей заметное и независимое общественное влияние. Вместе с тем показано, что в России этот процесс находился под пристальным и эффективным контролем правительства и лично царя, что, впрочем, иногда приводило к результатам, противоположным целям официального регулирования.

*Ключевые слова:* иконография И. А. Крылова, иконография Вольтера, иконография Вальтера Скотта, великий человек, национальный/народный поэт, литературные репутации, Г. Г. Чернецов, А. А. Агин, П. К. Клодт, русская культура XIX в.

В эпоху Просвещения возрастает социальная значимость писателей, философов, художников, некоторые из них становятся кумирами широкой публики. Этот процесс неотделим от развития публичного пространства как сферы формирования и выражения общественного мнения, когда репутация творца и мыслителя определяется не только царствующей особой, двором, узким кругом элит, государственными учреждениями, но и пестрым по своему составу обществом, на которое он со своей стороны получает возможность оказывать непосредственное и существенное влияние в обход официальной воли.

Новый статус представителя культуры тесно связан с понятием «великий человек» (*grand homme*), как оно раскрывается в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера. Здесь в статье «Великий» читаем: «Великий человек», «великий талант», «великий ум» <...> «великий философ», «великий оратор», «великий поэт» <...>. В искусстве, в профессии того, кто намного превзошел своих соперников или имеет репутацию превзошедшего их, называют великим <...>. Этому звания достойны немногие, чьи добродетели, труды и успехи сияют» [1, р. 847, 848]. Авторы допускают, что великими могут быть и герои, и монархи, однако не всегда, а что касается определения «герой», в одноименной статье «Энциклопедии» сказано, что его применяют «сегодня, кажется, исключительно к воинам» и герой наделен «достоинствами, связанными скорее с темпераментом и телесным сложением, чем с благородством души. Совсем другое дело — великий человек; он соединяет в себе, помимо талантов и гениальности, множество моральных добродетелей; в основании его поступков лежат только добрые и благородные мотивы; он прислушивается только к общественному благу <...>. Наконец, человечность, мягкость, патриотизм в сочетании с талантами — достоинства великого человека» [2, р. 182]. Обратим внимание, что авторы «Энциклопедии» рассматривают величие не только как безусловное достижение некоей личности. Истинное величие должно служить социальному благу, кроме того, оно подтверждается, а порой, возможно, лишь приписывается той или иной личности общественным мнением: великим называют того, «кто намного превзошел своих соперников или имеет репутацию превзошедшего их» (курсив мой. — М. Ч.).

В отличие от монарха, «великий человек» не может унаследовать и передать по наследству свое величие, оно не может быть даровано ему светской или духовной властью, всевышней волей. Великий человек изначально обычный человек (т. е. теоретически им может попробовать стать каждый), он делает себя сам, благодаря своему личному таланту, среди себе подобных и, став великим, не претендует на исключительность, так как всегда остается окружен другими великими людьми, равными гражданами республики талантов. И они признаются таковыми не авторитарно, не государством или церковью, а публикой. Их величие — отражение их значимости для множества самых разных людей. Просветительская идея великого человека утверждает преимущества над знатностью, богатством, привилегиями, с одной стороны, личного таланта, а с другой — общественного мнения, обеспечивающего талант прижизненной репутацией и посмертной славой<sup>1</sup>.

Культ «великих людей» сопровождается производством и распространением большого числа их прижизненных репрезентаций. В истории знаменитостей особое место занимает поклонение Вольтеру, породившее беспрецедентные по многочисленности, типологической вариативности и инновационности прижизненные изображения великого человека в графике, живописи и скульптуре. Помимо традиционного жанра портрета, Вольтера воспроизводили в живописных и гравированных сценах из его светской и частной жизни, в фарфоровых и керамических статуэтках, наконец, в мраморных бюстах и статуях. В XVIII столетии появляются мастера, специализирующиеся на изображении великих людей.

В 1760–1770-е годы график и живописец Жан Гюбер написал серию картин, запечатлевших эпизоды из частных будней Вольтера в его поместье Ферней, картины

<sup>1</sup> О «великом человеке» см.: [3, с. 153–66]. О формировании культа великих людей и знаменитостей см.: [4].



Рис. 1. Жан Гюбер. Утро Вольтера. 1750–1775. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

были распространены в гравюрах: вот Вольтер только что вылез из постели в ночной сорочке и колпаке и натягивает штаны, попутно давая указания своему секретарю (рис. 1), вот он пьет утренний кофе, вот он укрощает лошадь, вот правит кабриолетом, вот, прогуливаясь по окрестностям, остановился поговорить с крестьянами, вот он высаживает деревья, вот играет в шахматы, вот в домашней одежде принимает гостей (рис. 2). Помимо прочего, от героя и монарха великого писателя отличается и то, что он субъект не резонансного действия, а креативного процесса, растянутого во времени и скрытого от посторонних глаз. Сам замысел Гюбера показать Вольтера в действии предполагал не только прозаический, но и гротескный эффект. Вольтеру сцены не понравились своей комичностью. Однако именно она высвечивала его широчайшую популярность, обратной стороной которой была доступность его образа для праздного, приземленного, фамильярного и мелкого любопытства обычных людей: они с удовольствием обнаруживали, что в домашней обстановке Вольтер похож на многих из них. Здесь мы сталкиваемся с профанированием как приемом, подчеркивающим популярность персонажа и провоцирующим зрительскую эмпатию.



Рис. 2. Ужин философов. С картины Жана Гюбера. 1773–1775. Чикагский институт искусств, Чикаго

Серию Гюбера заказала Екатерина II<sup>2</sup>, для которой дружба с великими людьми была важнейшей составляющей ее амплу просвещенной монархини.

Первым в своем роде произведением стала прижизненная мраморная статуя Вольтера, заказанная Жану Батисту Пигалю в 1770-м и законченная им в 1776 г. Идея монумента пришла в голову гражданам «Республики писем» и участникам салона Сюзанны Неккер (среди них Дени Дидро, Жану д’Аламберу, Фридриху Гримму...). Целью было увековечить не только персонально Вольтера, но и ту новую культурную и социальную роль, которую осознавали за собой граждане «Республики писем» и которую можно назвать разумной и благой властью «великих людей», писателей, философов, ученых, властью, альтернативной официальной, хотя прямо ее не отрицающей. Деньги на статую собирали по подписке в кругу «Республики писем». Ожидалось, что воплощение нового смысла потребует новой художественной формы, однако новаторский радикализм творения Пигалья приняли далеко не все среди подписчиков и тем более зрителей Салона, где оно многих шокировало.

Пигаль получил известность и как один из лучших современных скульпторов, и как главный скульптор короля. До статуи Вольтера самой важной его работой был монумент Людовика XV в Реймсе, воплощающий подсказанную Вольтером просветительскую концепцию гуманного монарха. Ранее только король удостоивался чести быть изображенным при жизни в большой скульптуре [6, р. 101]. Статуя Вольтера ломала традицию, во-первых, потому что демонстративно передавала писателю и философу репрезентативные полномочия короля, а во-вторых, пото-

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: [5].

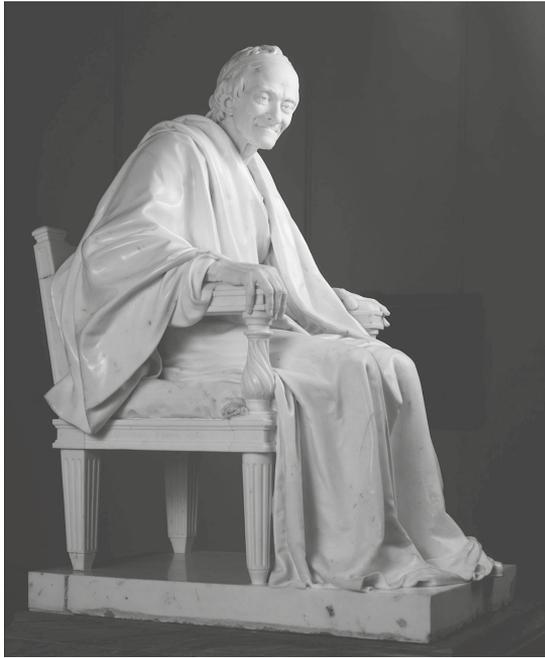


Рис. 3. Жан Антуан Гудон. Вольтер, сидящий в кресле. 1781. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

му что предлагала чрезвычайно необычную трактовку монументального образа, во многом противоречащую самим принципам монументальности, не говоря уже о принципах иконографии властелина.

Пигаль изображает старого Вольтера с портретным сходством, в натуральную величину, на низком пьедестале. Его фигура полуобнажена и задрапирована, что оборачивается и аллюзией к античным гражданским идеалам, и эстетической пародией Античности, так как старческое тело Вольтера хило и жалко. Почти отталкивающий телесный натурализм здесь служит не столько правдоподобию, сколько прояснению идеи статуи: перед нами не герой, который в классической традиции, опирающейся на Античность, соединяет в себе духовную силу с телесной красотой. Убогое тело призвано напомнить, что достижения этого человека принадлежат нематериальной сфере мысли и слова, и оттенить могущество таланта и ума Вольтера. Вместе с тем он не похож и на святого аскета-отшельника: его взгляд с иронией и полемическим азартом устремлен к миру земному или, точнее, к воображаемому интеллектуальному сообществу, что придает его немощной нагоде оттенок вовсе не смирения, а, напротив, какой-то особенной дерзости.

