



Русская  
антропологическая  
школа

Труды

*Выпуск 5*

Москва  
2008

Е.М. Болтунова

Трон Великого Петра:  
К вопросу о семантике тронных залов в России XVIII в.

Формирование образа Петра I в русской истории и культуре не принадлежит к числу забытых тем. Образ монарха в художественной литературе, записках иностранцев, скульптуре, живописи и медальерном искусстве – предмет изучения для целого направления исследовательской литературы<sup>1</sup>.

Вместе с тем совершенно неразработанным остается вопрос об использовании образа первого русского императора при формировании сакрального имперского пространства XVIII в. и создания новой комплексной картины символической топографии. До сих пор неизученным остается то, как именно образ Петра-монарха сопоставлялся с темой монаршего престола, Петра-императора – с мотивом императорского трона или, шире, тронного зала.

<sup>1</sup>См., например: Петр Великий: pro et contra. Личность и деяния Петра I в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 2003; Мезин С.А. Взгляд из Европы: французские авторы XVIII в. о Петре I. Саратов, 2003; Кондаков И. «Порядок» vs «хаос»: Петр I в интеллектуальной истории России // Петр Великий (составитель и редактор Е.В. Анисимов). М., 2007. С. 9–33; Уортман Р. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. М., 2002; Cracraft, James. The Peterine Revolution in Russian Imagery. Chicago, 1997; Gasiorowska, Xenia. The Image of Peter the Great in Russian Fiction. London, 1979.

Отсутствие самой постановки вопроса, впрочем, во многом связано с самой личностью царя-реформатора. Ведь в петровский период очевиден отход от московских традиций в отношении репрезентативного пространства, в частности отказ от принципа единственного в своем роде тронного зала, схожего по функциональному назначению с Грановитой палатой Московского Кремля. Широко известно стремление Петра, по крайней мере в первые два десятилетия своего правления, в определенных случаях символически понижать свой статус посредством целого ряда акций, таких как выполнение простой «нецарской» работы, участие инкогнито в Великом посольстве 1697–1698 гг. или служба в Преображенском полку, начатая с низшего чина. В конце XVII–начале XVIII вв. подобное желание отойти на второй, а то и на третий план и предоставить выполнение первостепенных представительских функций кому-либо из приближенных зачастую приводило к использованию в торжественных случаях помещений, не принадлежавших лично царю (например, Лефортовского (Слободского) дворца Немещкой слободы, построенного на берегу Яузы для Франца Лефорта, или Головинского дворца, владельцем которого являлся генерал-адмирал Ф.А. Головин). Кстати, впоследствии, даже выйдя на первый план в абсолютном большинстве церемониалов, проводимых уже в новой столице Санкт-Петербурге, царь по-прежнему пользовался домами сподвижников или зданиями органов государственного управления (дворец А.Д. Меншикова в Санкт-Петербурге, Аудиенц-камера в Здании «мазанковых коллегий» на Троицкой площади, а также здание Почтового двора<sup>2</sup>).

Неудивительно поэтому, что современники царя-реформатора, особенно иностранные послы, стремившиеся в силу своего положения определить тот самый единственный тронный зал, сталкивались с серьезными трудностями. Попытки локализовать главное представительское помещение, как правило, оставались безуспешными.

При этом непосредственное участие самого монарха в какой-либо

<sup>2</sup>Подробнее об этом см.: Калязина Н.В., Дорофеева Л.П., Михайлов Г.В. Дворец Меншикова. М., 1986; Иогансен М.В. Здание «мазанковых коллегий» на Троицкой площади Петербурга // От Средневековья к Новому времени. Материалы и исследования по русскому искусству XVIII–первой половины XIX вв. (под ред. Т.В. Алексеевой). М., 1984. С. 73–86; Кани П.Я. Прогулка от Летнего дворца до Зимнего дворца по Дворцовой набережной. СПб., 1996 (особенно С. 66–68).

государственно-представительской акции не делало ситуацию проще. Декларативно простое, ломающее стереотипы поведение Петра ставило под вопрос четкую оценку того или иного топографического объекта, связанного с властью. Так, иностранцы, затруднявшиеся точно определить характер своей встречи с русским государем, зачастую сомневались в назначении помещения, в котором последняя состоялась. Примечателен эпизод, изложенный датским посланником Ю. Юлем, посетившим царя в Ново-Преображенском дворце под Москвой. По воспоминаниям дипломата, «царь стоял полуодетый, в ночном колпаке; ибо о посещениях он не заботится... Аудиенция моя скорее походила на простое посещение»<sup>3</sup>. Исходя из логики описываемых событий, можно сказать, что если подобная «аудиенция» была воспринята как «простое посещение», то и помещение, в котором она происходила, воспринималось не иначе, как обычная комната.