Через несколько лет ученик Пигалья Жан Антуан Гудон создал мраморную скульптуру Вольтера, изобразив старца в скрывающей тело антикизирующей драпировке, указывающей на его почтенное положение (рис. 3). Однако Вольтер не вознесен над реальностью, его взгляд, излучающий острый, наблюдательный и пронизательный ум, направлен на потенциального собеседника. Еще в большей степени, чем Пигаль, Гудон подчеркивает социально-коммуникативную экспрес-

сию Вольтера, знаковую для того, чья миссия заключается в постижении и просвещении человека и общества. Домашнее отсутствие на Вольтере парика, проскальзывающее сходство драпировки с халатом, естественная старческая сутулость его осанки, бытовая конкретность кресла, в котором он сидит, носок «вульгарного» буржуазного ботинка, торчащий из-под «благородной» драпировки, — все это вносит в образ дополнительную земную ноту. Великий человек не небожитель, а первый среди равных и равный среди первых. Статую Вольтера работы Гудона в 1780-х приобрела Екатерина II.

Гудон стал одним из самых почитаемых мастеров не только во Франции, но и за ее пределами, включая завоевавшие независимость Соединенные Штаты Америки, для которых он выполнил престижный заказ — статую Джорджа Вашингтона, первого всенародно избранного президента новой республики. Как таковой, Вашингтон был государственным лидером, соответствующим идее великого человека гораздо больше, чем любой монарх<sup>3</sup>. Значительную часть наследия Гудона составляют бюсты и статуи великих людей, творцов, философов и политиков. Эти произведения оказали существенное влияние на развитие скульптуры XIX в. в разных странах. Гудона и самого можно причислить к когорте великих людей.

В России Иван Крылов стал первым писателем, изображения которого в русле западноевропейской традиции, порожденной эпохой Просвещения, вполне соответствовали его прижизненной известности и авторитетности среди широкой публики. Свою творческую карьеру он начинал еще при Екатерине, но интересующая нас иконография Крылова, как и его публичный триумф, — это явления николаевского времени. Уже тогда в литературном успехе Крылову не уступал Александр Пушкин, но баснописец принадлежал к старшему поколению и, что важнее, его высокая общественная репутация была, как мы увидим, старательно и эффективно поддержана правительством не в последнюю очередь для того, чтобы несколько затенить славу Пушкина. Вскоре после смерти Крылова ему поставили памятник, Пушкин этой чести так быстро не удостоился.

Важным вкладом в развитие рефлексии о социальной значимости русских литераторов, о завоевании русской литературой «права гражданства» стало большое многофигурное полотно «Парад 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» (1837), написанное Григорием Чернецовым по заказу Николая I. Перед нами парад по случаю подавления борьбы за независимость на западных окраинах Российской империи — польского восстания 1830–1831 гг., но одновременно и невиданный портрет современного российского общества как коллективного зрителя парада: под покровительством императора, гарцующего на коне, здесь объединены сословия, чины, профессии и социальные роли. Среди множества конкретных лиц сам Чернецов с братом и другие представители современной культуры (писатели, художники, актеры, музыканты и пр.). В толпе на первом плане справа выделяется группа поэтов, впоследствии запечатленных на фризе памятника Тысячелетию Рос-

<sup>3</sup> По некоторым свидетельствам, в середине 1780-х Гудон ради работы над статуей Вашингтона отказался от перспективы получить российский императорский заказ на статую Екатерины II. Гудон якобы сослался на то, что здоровье не позволяет ему отправиться в Россию, однако оно не помешало ему пересечь Атлантический океан. По другим источникам, императрица сама отвергла возможность своего прижизненного монумента [7, р. 58]. Как бы там ни было, создать памятник президенту было важнее для творческой и гражданской репутации Гудона как апологета либеральной идеи великих людей.

сии: Крылов, Пушкин, Жуковский, Гнедич. Однако большую часть сцены занимают гвардейские полки, а общество показано как неотделимое от государства и царя, как имплицитно присягающее в верности монарху и выражающее поддержку его имперской политике. Консервативность социального содержания картины очевидна, но неоспоримая ее заслуга заключается в том, что она привлекает беспрецедентное в русской живописи внимание к самому существованию социума и писателей в нем как заметной категории.

В этом отношении «Парад» на официальном и монументальном уровне закреплял то, что уже было локально осознано в публичной сфере. Изображая в «Параде» Крылова, Пушкина, Жуковского и Гнедича, Чернецов повторил свой этюд той же компании, только собравшейся не на параде, а под сенью Летнего сада (1832). Этюд был написан, вероятно, до того, как Чернецов начал работу над «Парадом», списки моделей для которого утверждал лично император, и художник, похоже, действовал по собственной инициативе [8, с. 127, 129], а также, возможно, под влиянием своих литературных знакомых и происходящего в литературной жизни. Этюд Чернецова «Крылов, Пушкин, Жуковский и Гнедич в Летнем саду» важен, во-первых, потому что репрезентирует писателей в новом ключе — как образующих сообщество вне официальных институций, а во-вторых, потому что воплощенный в нем образ становится своего рода культурным мемом. Помимо повторения этого этюда в «Параде», а позже повторения этих персонажей в памятнике Тысячелетию России, «Группа поэтов в Летнем саду» копировалась в живописи и тиражировалась в литографии самим Чернецовым. Вот запись из его дневника за 1836 г.: «Группа поэтов Крылова, Жуковского, Пушкина и Гнедича, написанная мною с натуры, вечером приготовил контуром для камня, я хочу их нарисовать к изданию, а между прочим делаю несколько копий их масляными красками для желающих» [8, с. 129]. «Группа поэтов» Чернецова была подделана в 1839 г. в литографии Чишкова [9, с. 239] (что дополнительно свидетельствует о популярности этого образа) и повторена Василием Тимом в 1861 г. [10] (рис. 4). Через несколько лет размещение посмертного памятника Крылову в Летнем саду стало отголоском этого мема.

Чернецов подчеркивает в Крылове качество дуайена русской литературы: Пушкин, Жуковский и Гнедич предстоят перед своим старшим коллегой, а он перед ними, что вносит умозрительный мотив напутствия и преемственности в портрет литературного сообщества.

Импульсом к написанию этюда «Группа поэтов в Летнем саду» мог послужить литературный праздник, состоявшийся в Петербурге в начале 1832 г. и продемонстрировавший с небывалой яркостью корпоративное самосознание писателей как отдельной культурной и социальной силы. Поводом для праздника стал переезд книжной лавки и библиотеки Александра Смирдина в новые великолепные помещения на Невском проспекте во флигеле лютеранской церкви Свв. Петра и Павла. Крупный издатель и книгопродавец, Смирдин был также пассионарием и реформатором книжного дела и немало способствовал тому, чтобы в России стали больше читать, т. е., иначе говоря, тому, чтобы русская литература и отечественные писатели приобрели большой общественный вес (насколько это было возможно тогда при крайне низком проценте грамотного населения страны)<sup>4</sup>. Николай Греч

<sup>4</sup> По подсчетам Абрама Рейтблата, даже на рубеже 1860–1870-х годов грамотные составляли всего около 8% населения страны, что же касается не просто грамотной, но и читающей публики,



Рис. 4. Группа поэтов в Летнем саду. С этюда Григория Чернецова (1832) [10]

назвал Смирдина «достойным посредником между писателями и публикою» [12, с. 3]. Фаддей Булгарин вторил: «Он окрылил словесность, дал ей жизнь, разбудил публику и писателей, сдружил их» [13, с. 1187]. Смирдин заботился о внешней привлекательности изданий, но преуспел в удешевлении книг и увеличении их тиража, наладил снабжение книгами провинции, ускорил профессионализацию литературы, выплачивая постоянные и большие гонорары писателям<sup>5</sup>, хотя среди его авторов многие принадлежали к партии «литературных аристократов» и, в отличие от партии «литературной промышленности», не нуждались в творчестве как в главном источнике дохода<sup>6</sup>.

Итак, 19 февраля 1832 г. Смирдин устроил литературный обед в зале своей библиотеки, на котором гости славили русских литераторов прошлого и настоящего. Обед был отмечен прессой и стал культурным событием, собрав не кружок приятелей, а виднейших представителей разных лагерей российской литературной корпо-

то к началу 1860-х она едва превышала 1% [11, с. 18]. Во времена Смирдина крестьянство все еще было почти поголовно безграмотно, и читательская аудитория росла благодаря прибавлению к просвещенной элите различных слоев среднего класса.

<sup>5</sup> Усилия Смирдина на благо культуры и общества в конце концов привели его к разорению и нищете.

<sup>6</sup> В России «в 1830 г. литературой зарабатывало себе на жизнь 5,1% авторов <...>, в 1855 г. — 8,9% <...>, в 1880 г. — 32,9%» [14, с. 27].



Рис. 5. Застолье у Смирдина. С рисунка Александра Брюллова [16]

рации и зафиксировав в глазах общественности само существование такой корпорации, тут же провозглашенной Булгариным «сословием литераторов», которому «первое основание» дал Смирдин [13, с. 1187]. Через 13 лет Виссарион Белинский развивал мысль о литературном метасословии: «Литература наша <...> положила начало внутреннему сближению сословий, образовала род общественного мнения и произвела нечто вроде особенного класса в обществе, который от обыкновенного среднего сословия отличается тем, что состоит не из купечества и мещанства только, но из людей всех сословий, сблизившихся между собою через образование, которое у нас исключительно сосредоточивается на любви к литературе» [15, с. 133]. Вскоре после праздничного обеда-новоселья Смирдин издал сборники «Новоселье» с сочинениями гостей и иллюстрациями. Гравюры на заглавных листах этих сборников стали знаковыми для русской культуры изображениями собратьев по перу и просветительской миссии. Первая часть «Новоселья» 1833 г. [16] открывается гравированной Степаном Галактионовым по рисунку Александра Брюллова (оба присутствовали на обеде) сценкой застолья, где почетное место занимает тучный Крылов, рядом стоят Греч, произносящий тост, и Смирдин, сидят Пушкин, Булгарин и другие (рис. 5). На ум приходит «Ужин философов» из серии картин и гравюр Гюбера, посвященной Вольтеру (см. рис. 2). Во второй части «Новоселья» (1834) перед нами заставленный книжными стеллажами интерьер магазина Смирдина, гравированный Галактионовым по рисунку Андрея Сапожникова: за прилавком сам Смирдин, кругом толпят-

ся покупатели и посетители, суетятся приказчики, на первом плане Пушкин разговаривает с Вяземским [17]. Трудно сказать, был ли этюд Чернецова «Группа поэтов в Летнем саду» задуман раньше этих рисунков для альманаха «Новоселье». Между прочим, Чернецов не только был знаком со многими писателями, но и постоянно покупал абонемент в библиотеку Смирдина [8, с. 135], хотя это стоило недешево [18, с. 238], а Чернецов был беден<sup>7</sup>. Кстати, в композицию «Парад 6 октября», написанную по императорскому заказу, был включен и Смирдин.

Сережиной 1830-х датируется еще одна любопытная композиция, входящая в ряд первых визуальных свидетельств развивающегося самосознания русских литераторов, — «Субботнее собрание у Василия Жуковского» (1834–1836). Картина приписывается художникам школы Алексея Венецианова (Аполлону Мокрицкому, Григорию Михайлову) и запечатлевает литературный вечер в кабинете Жуковского<sup>8</sup> с участием Пушкина, Гоголя, Крылова и др. Творчество учеников Венецианова интересно корреляцией между новым опытом художественного образования в частной школе и специализацией на новой тематике частной жизни из ближайшей современности. В искусстве этих мастеров частное предстает с разных сторон: как интерьерное, домашнее, семейное, приятельское, но также как форма неофициальных собраний людей, связанных родственными культурными ценностями и деятельностью, как форма самоорганизации малых общественных групп. Сцены такого рода не принадлежали к укоренившимся в живописной практике жанрам, будь то групповой портрет, бытовая картина или интерьер, и показывают частных людей в состоянии обретения ими некой корпоративной или, шире, культурной и социальной идентичности. Такова картина «Субботнее собрание у Жуковского», как, например, и картина другого ученика Венецианова Евграфа Крендовского «Семь часов вечера» (1833–1835), изображающая в тесной петербургской комнате компанию художников и писателей, состоящую из братьев Чернецовых, Валериана Лангера, Андрея Сапожникова и Павла Свинына.

Второго февраля 1838 г. в Петербурге состоялось событие, поднявшее русскую литературу на новую общественную и национальную высоту: празднование 50-летнего юбилея творческой деятельности Крылова, а заодно и его 70-летия<sup>9</sup>. Это был первый в России литературный юбилей, раньше писателей просто чествовали на праздничных приемах. И юбилей этот был отмечен с сенсационной помпезностью, по сравнению с которой новоселье у Смирдина выглядит тихими домашними посиделками. Идея юбилея созрела в частном кругу приятелей и поклонников Крылова, был начат сбор средств по подписке, но очень скоро устройство праздника взяло под свою усердную опеку государство: Министерство народного просвещения в лице его главы графа Сергея Уварова и Третье отделение в лице его начальника графа Александра Бенкендорфа согласовывали подготовку и программу празднования с Николаем I. На юбилее в зале Дворянского собрания присутствовало до трех сотен гостей и среди них не только представители культуры и света, но и важнейшие государственные сановники (в том числе многие министры) и высокопо-

<sup>7</sup> Николай I платил ему гораздо меньше, чем своему любимому художнику немцу Францу Крюгеру.

<sup>8</sup> Жуковский жил тогда в Шепелёвском дворце, где, кстати, и Чернецову была выделена мастерская для работы над «Парадом».

<sup>9</sup> Подробнее об этом событии см.: [19].

ставленные военные, что не имело прецедентов на литературных торжествах. Было напечатано меню обеда, оформленное и украшенное по мотивам басен Крылова и с портретом самого юбиляра. Мраморный бюст Крылова, созданный в 1830 г. Самуилом Гальбергом, был увенчан лавровым венком, наподобие бюста Вольтера во время его знаменитого импровизированного апофеоза в «Комеди Франсез» 30 марта 1778 г. Кстати, этот эпизод был, похоже, самодеятельностью, не запланированной на официальном уровне [19, с. 48]. Гости произносили заранее опубликованные, т. е. прошедшие цензуру, приветствия юбиляру. Праздник очень широко освещался в прессе, причем все материалы цензурировал лично Уваров. После торжества распоряжением царя за казенный счет была отчеканена медаль с профилем Крылова по рисунку Павла Уткина — первая медаль в честь русского литератора<sup>10</sup>.

Одним из самых удачных номеров праздничной программы в честь Крылова стала кантата на стихи князя Петра Вяземского «На радость полувековую» с припевом «Здравствуй, дедушка Крылов!». Это прозвище прочно закрепилось за баснописцем. Оно было вызвано его преклонным возрастом и тем, что по его басням учились читать и воспитывались дети, но также отсылало к патриархальной традиции вообще как основе народной, национальной и самодержавной культуры [19, с. 51–3]. В этом смысле Крылов был «дедушкой» как певец древнейшего литературного жанра басни, как носитель универсальной мудрости, как наставник на пути нравственности, как объединивший вокруг себя возрасты, сословия, статусы, противоборствующие литературные лагеря и в целом народ, нацию. Это патриархальное национальное означало не столько особенное, сколько скрепляющее времена и сословия. Само по себе допущение национального родства сословий имело либеральное зерно, но патриархальная система, внутри которой это родство осознавалось, была подобием авторитарной политической модели, что, собственно, и утверждала триада «православие — самодержавие — народность», совсем недавно сформулированная и сделанная основой государственной идеологии Уваровым, вдохновленным политической философией немецкого романтизма и прежде всего воззрениями Фридриха Шлегеля [20, с. 352–74]. «Народность» — это перевод «nationalité» в текстах Уварова, написанных по-французски. Из этого видно, что принципиальных различий между «народным» и «национальным» доктрина Уварова не подразумевала. Другое дело, что и в европейской, и в русской культуре существовали разные трактовки «народного» и «национального» и они менялись с течением времени. Что касается официальной идеологии, при Александре III «народность» / «национальность» уваровского образца, основывающаяся не на этнических, а на политических представлениях о сплоченности народа вокруг самодержца, уступила место «народности» / «национальности», этнически ориентированной [21]. Если «народность» из уваровской триады спроецировать на литературу, выйдет, что народная литература — та, которая, достигая широкой общественной известности, парадоксально ведет не к новому осознанию обществом своих независимых от государства возможностей, своей субъектности, а к консервации старых, традиционалистских политических и религиозных устоев, самодержавия и православия.

На крыловском юбилее 1838 г. мысли о национальном и народном пропитывали панегирики поэту со стороны и официальных лиц, и частных персон, включая

<sup>10</sup> Было выбито 35 золотых, 20 серебряных и 60 бронзовых экземпляров.

людей довольно либеральных. Из выступления Василия Жуковского: «Наш праздник, на котором собрались здесь многие, есть праздник национальный; когда бы можно было пригласить на него всю Россию, она приняла бы в нем участие <...> благодарим за *Русский народ*, которому в стихотворениях своих вы так верно высказали его ум и с такою прелестью дали столько глубоких наставлений»; из речи князя Владимира Одоевского: «Ваши произведения <...> сделались дорогою собственностью России»; из стихотворения Вяземского: «наш поэт народный»; из слова министра народного просвещения Уварова: «его литературное поприще всегда народное по своему духу!» [22]. Надо подчеркнуть, что все эти просвещенные люди не заблуждались относительно того, что простой русский народ, т. е. крестьянство, не читает Крылова, как и никого другого, из-за своей почти поголовной безграмотности в первой половине XIX столетия.

Как доктрина Уварова «православие — самодержавие — народность» не была снабжена развернутым теоретическим обоснованием, что обеспечивало ей широту и потенциальную гибкость содержания, а следовательно, маневренность и устойчивость на политическом поле [20, с. 341–2], так и определения «национальный поэт», «народный поэт» использовались с весьма разными смысловыми акцентами, часто как синонимические, иногда просто как фигуры речи без внятной идейной нагрузки. Но в любом случае, в 1830-е годы эти эпитеты стали служить наивысшей похвалой. «В наше время *народность* сделалась первым достоинством литературы и высшею заслугою поэта. Назвать поэта “народным” значит теперь — возвеличить его», — писал Белинский через семь лет после юбилея Крылова в статье на его смерть [23, с. 485].