Однако насколько абсолютным был отказ Петра от символов власти, апеллирующих к семантике царского/императорского места? Отметим, что, говоря о монаршем троне (или тронном месте) этого периода, следует различать по крайней мере два значения последнего. Трон конца XVIII–начала XIX вв. – это, с одной стороны, трон-кресло, а с другой – само место расположения монарха в церемониальном зале, включавшее в себя балдахин над тронном-креслом и многоступенчатый постамент к нему, состоявший, как правило, из 3 или 6 ступеней. Соответственно, уход от вопроса о тронном зале как таковом совсем не обязательно означал принципиальный отход от позиционирования государева места, связанного с такими объектами, как церемониальное кресло, ломост и балдахин.

Сообщения некоторых иностранцев в России первой четверти XVIII в. свидетельствуют о том, что ответ на поставленный вопрос едва ли очевиден. В этом смысле показательными представляются сведения об использовании трона отдельными приближенными монарха. Так, например, П.Г. Брюс в своих «Мемуарах», описывая празднование Гангутского сражения 1714 г. и триумфальный въезд царя в Санкт-Петербург, указывает, что «процессия проследовала в крепость, где вице-царь Ромодановский, сидевший на троне (курсив мой. – Е.Б.) в окружении сенато-

<sup>3</sup>Юль Ю. Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом. М., 1899. С. 146–147.

ров, приказал вызвать перед собранием контр-адмирала Петра и принял от него письменную реляцию об одержанной победе»<sup>4</sup>. Согласно тому же источнику Ф.Ю. Ромодановский как «шутовской царь» являлся также основным действующим лицом карнавала, состоявшегося в январе 1715 г. При этом «его сани были сделаны в виде трона (курсив мой. – Е.Б.), и на голове у него была корона царя Давида»<sup>5</sup>.

Не менее симптоматично для первой четверти XVIII в. и использование балдахина, который, как, вероятно, и трон в предшествующих описаниях, символизировал верховную власть. В материалах указанного периода последний упоминается достаточно часто, причем не только при описании аудиенций. В петровское и послепетровское время он становился элементом оформления помещения во время свадеб (свадьба Анны Иоанновны и Герцога Курляндского в 1710 г.<sup>6</sup>) и похорон (церемония прощания с герцогиней Мекленбургской Екатериной Ивановной, дочерью царя Ивана Алексеевича в 1733 г.<sup>7</sup>). При этом в царствование Петра I под балдахином вместе или даже отдельно от особ царской фамилии появляются и подданные монарха. На свадьбе майора Преображенского полка А.И. Румянцева 1720 г. под ярко-красным балдахином вместе с Петром I сидел жених<sup>8</sup>. Два шелковых балдахина были устроены и над столами жениха и невесты в знаменитой свадьбе карликов в 1710 г.<sup>9</sup> Последнее, вероятно, могло указывать на особый статус человека или его близость к государю.

В целом нельзя отрицать, что Петр I осознавал значение таких символов власти, как трон или балдахин, и при необходимости мог оперировать связанной с ними семантикой. Тем не менее ситуации такого рода все же были скорее исключением, нежели правилом. Даже обла-

<sup>4</sup>Брюс П.Г. Мемуары // Беспятых Ю.Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. С. 171.

<sup>5</sup>Там же. С. 181.

<sup>6</sup>Точное известие о... крепости и городе Санкт-Петербург, о крепостях Кроншлот и их окрестностях. // Беспятых Ю.Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. С. 73.

<sup>7</sup>Дзшвуд Ф. Дневник пребывания в Санкт-Петербурге в 1733 г. // Беспятых Ю.Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях: тексты, комментарии. СПб., 1997. С. 67.

<sup>8</sup>Краткое описание города Петербурга и пребывания в нем польского посольства в 1720 г. // Беспятых Ю.Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. С. 157.

<sup>9</sup>Точное известие о... крепости и городе Санкт-Петербург. С. 76.

дая знанием о функциональном назначении церемониальной символики, Петр I в силу ряда причин долгое время не стремился ее актуализировать, во всяком случае по отношению к самому себе.

Так, увидеть Петра восседавшим на троне оказывалось для современников делом более чем сложным. Сохранилось лишь два воспоминания о случаях подобного рода.

Первое из них датируется концом XVII в. и принадлежит секретарю шведского посольства Э. Кемпферу. Посольство было принято одиннадцатилетним царем Петром и его братом и соправителем царем Иваном Алексеевичем в 1683 г. Как известно, за год до описываемых событий российский престол перешел двум сыновьям царя Алексея Михайловича царевичам Ивану (Иван V) и Петру (Петр I). Эта по-настоящему уникальная ситуация была, как принято считать, следствием уверенности в недееспособности старшего из братьев. Регентом при малолетних царях стала царица Софья Алексеевна.

Для символического оформления столь необычной композиции власти в мастерских Московского Кремля в начале 1680-х гг. был изготовлен двойной серебряный трон, декорированный золочеными фигурами грифонов, львов и единорогов. За спинкой левого тронного места, предназначавшегося для юного Петра, было устроено особое тайное окошко, покрытое ковром, через которое кто-либо из царских наставников (как правило, сама Софья) подсказывал Петру ответы на вопросы иностранных послов (рис. 1). Не исключено, что именно этот двойной трон царей Ивана и Петра Алексеевича могли наблюдать оказавшиеся в Кремле шведы<sup>10</sup>.