В разных своих текстах Белинский часто употребляет эпитеты «народный» и «национальный» как взаимозаменяемые. Вместе с тем ему принадлежит одно из самых первых и ясных разграничений «народного» и «национального» в отечественной литературной критике. В цикле статей о Пушкине он рассуждает: «Поэзия Пушкина удивительно верна русской действительности, изображает ли она русскую природу или русские характеры: на этом основании общий голос нарек его русским национальным, народным поэтом <...>. Нам кажется это только вполуправды верным. *Народный* поэт — тот, которого весь народ знает, как, например, знает Франция своего Беранже; *национальный* поэт — тот, которого знают все сколько-нибудь образованные классы, как, например, немцы знают Гёте и Шиллера. Наш народ не знает ни одного своего поэта; он поет себе доселе “Не белы-то снежки”, не подозревая даже того, что поет стихи, а не прозу <...>. Следовательно, с этой стороны смешно было бы и говорить об эпитете “народный” в применении к Пушкину или к какому бы то ни было поэту русскому. Слово “национальный” еще обширнее в своем значении, чем “народный”. Под “народом” всегда разумеют массу народонаселения, самый низший и основной слой государства. Под “нацией” разумеют весь народ, все сословия, от низшего до высшего, составляющие государственное тело. Национальный поэт выражает в своих творениях и основную, безразличную, неуловимую для определения субстанциальную стихию, которой представителем бывает масса народа, и определенное значение этой субстанциальной стихии, развившейся в жизни образованнейших сословий нации. Национальный поэт — великое дело!» [24, с. 389].

Мы видим, что, во-первых, понятие «национальное» вбирает, согласно Белинскому, понятие «народное», а во-вторых, и то, и другое Белинский склонен трак-

товать не в этническом, а в социальном ключе и без ретроспекции, как социально значимое для соотечественников-современников. Протестуя против вульгарного понимания народности, устремленного вглубь коренных, допетровских и крестьянских, традиций, западник Белинский пишет: «И если национальность составляет одно из высочайших достоинств поэтических произведений, — то, без сомнения, истинно национальных произведений должно искать у нас только между такими поэтическими созданиями, которых содержание взято из жизни сословия, создавшегося по реформе Петра Великого и усвоившего себе формы образованного быта. Но большинство публики до сих пор понимает это дело иначе. Назовите народным или национальным произведением “Руслана и Людмилу”, — и с вами все согласятся, что оно действительно и народное и национальное произведение <...>. Но немногие согласятся с вами — и для многих покажется странным, если вы скажете, что первая истинно национально-русская поэма в стихах была и есть — “Евгений Онегин” Пушкина и что в ней народности больше, нежели в каком угодно другом народном русском сочинении. А между тем это такая же истина, как и то, что дважды два — четыре. Если ее не все признают национальной — это потому, что у нас издавна укоренилось престранное мнение, будто бы русский во фраке или русская в корсете — уже не русские и что русский дух дает себя чувствовать только там, где есть зипун, лапти, сивуха и кислая капуста» [25, с. 77].

Крылова и в первую очередь Пушкина Белинский признает народными и национальными поэтами, а, например, Ломоносова нет, имея в виду то, что поэзия Ломоносова не затрагивала нечто животрепещущее для широкой публики, так как читательская аудитория не была и не могла быть широкой в ту эпоху [23, с. 486].

Вернемся к юбилею Крылова. Человек на старости лет конформный и осторожный, он против своей воли дублировал в масштабе литературного праздника функцию царя, объекта поклонения и гаранта национального единства. Недаром один из организаторов юбилея Иосиф Виельгорский заметил: «Крылова принимали как Государя. Все перед ним расступалось» [19, с. 44]. Мы видим противоречивую и очень характерную для России ситуацию: признание важнейшей публичной роли поэта, само по себе являющееся симптомом модернизации и либерализации культуры, совершается как безоговорочное, централизованное его возвеличивание по консервативным паттернам патриархального социума и самодержавного режима. Крылов одновременно предстает носителем литературной патриархальной власти и объектом государственной патриархальной власти. Его превозносят как царя, но в итоге это должно служить превознесению самого царя. В николаевской России правительство демонстрирует, что контролирует и регулирует механизм формирования творческих репутаций и что только при его участии талант может быть возведен на предельную вершину славы, за публикой оставлена возможность солидаризироваться в этом с правительством и даже разделить с ним эту заслугу. Вместе с тем очевидно, что государство вынуждено реагировать на ту культурную повестку, которую порождает публичная сфера, и действовать отчасти как в поговорке «Возглавь то, что не можешь остановить». И надо признать, что в случае Крылова оно справлялось с этой задачей блестяще.

Устраивая с грандиозным размахом юбилей Крылова в 1838 г., власти одновременно отвлекали внимание от культа Пушкина, погибшего на дуэли годом раньше. В отличие от дояльного «дедушки» Крылова, Пушкин был для властей неудобной,

слишком своенравной фигурой и в жизни, и в творчестве, а кроме того, ему плохо подходил патриархальный покров славы.

Когда в конце 1844 г. Крылов умер, специально учрежденный комитет, возглавленный Уваровым, объявил о всероссийской подписке для сбора добровольных пожертвований на памятник поэту. В начале 1845 г. объявление напечатали официальный «Журнал народного просвещения» и другие периодические издания, включая либеральные «Отечественные записки»<sup>11</sup>, где оно завершало упомянутую большую статью Белинского о Крылове. Призыв мемориального комитета наполнила семантика народного и патриархального: «Правительство, в семейном сочувствии с народом, объемля просвещенным вниманием и гордою любовью все заслуги, все отличия, все подвиги знаменитых мужей, прославившихся в отечестве, усыновляет их и за пределом жизни <...>. Русский ум олицетворился в Крылове и выражается в творениях его <...>. Кто не любовался <...> этим монументальным, богатырским дородством, напоминающим нам запаятованные времена воспетого им Ильи богатыря?» [23, с. 508, 509, 510]. Вместе с тем в этом призыве содержались конкретные рекомендации для будущего мастера памятника, которые рисовали Крылова совсем не похожим на богатыря: «Художнику <...> не нужно будет идеализировать свое создание. Ему только следует быть верным истине и природе. Пусть представит он нам подлинник в живом и, так сказать, буквальном переводе. Пусть явится перед нами в строгом и верном значении слова вылитый Крылов» [23, с. 510]. Эта рекомендация очень любопытна. Она контрастирует с предшествующим патетическим описанием творчества и фигуры Крылова и идет вразрез с принятой в России практикой монументальных коммемораций литераторов, что заставляет задуматься над тем, не имели ли в виду официальные заказчики монумента какие-то новейшие зарубежные образцы?

На протяжении нескольких лет Уваров неумолимо контролировал процесс сбора средств на памятник Крылову. Регулярно он получал отчеты о новых пожертвованиях и банковских процентах по старым<sup>12</sup>. К лету 1848 г., когда сумма стала достаточной, Императорская Академия художеств объявила конкурс на монумент. Однако академические мастера оказались в затруднительном положении: и сотворение образа народного поэта, и портретный «буквальный перевод» были задачами равно новыми для русской монументальной скульптуры. Раньше писателей увековечивали в соответствии с классической и вневременной концепцией гения-избранника небес — вознесенными над реальностью, в тоге, с атрибутами вдохновения, в окружении аллегорий. По этой модели с некоторыми вариациями были созданы первые в России городские литературные монументы — Ломоносову в Архангельске (1820–1830-е), Державину в Казани (1830–1840-е), Карамзину в Симбирске (1830–1840-е)<sup>13</sup>, а также первоначально представленные на академический конкурс проекты памятника Крылову [27, с. 286]. В итоге осенью 1849 г. Со-

<sup>11</sup> Это объявление почти целиком было перепечатано даже в книжке для детей: [26].

<sup>12</sup> См. материалы дела Департамента народного просвещения «О сооружении памятника И. А. Крылову» [1]. Здесь см., например, донесение министру народного просвещения от 4 февраля 1848 г. о том, что за январь этого года было получено пожертвований 11 рублей серебром [1, д. 13, ч. 8, л. 6].

<sup>13</sup> Рельефы на постаментах памятников Державину и Карамзину в отвлеченном классицистическом ключе изображают служение литераторов монархам: Державин читает музам свою «Фелицу», воспевающую Екатерину Великую, Карамзин — «Историю государства Российского» Александру I.

вет Академии отобрал для высочайшего рассмотрения проекты Николая Пименова и барона Петра Клодта, которому царь благоволил и чей проект молниеносно утвердил. Вероятно, власти заранее возлагали надежды на Клодта, а тот, в отличие от Пименова и других своих коллег, знал, чего от него ожидают. Среди рисунков Клодта были образы с классицизирующими мотивами, но окончательная, принятая версия предлагала актуально современный тип памятника, который стал совершенно новым и для традиции отечественной скульптуры, и для творчества самого Клодта, но прекрасно отвечал тем образцам, на которые, судя по всему, с самого начала ориентировались Николай I и Уваров.

Речь идет о статуях Вальтера Скотта, во множестве появившихся в Англии вскоре после кончины «шотландского чародея» в 1832 г. Лучшие из них были созданы в мраморе шотландскими же скульпторами и для разных мест Шотландии, и возникает впечатление, что в одной только этой части Соединенного Королевства скульптур производили больше, чем в России. Вот неполный перечень первых памятников Скотту: его скульптура в здании парламента в Эдинбурге, его статуя, венчающая колонну на Джордж-сквер в Глазго, обе — произведения Джона Гриншилдса середины 1830-х, скоттовская галерея которого не исчерпывается этими работами; статуя Скотта, исполненная Александром Хэндисайдом Ричи в 1839 г. для Селкирка, где писатель был шерифом; статуя Скотта работы Джона Роберта Стила (рис. 6), установленная в центре посвященного романисту архитектурного мемориального комплекса в Эдинбурге, завершено в 1846 г.

Такое обилие памятников творческой личности, к тому же появившееся в короткий промежуток времени, — случай беспрецедентный и поразительный, как беспрецедентна и поразительна была прижизненная слава великого шотландца. Она многократно превзошла славу Вольтера, определив новый уровень и тип литературного успеха. В отличие от Вольтера, Скотт стал истинно народным писателем в разных смыслах слова, с одной стороны, потому что его историческими романами равно взхлеб зачитывалась широчайшая и очень пестрая по своему социальному составу публика (все, «от графини до швеи, от графа до мальчишки-рассыльного», по афоризму Генриха Гейне), а с другой — потому что, будучи без преувеличения интернациональным кумиром, Скотт был также ярким представителем, певцом и охранителем национальной культуры и ее локального колорита.

В 1834 г. московский журнал «Телескоп» сообщал: «Цари и народы, со всех сторон, посылают вклады для сооружения ему [Вальтеру Скотту] памятника» [28, с. 172], имея в виду, вероятно, самый грандиозный из ранних монументов романисту — мемориал в его родном Эдинбурге, созданный по публичной подписке. Среди первых жертвователей были уроженцы Шотландии, живущие в Петербурге и занимающие в России видные места при дворе и в обществе. Это, например, Джеймс Уайли (баронет Яков Виллие), лейб-хирург Павла I<sup>14</sup>, Александра I и Николая I, и Чарльз Берд [29], инженер и промышленник, на литейно-механическом заводе которого был построен первый в России паровой корабль и выполнены другие важнейшие государственные заказы, включая оборонные. Как известно, и сам Николай I, не отличаясь чувствительностью к художественной литературе, был тем не менее поклонником Вальтера Скотта [30, с. 110–1], национального писателя мирового значения.

<sup>14</sup> Одной из бесценных услуг, оказанных Уайли наследникам Павла, было подписанное им свидетельство о смерти императора от апоплексического удара.

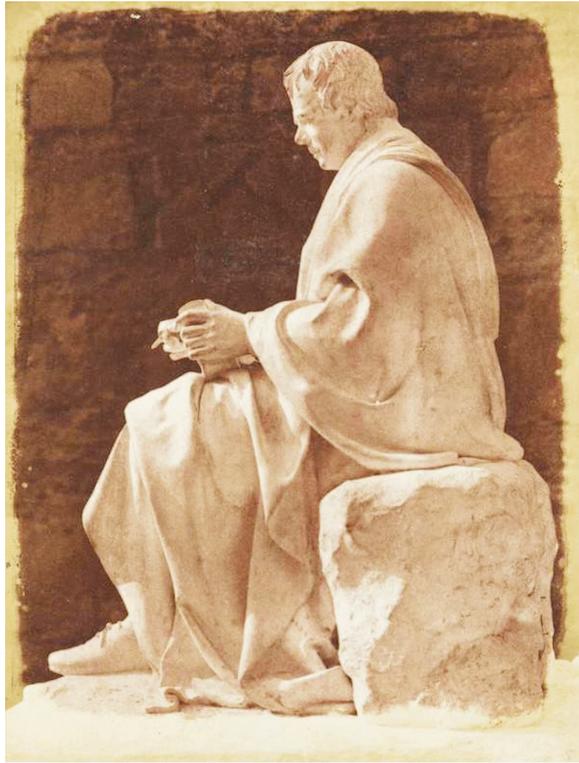


Рис. 6. Роберт Адамсон и Дэвид Октавиус Хилл. Статуя Вальтера Скотта работы Джона Роберта Стила. 1843–1847. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург

Никто из современников не мог сравниться с великим шотландцем в литературной популярности, но феномен Скотта побуждал другие нации искать своих литературных кумиров, пусть и меньшего, местного масштаба. Наличие в отечестве великого народного писателя стало вопросом национального и государственного престижа. И Николай I соизволил определить такового среди своих подданных. В их рядах не было человека, лучше подходившего на роль русского Вальтера Скотта, чем Пушкин, выделявшийся своей громкой литературной славой, силой таланта, новаторства и исторического воображения, а также своими подражаниями шотландскому романисту, самыми оригинальными и яркими во всей русской литературе. В 1835 г. Белинский в панегирике Вальтеру Скотту, говоря о его непревзойденной всемирной славе и народности, из отечественных поэтов приводил в пример Пушкина как достигшего наивысшей славы и народности в пределах отечества [31, с. 264]<sup>15</sup>. Но царь не захотел оказывать Пушкину столь исключительную честь, и его выбор пал на Крылова. Это произошло еще в 1838 г., как показывает активное участие правительства в организации празднования крыловского юбилея.

<sup>15</sup> В 1871 г. Иван Тургенев провозглашал: «Все наши лучшие писатели были искренними почитателями, а некоторые из них счастливыми подражателями вашего великого Властителя Романа. И более всех наш поэт Пушкин» [32, с. 331].

А после смерти Крылова его ампула великого национального писателя было официально закреплено в посвященном ему памятнике. И как Вальтер Скотт выступил наивысшим воплощением этого ампула в современности, так недавно воздвигнутые ему на родине монументы в глазах российской политической элиты логично стали образцами для памятника Крылову. И это видение заказчиков было донесено до Клодта. В данном случае император и члены мемориального комитета продемонстрировали более прогрессивную и гибкую культурную волю, более широкий культурный кругозор, чем мастера и эксперты Академии художеств.

Упомянутые статуи Скотта изображали «подлинник в живом и, так сказать, буквальном переводе»: без аллегорий, с портретным сходством, стоящим или сидящим в естественной позе, в современной, порой будничной одежде. Эти скульптуры основывались на просветительской по своим истокам, дополнительно демократизированной XIX столетием концепции писателя как частного и публичного человека, близкого современникам. Памятник Крылову, созданный Клодтом, перенял эту концепцию<sup>16</sup>. Но вряд ли Николай I утвердил бы проект, если бы отдавал себе отчет в том, что через статуи Скотта он генетически восходит к статуям ненавистного ему вольнодумца Вольтера, наследие которого, по убеждению самодержца, представляло актуальную политическую опасность. При Николае I был закрыт доступ в купленную Екатериной II библиотеку Вольтера, а его скульптуру, созданную Гудоном, перемещали подальше от глаз из одного закоулка Зимнего дворца в другой, но, по слухам, она постоянно попадала в поле зрения царя, пока он не приказал убрать ее из императорской резиденции [35, с. 36]. Если с точки зрения идеи нации рассмотреть порожденную французским Просвещением модель изображения творческих личностей, то национальное предстанет здесь не в этнокультурном ракурсе, обращенном вглубь времен и автохтонных традиций, а в ракурсе социально-политическом, как то, что объединяет и уравнивает современных граждан в их предпочтении одной и той же культурной продукции, в их сотворении одних и тех же литературных кумиров, в их возможности влиять на литературные репутации.

Все предшествующие монументы русским литераторам (Ломоносову, Державину и Карамзину) были установлены в их родных провинциях, а статуя Крылова (также родившегося не в Петербурге) — в российской столице, что было необычайно почетно для памяти поэта. Как в целом осуществление публичных памятников, так и выбор места для них согласовывали с императором. Николай I не возражал против Петербурга, но предпочел для скульптуры не пространство возле важной государственной институции (Императорской Публичной библиотеки, где долго служил Крылов, или Императорской Академии наук и Императорского университета, с которыми были тесно связаны члены комитета, курирующего создание монумента), а Летний сад, где Крылов гулял, как и многие другие петербуржцы. Тем самым император несколько ограничивал почетность памятника, и так сильно

<sup>16</sup> Не умаляя несомненных достоинств произведения Клодта, необходимо признать, что оно не обладало безусловной оригинальностью, которую приписывают ему в искусствоведческой литературе, не учитывающей интернациональный художественный контекст: «Памятник Крылову был не похож на другие монументы» [33, с. 68]; «Это был неожиданный и глубоко новаторский замысел, круто порывающий с устоявшимися традициями монументальной скульптуры» [34, с. 45]. В литературе я не встречала упоминаний о типологической близости первого памятника Крылову первым статуям Вальтера Скотта.

возросшую благодаря его столичному статусу. Сыграло роль предание о том, что при Петре I в Летнем саду стояла скульптура древнего баснописца Эзопа [33, с. 66], а также, вероятно, и воспоминание об этюде Чернецова «Группа поэтов в Летнем саду», который прочно связал образ Крылова с атмосферой этого сада. Независимо от того, какими соображениями руководствовался царь, его выбор на этот раз был чрезвычайно удачен. От расположения в Летнем саду памятник только выиграл. Свободная от официоза публичная среда прекрасно соответствовала иконографическому и пластическому решению монумента, более того, она как нельзя лучше способствовала проявлению его либеральной сути, что, конечно, не могло быть предусмотрено Николаем I. Перед нами ситуация, когда государственное регулирование приводит к непредсказуемым результатам, иногда противоположным целям регулирования.

Отлитый в бронзе памятник был открыт в Летнем саду в 1855 г. (рис. 7). На постаменте с горельефами зверей и птиц, персонажей басен Крылова, Клодт представил самого литератора без прикрас, с портретным сходством и по-современному. Некрасивое, мясистое, несколько угрюмое, но внушительное его лицо Клодт воспроизвел по бюсту работы Гальберга. На обыкновенном камне, в который превратилась скала, символизирующая Парнас в первоначальном проекте Клодта, Крылов сидит в простой, естественной позе, задумавшись с тетрадью в руках. Одет Крылов в сюртук. Совсем недавно удивление вызывали статуи Кутузова и Барклая-де-Толли перед Казанским собором: полководцы облачены не в антикизирующие драпировки и доспехи, а в современные военные мундиры. Что уж говорить о статуе писателя в современной гражданской одежде, выглядящей еще более тривиально. Впервые в России ей, как и общей будничности образа, было уделено такое внимание в городской монументальной скульптуре. Однако за рубежом этому были прецеденты, и ближайшие из них, как мы видели, — памятники Вальтеру Скотту. Например, его мраморная статуя работы Стила, расположенная по центру скоттовского мемориала в Эдинбурге, изображала романиста в удобной прогулочной одежде и ботинках, присевшим на камень, с пледом на плечах, с книгой в руках, с любимой собакой Майдой у ног<sup>17</sup>.

В памятнике Крылову Клодт вполне удовлетворил портретные пожелания мемориального комитета, но это означало сосредоточенность на социальных, а не на патриархальных аспектах народности поэта. В русской монументальной скульптуре предшествующей поры не найти примера, когда бы памятник столь органически вписывался не только в природную среду, но и в наполняющую ее городскую жизнь, когда бы эта среда и жизнь выступали продолжением художественного образа, когда бы образ (а это образ прославленного поэта) оказывался столь доступным обывателям и случайным прохожим. Крылов здесь соединяет в себе писателя и обычного человека, а также лицо частное и публичное. Он погрузился в сочинительство, но присев отдохнуть во время прогулки. Он уединился под сенью деревьев, но находится в общественном саду, где может быть замеченным и узнаваемым в любой момент кем угодно. Он талантлив и знаменит, но его внешность и одежда

<sup>17</sup> Еще до того, как эта статуя была установлена в мемориальном комплексе, ее запечатлели в ранней фотографической технике солевого отпечатка Роберт Адамсон и Дэвид Октавиус Хилл (см. рис. 6). Вскоре после открытия мемориала Королевское общество поощрения изящных искусств заказало 100 уменьшенных копий статуи керамическому производству Коупленда [36, р. 75].

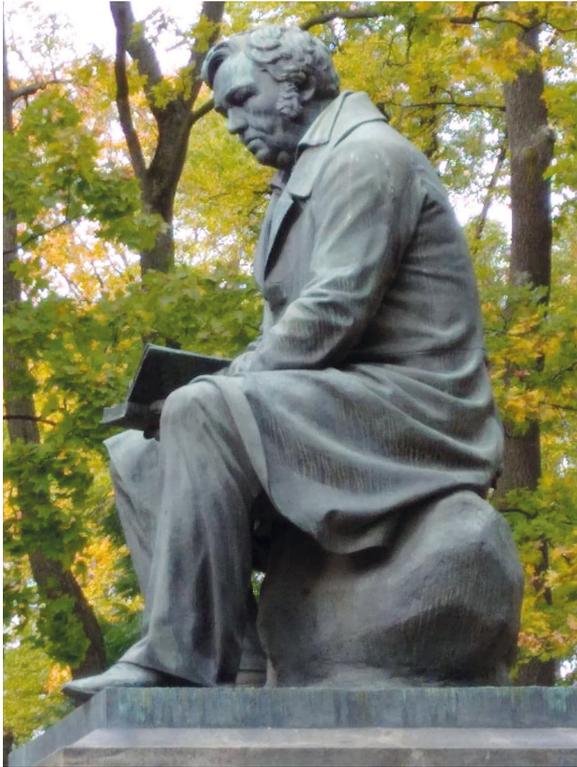


Рис. 7. Памятник Крылову в Санкт-Петербурге. Скульптор Петр Клодт. 1855. Фотография автора статьи

ничем не выделяются. Атмосфера Летнего сада, некогда императорской резиденции, превратившейся в любимый публичный парк петербуржцев, дополнительно акцентирует семантику публичности как неофициального пространства, где пересекаются и совпадают в своих ежедневных привычках, а также читательских и художественных вкусах различные сословия. Памятник Крылову убеждает в том, что великим человек не рождается, а становится, так или иначе разделяя жизнь общества, но сохраняя при этом свою индивидуальность, становится благодаря не божественному или монаршему покровительству, а личному таланту и признанию публикой. С беспрецедентной в России наглядностью Клодт, возможно, безотчетно воплотил либеральную концепцию поэта как частного человека, приобретшего общественное уважение и влияние. Тем самым слава Крылова приблизилась по своему характеру к славе Вольтера и Вальтера Скотта, основанной на избираемой публикой власти независимого таланта и ума, принципиально чуждой патриархальной и монархической власти.

В 1864 г. Константин Варнек писал, что памятник Крылову «лучший из всех наших памятников»: «Тут нет плачущего гения, тут нет нимфы, припадшей к ногам поэта, тут нет тушения факела жизни; не видать лиры с порванными струнами; поэт свой взор не возводит горе <...>. Тут поэт — обыкновенный человек, такой поэт, какими они бывают в действительности <...>. Этот памятник — не началь-



Рис. 8. Крылов сидит у окна своей квартиры.  
С рисунка Александра Агина [26]

ник, а *свой брат* и простому человеку <...>. И оттого-то глаза простого человека не отворачиваются» [37, стб. 718–20].

Проектируя памятник Крылову, Клодт сотрудничал с одним из лучших тогдашних графиков Александром Агиным. По его рисункам были выполнены рельефы для пьедестала. Однако еще раньше Агин проиллюстрировал книжку «Дедушка Крылов», посмертную его биографию, написанную для детей Дмитрием Григоровичем и изданную в 1845 г. вскоре после объявления общественной подписки на памятник баснописцу [26]. Литографированные рисунки Агина по своему смыслу предстают типологическим аналогом картин Гюбера из повседневной жизни Вольтера. Добродушно, по-свойски, с симпатией и безобидным юмором Агин изображает Крылова — в домашней обстановке, на прогулке по городу, на придворном празднике. Вот Крылов сидит, кое-как запахнув халат, у открытого окна неприбранной комнаты в своей казенной квартире на верхнем этаже Публичной библиотеки, к нему залетают голуби, и он угощает их крошками (рис. 8). Вот Крылов на придворном маскараде, с длинной седой бородой, в боярском кафтане и с горлатной шапкой. Вот Крылов в сюртуке и цилиндре идет по петербургской улочке, а из палисадника на него глазают дети, которым мать объясняет, что этот господин — автор знакомых им басен (рис. 9). Но Агин так иллюстрировал детскую книжку. А серия Гюбера была адресована взрослым.

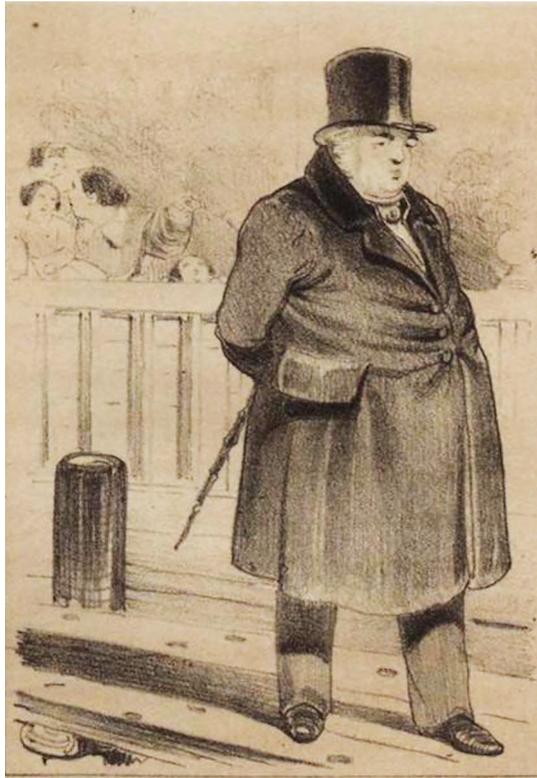


Рис. 9. Крылов идет по петербургской улочке.  
С рисунка Александра Агина [26]

Рисунки Агина, как и эстампы из альманаха «Новоселье», как и повторенный в гравюре и живописи этюд Чернецова «Группа поэтов в Летнем саду», как и картина художников школы Венецианова «Субботнее собрание у Жуковского», составили круг изображений Крылова, который во многом предвосхитил и предопределил описанную выше специфику творения Клодта. Помимо статуй Вальтера Скотта в Англии, эти графические и живописные изображения Крылова должны были служить Клодту источником вдохновения. Воплощение в формах городского памятника приватно-публичного образа поэта, которым он был известен многим современникам в своей обычной жизни, означало, что несобытийная социальная и частная современность получила право войти в историю. Первым проводником этого права выступил писатель.

## Литература

1. Voltaire, Jean-François Marmontel. “Grand”. In *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. par Denis Diderot et Jean Le Rond d’Alembert, t. 7: 847–50. Paris: Briasson, David; Le Breton, Durand, 1757.
2. Jaucourt, Louis de. “Héro”. In *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. par Denis Diderot et Jean Le Rond d’Alembert, t. 8: 182–3. Paris: S. Faulche, 1765.

3. Озуф, Мона. “Пантеон. Эколь Нормаль мертвых”. В изд. *Франция — память*, руководитель проекта Пьер Нора, пер. Дина Хапаева, науч. консультант Николай Копосов, 151–85. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1999. (Новая Петербургская библиотека: Коллекция “Память века”).
4. Лилти, Антуан. *Публичные фигуры: изобретение знаменитости, 1750–1850*. Пер. Павел Каштанов. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха; Независимый альянс, 2018.
5. Карп, Сергей. *Судьба “Вольтериады” Жана Гюбера*. М.: Наука, 2019.
6. Goodman, Dena. “Pigalle’s Voltaire nu: The Republic of Letters Represents Itself to the World”. *Representations*, no. 16 (1986): 86–109.
7. Frank, Christoph. “‘A Man More Jealous of Glory than of Wealth’: Houdon’s Dealings with Russia”. In *Jean-Antoine Houdon: Sculptor of the Enlightenment*, ed. by Anne L. Poulet, with contributions by Guilhem Scherf et al., 51–60. Chicago: Univ. of Chicago press, 2003.
8. Голдовский, Григорий. *Художники братья Чернецовы и Александр Сергеевич Пушкин*. Сост. Лада Вихорева и др. СПб.: Гос. Русский музей, 1999.
9. Межов, Владимир, сост. *Rusckiniāna: библиографический указатель статей о жизни А. С. Пушкина, его сочинений и вызванных ими произведений литературы и искусства*. СПб.: Императорский Александровский лицей, 1886.
10. *Русский художественный листок*, no. 32 (1861).
11. Рейтблат, Абрам. *От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы*. М.: Новое литературное обозрение, 2009. (Historia Rossica).
12. Греч, Николай. “Корреспонденция. Письмо к В. А. Ушакову”, *Северная пчела*, февраль 26, 1832.
13. Булгарин, Фаддей. “Об обезполезном предприятии книгопродавца А. Ф. Смирдина (Окончание)”, *Северная пчела*, декабрь 30, 1833.
14. Рейтблат, Абрам. *Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы*. М.: Новое литературное обозрение, 2014. (Научная библиотека). (Новое литературное обозрение. Научное приложение, вып. 124).
15. Белинский, Виссарион. “Мысли и заметки о русской литературе”. В изд. Белинский, Виссарион. *Полное собрание сочинений*, ред. и авт. примеч. Семен Венгеров, 131–56. 12 томов. СПб.: тип. т-ва “Общественная польза”, 1914, т. 10.
16. *Новоселье: сборник*. 2 части. СПб.: тип. вдовы Плюшар с сыном, 1833, ч. 1.
17. *Новоселье: сборник*. 2 части. СПб.: тип. вдовы Плюшар с сыном, 1834, ч. 2.
18. Гриц, Теодор, Владимир Тренин, и Михаил Никитин. *Словесность и коммерция. Книжная лавка А. Ф. Смирдина*. Ред. Виктор Шкловский и Борис Эйхенбаум. М.: Федерация, 1929.
19. Лямина, Екатерина, и Наталья Самовер. “Крыловский юбилей 1838 г. как культурный и идеологический феномен”. В изд. *Транснациональное в русской культуре: сборник статей*, ред. Геннадий Обатнин и Том Хутгунен, 6–83. М.: Новое литературное обозрение, 2018. (Научная библиотека). (Новое литературное обозрение. Научное приложение, вып. 182). (Studia russica Helsingiensia et Tartuensia, 15).
20. Зорин, Андрей. *Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология России в последней трети XVIII — первой трети XIX века*. М.: Новое литературное обозрение, 2001. (Historia rossica).
21. Вортман, Ричард. “‘Официальная народность’ и национальный миф российской монархии XIX века”. Пер. Ольга Майорова. В изд. *Культурные практики в идеологической перспективе. Россия, XVIII — начала XX века*, сост. Н. Мазур, 233–44. М.: ОГИ, 1999. (Россия / Russia, вып. 3 / 11/).
22. *Приветствия, говоренные Ивану Андреевичу Крылову в день его рождения и совершившегося пятидесятилетия его литературной деятельности на обеде 2 февраля 1838 г. в зале Благородного собрания*. СПб.: Гуттенберговская тип., 1838.
23. Белинский, Виссарион. “Иван Андреевич Крылов”. В изд. Белинский, Виссарион. *Полное собрание сочинений*, ред. Василий Спиридонов, 485–511. 12 томов. М.; Л.: Государственное изд-во, 1926, т. 12.
24. Белинский, Виссарион. “Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая”. В изд. Белинский, Виссарион. *Полное собрание сочинений*, ред. и примеч. Семен Венгеров, 361–410. 12 томов. Пг.: типолит. А. Э. Винеке, 1917, т. 11.
25. Белинский, Виссарион. “Сочинения Александра Пушкина. Статья восьмая”. В изд. Белинский, Виссарион. *Полное собрание сочинений*, ред. Василий Спиридонов, 73–114. 12 томов. М.; Л.: Государственное изд-во, 1926, т. 12.
26. [Григорович, Дмитрий]. *Дедушка Крылов. Книга для подарка детям*. СПб.: тип. К. Крайля, 1845.

27. Кириченко, Евгения. *Запечатленная история России. Монументы XVIII — начала XX века*. 2 книги. М.: Жираф, 2001, кн. 2. (Три века русского искусства).
28. [Надеждин, Николай]. “Здравый смысл и барон Брамбеус”. *Телескоп*, ч. 21 (1834): 131–75.
29. Andrew, Patricia R. “Contributions at St Petersburg: Patriotic Support for Public Monuments in Edinburgh in the Early Nineteenth Century”. *Book of the Old Edinburgh Club. New Series* 15 (2019): 119–32.
30. Альтшуллер, Марк. *Эпоха Вальтера Скотта в России: исторический роман 1830-х годов*. СПб.: Академический проект, 1996. (Современная западная русистика).
31. Белинский, Виссарион. “О жизни и произведениях Сира Вальтера Скотта. Сочинение Аллана Каннингама. Перевод Девицы... Д.”. В изд. Белинский, Виссарион. *Полное собрание сочинений*, ред. и примеч. Семен Венгеров, 262–7. 12 томов. СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1900, т. 2.
32. Тургенев, Иван. “Речь на международном праздновании столетия со дня рождения Вальтера Скотта 28 июля / 9 августа 1871 г.”. В изд. Тургенев, Иван. *Полное собрание сочинений и писем*, ред. Михаил Алексеев и др., 330–1. 30 томов. 2-е изд. М.: Наука, 1986, т. 12.
33. Кривдина, Ольга. *Скульптор Петр Карлович Клодт: новые материалы: 200-летию со дня рождения знаменитого русского скульптора посвящается*. СПб.: Сударыня, 2005.
34. Петров, Всеволод. *Петр Карлович Клодт, 1805–1867*. 2-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1985. (Массовая библиотека по искусству).
35. Минцлов, Рудольф. *Прогулка по С.-Петербургской императорской публичной библиотеке*. СПб: придворный кн. маг. Шмицдорф (К. К. Ретгер), 1872.
36. Pearson, Fiona, ed. *Virtue and vision: Sculpture and Scotland, 1540–1990*. Edinburgh: National galleries of Scotland, 1991.
37. Варнек, Константин. “Старое время, сравнительно с деятельностью барона Клодта”. *Северное сияние* 3 (1864): 705–22.

## Источники

- I. РГИА. Ф. 733. Оп. 9. Д. 6–13. Ч. 1–8. [Россия. Санкт-Петербург. Российский государственный исторический архив. Фонд 733. Опись 9. Дело 6–13. Часть 1–8].

Статья поступила в редакцию 25 сентября 2021 г.;  
рекомендована к печати 2 декабря 2021 г.

Контактная информация:

Чернышева Мария Александровна — канд. искусствоведения, доц.; mariachernysheva@mail.ru

## Western Prototypes of Ivan Krylov Iconography

*M. A. Chernysheva*

St Petersburg State University,  
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation

**For citation:** Chernysheva, Maria. “Western Prototypes of Ivan Krylov Iconography”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 1 (2022): 180–204. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.109> (In Russian)

The article focuses on selected examples of the 19<sup>th</sup> century iconography of Ivan Krylov. Depictions of the poet are considered within the representational tradition that originated in the age of Enlightenment and reflected the transformation of writers into public figures and celebrities. This tradition highlighted the growing social influence of writers, as well as the growing power of society, which, regardless of the will of monarchs and state institutions, dictated literary reputations and chose idols for itself. Western prototypes most significant to Krylov’s iconography were the sculptural and pictorial representations of Voltaire acquired by Catherine II, and statues of Walter Scott installed in Scotland shortly after the novelist’s death. The article argues that Nicholas I paid special attention to these latest Scottish monuments

when choosing among different concepts for the first monument to Krylov. The portrayals of famous writers evolved in the context of ideas of “great man” and “national poet”. The article examines the semantic variations with which the term “national poet” was used in Russia under Nicholas I. Representations of Krylov are analyzed not only as evidence of his personal literary reputation and public success, but also as markers of social influence that writers as a community were gaining at the time. In Russia, this process was, paradoxically, under the close and effective control of the state and of the tsar personally.

*Keywords:* Krylov iconography, Voltaire iconography, Walter Scott iconography, great man, national poet, literary reputation, Grigory Chernetsov, Alexander Agin, Peter Klodt, Russian culture of the 19<sup>th</sup> century.

## References

1. Voltaire, Jean-François Marmontel. “Grand”. In *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. par Denis Diderot et Jean Le Rond d’Alembert, t. 7: 847–50. Paris: Briasson, David; Le Breton, Durand, 1757.
2. Jaucourt, Louis de. “Héro”. In *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. par Denis Diderot et Jean Le Rond d’Alembert, t. 8: 182–3. Paris: S. Faulche, 1765.
3. Ozouf, Mona. “Pantheon. École normale of the Dead”. Rus. ed. In *Frantsiia — pamiat’*, project manager Per Nora, transl. by Dina Khapaeva, academic adviser Nikolai Koposov, 151–85. St Petersburg: Izd-vo S.-Peterburgskogo universiteta Publ., 1999. (Novaia Peterburgskaia biblioteka: Kolleksiia “Pamiat’ veka”). (In Russian)
4. Lilti, Antoine. *Public Figures: The Invention of Celebrity, 1750–1850*. Transl. by Pavel Kashtanov. St Petersburg: Izd-vo Ivana Limbakha Publ.; Nezavisimyi al’ians Publ., 2018. (In Russian)
5. Karp, Sergei. *The Fate of ‘Voltairiade’ by Jean Huber*. Moscow: Nauka Publ., 2019. (In Russian)
6. Goodman, Dena. “Pigalle’s Voltaire nu: The Republic of Letters Represents Itself to the World”. *Representations*, no. 16 (1986): 86–109.
7. Frank, Christoph. “‘A Man More Jealous of Glory than of Wealth’: Houdon’s Dealings with Russia”. In *Jean-Antoine Houdon: Sculptor of the Enlightenment*, ed. by Anne L. Poulet, with contributions by Guilhem Scherf et al., 51–60. Chicago: Univ. of Chicago press, 2003.
8. Goldovskii, Grigorii. *Artists Brothers Chernetsov and Alexander Sergeevich Pushkin*. Comp. by Lada Vikhoreva et al. St Petersburg: Gos. Russkii muzei Publ., 1999. (In Russian)
9. Mezhov, Vladimir, comp. *Puschkiniiana: Bibliographic Index of Articles About the Life of A. S. Pushkin, His Works and the Works of Literature and Art Caused by Them*. St Petersburg: Imperatorskii Aleksandrovskii litsei Publ., 1886. (In Russian)
10. *Russian Art Leaflet*, no. 32 (1861). (In Russian)
11. Reitblat, Abram. *From Bova to Balmont and Other Works on the Historical Sociology of Russian Literature*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. (Historia Rossica). (In Russian)
12. Grech, Nikolai, “Correspondence. Letter to V. A. Ushakov”, *Severnaia pchela*, February 26, 1832. (In Russian)
13. Bulgarin, Faddei, “About the Generally Useful Enterprise of the Bookseller A. F. Smirdin (End)”, *Severnaia pchela*, December 30, 1833. (In Russian)
14. Reitblat, Abram. *Writing Across: Articles on Biography, Sociology, and Literary History*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. (In Russian)
15. Belinskii, Vissarion. “Thoughts and Notes on Russian Literature”. In Belinskii, Vissarion. *Polnoe sobranie sochinenii*, ed. and comment. by Semen Vengerov, 131–56. 12 vols. St Petersburg: tip. t-va “Obshchestvennaia pol’za” Publ., 1914, vol. 10. (In Russian)
16. *Housewarming*. 2 parts. St Petersburg: tip. vdovy Pliushar s synom Publ., 1833, pt 1. (In Russian)
17. *Housewarming*. 2 parts. St Petersburg: tip. vdovy Pliushar s synom Publ., 1834, pt 2. (In Russian)
18. Grits, Teodor, Vladimir Trenin, and Mikhail Nikitin. *Literature and Commerce: A. F. Smirdin*. Ed. by Viktor Shklovskii and Boris Eikhenbaum. Moscow: Federatsiia Publ., 1929. (In Russian)
19. Liamina, Ekaterina, and Natal’ia Samover. “Krylov Anniversary of 1838 as a Cultural and Ideological Phenomenon”. In *Transnatsional’noe v russkoi kul’ture: sbornik statei*, ed. by Gennadii Obatnin and Tom Khuttunen, 6–83. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. (Nauchnaia biblioteka).

(Novoe literaturnoe obozrenie. Nauchnoe prilozhenie, iss. 182). (Studia russica Helsingiensia et Tartuensia, 15). (In Russian)

20. Zorin, Andrei. *Feeding the Two-Headed Eagle... Literature and State Ideology of Russia in the Last Third of the 18th — First Third of the 19th Century*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001. (Historia rossica). (In Russian)
21. Wortman, Richard S. "The 'Official Nationality' and the National Myth of the Russian Monarchy of the 19<sup>th</sup> Century". Rus. ed. Transl. by Olga Maiorova. In *Kul'turnye praktiki v ideologicheskoi perspektive. Rossiia, XVIII — nachala XX veka*, comp. by N. Mazur, 233–44. Moscow: OGI Publ., 1999. (Rossia / Russia, iss. 3 / 11/). (In Russian)
22. *Greetings to Ivan Andreevich Krylov on His Birthday and the Fiftieth Anniversary of His Literary Activity at a Dinner on February 2, 1838 in the Hall of the Noble Assembly*. St Petersburg: Guttenbergovaia tip. Publ., 1838. (In Russian)
23. Belinskii, Vissarion. "Ivan Andreevich Krylov". In Belinskii, Vissarion. *Polnoe sobranie sochinenii*, ed. by Vasilii Spiridonov, 485–511. 12 vols. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izd-vo Publ., 1926, vol. 12. (In Russian)
24. Belinskii, Vissarion. "Works by Alexander Pushkin. Article Five". In Belinskii, Vissarion. *Polnoe sobranie sochinenii*, ed. and comment. by Semen Vengerov, 361–410. 12 vols. Petrograd: tipo-lit. A. E. Vineke Publ., 1917, vol. 11. (In Russian)
25. Belinskii, Vissarion. "Works by Alexander Pushkin. Article Eight". In Belinskii, Vissarion. *Polnoe sobranie sochinenii*, ed. by Vasilii Spiridonov, 73–114. 12 vols. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izd-vo Publ., 1926, vol. 12. (In Russian)
26. [Grigorovich, Dmitrii]. *Grandfather Krylov. Book for a Gift for Children*. St Petersburg: tip. K. Krailia Publ., 1845. (In Russian)
27. Kirichenko, Evgeniia. *Captured History of Russia. Monuments of the 18th — Early 20th Century*. 2 books. Moscow: Zhiraf Publ., 2001, bk 2. (Tri veka russkogo iskusstva). (In Russian)
28. [Nadezhdin, Nikolai]. "Common Sense and Baron Brambeus". *Teleskop*, pt 21 (1834): 131–75. (In Russian)
29. Andrew, Patricia R. "'Contributions at St Petersburg': Patriotic Support for Public Monuments in Edinburgh in the Early Nineteenth Century". *Book of the Old Edinburgh Club. New Series* 15 (2019): 119–32.
30. Altshuller, Mark. *The Era of Walter Scott in Russia: A Historical Novel of the 1830s*. St Petersburg: Akademicheskii proekt Publ., 1996. (Sovremennaia zapadnaia rusistika). (In Russian)
31. Belinskii, Vissarion. "About the Life and Works of Sir Walter Scott. Written by Allan Cunningham. Translation of the Maiden... D.". In Belinskii, Vissarion. *Polnoe sobranie sochinenii*, ed. and comment. by Semen Vengerov, 262–7. 12 vols. St Petersburg: tip. M. M. Stasiulevicha, 1900, vol. 2. (In Russian)
32. Turgenev, Ivan. "Speech at the International Celebration of Walter Scott's Centenary 28 July / 9 August, 1871". In Turgenev, Ivan. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*, ed. by Mikhail Alekseev et al., 330–1. 30 vols. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow: Nauka Publ., 1986, vol. 12. (In Russian)
33. Krivdina, Olga. *Sculptor Pyotr Karlovich Klodt: New Materials: Dedicated to the 200<sup>th</sup> Anniversary of the Birth of the Famous Russian Sculptor*. St Petersburg: Sudarynia Publ., 2005. (In Russian)
34. Petrov, Vsevolod. *Pyotr Karlovich Klodt, 1805–1867*. 2<sup>nd</sup> ed. Leningrad: Hudozhnik RSFSR Publ., 1985. (Massovaia biblioteka po iskusstvu). (In Russian)
35. Mintslov, Rudolf. *Walk Through the St Petersburg Imperial Public Library*. St Petersburg: pridvornyi kn. mag. Shmitsdorf (K. K. Retger) Publ., 1872. (In Russian)
36. Pearson, Fiona, ed. *Virtue and vision: Sculpture and Scotland, 1540–1990*. Edinburgh: National galleries of Scotland, 1991.
37. Varnek, Konstantin. "Old Time, Compared with the Activities of Baron Klodt". *Severnoe sianie* 3 (1864): 705–22. (In Russian)

## Sources

1. *RGIA. F. 733. Op. 9. D. 6–13. Ch. 1–8. [Russia. St Petersburg. Russian State Historical Archives. Stock 733. Record 9. Files 6–13. Parts 1–8]*. (In Russian)

Received: September 25, 2021

Accepted: December 2, 2021

Author's information:

Maria A. Chernysheva — PhD in Arts, Associate Professor; mariachernysheva@mail.ru