Согласно тексту Э. Кемпфера, «в Приемной палате, обитой турецкими коврами, на двух серебряных креслах под иконами сидели оба царя в полном царском одеянии, сиявшем драгоценными камнями. Старший брат (Иван Алексеевич. – Е.Б.), нагнув шапку... опустив глаза в землю... сидел почти неподвижно; младший (Петр Алексеевич. – Е.Б.) смотрел на всех; лицо у него открытое, красивое... Когда посланник подал... грамоту и оба царя должны были встать в одно время... младший Петр, не дав времени дядькам поднять себя и брата, как требовалось этикетом, стремительно вскочил со своего места, сам приподнял цар-

<sup>10</sup>Подробнее об этом троне см.: Бобровницкая И.А. Регалии русских государей. М., 2004.

скую шапку и заговорил скороговоркой: „Его королевское величество, брат наш Карлус Свейский, здоров ли?“»<sup>11</sup>.

Второй эпизод относится уже к периоду единоличного правления Петра I. Согласно «Краткому описанию города Петербурга и пребывания в нем польского посольства», в июле 1720 г. дипломаты были приняты Петром I в северной столице в здании Сената. При этом польские представители застали монарха «сидевшим на троне под балдахинном яркочерного бархата, украшенным дорогим шитьем; на кресле было также шитье: орел с (монаршими) регалиями и св. Петр с ключом». При этом царь, по сообщениям источника, сразу же «встал и остался стоять»<sup>12</sup>.

Оба эпизода характерны в отношении восприятия фигуры Петра I современниками. Ведь в обоих случаях, несмотря на указания о том, что трон все же был, царь практически не использует его. И в том и в другом случае Петр I, человек порывистый и активный, оказывается неспособным усидеть на месте.

Схожей оказывается и ситуация в отношении изображений Петра I, восседавшего на монаршем троне. Отметим сразу: в период петровского царствования сюжеты, связанные с изображением монарха на троне, существовали, хотя отнюдь не доминировали. Приведем несколько примеров.

Наиболее ранними художественными произведениями такого порядка являются гравюра Я. Нахтгласса «Триумфальная картина на взятии Азова», датированная началом XVIII в. (рис. 2)<sup>13</sup>, а также гравюра «Чествование победителя», ставшая фрагментом декора триумфальных ворот А.Д. Меншикова (архитектор И. Зарудный), сооруженных в Москве по случаю полтавского триумфа 1709 г.<sup>14</sup> (рис. 3, 4). В обоих случаях перед нами – некая обобщенная фигура монарха, безусловно, апеллирующая к образу Петра, но, вместе с тем, не направленная на передачу индивидуальных черт правителя. Однако и в том и в другом случае фигура государя изображается под балдахинном, на троне, поднятом над основным уровнем.

<sup>11</sup>Аделунг Ф. Барон Мейерберг и путешествие его по России. СПб., 1827. С. 349–350.

<sup>12</sup>Краткое описание города Петербурга и пребывания в нем посольского посольства в 1720 г. // Беснятых Ю.Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. С. 156–157.

<sup>13</sup>Борзин Б.Ф. Росписи петровского времени. Л., 1986. С. 153.

<sup>14</sup>Борзин Б.Ф. Росписи петровского времени. Л., 1986. С. 164, 167.

Несколько иначе выглядят тронные изображения Петра более позднего периода: они выполнены более профессионально и направлены на узнаваемость главного действующего лица. Таковы, например, портретные изображения семьи первого русского императора конца 1710-х–1720-х гг., выполненные художником-миниатюристом на эмали Г.С. Музикийским. На двух известных семейных портретах 1716–1717 гг. (рис. 6) и 1720 г. Петр I и его вторая жена Екатерина Алексеевна были изображены сидящими в парадных креслах с прямой спинкой и подлокотниками изогнутой формы и точеными ножками. При этом на спинке каждого из кресел значится соответствующий вензель. Над монаршей четой располагается балдахин.

Отметим: в приведенных примерах образ Петра I на троне оказывается востребованным при выстраивании символики, связанной с военными победами империи и легитимацией власти, посредством изображения членов правящей семьи.

Говоря о тронных образах императора, нельзя не упомянуть в этом контексте гравюру Ф. Оттенса «Аллегория Петра I», появившуюся на фронтисписе книги «Memoires du regne de Pierre le Grand, empereur de Russie», опубликованной в Амстердаме в 1728 г. (рис. 5). Эта картина западного происхождения и более позднего, послепетровского периода, а значит, едва ли может быть значимой для формирования русского имперского дискурса первой четверти XVIII в. Однако важно отметить, тем не менее, что на этой гравюре император Петр I изображен стоящим под балдахином рядом с тронном, перед склонившейся к нему аллегорической фигурой России.

Такая трактовка представляется показательной. И речь здесь не только о том, что подобное изображение совпадает с описанием, предложенным польским посольством 1720 г. Для русского искусства в целом, за вычетом так называемого парадного портрета, статичный образ Петра Великого не является актуальным. Первый русский император воспринимается почти всегда в динамике и часто изображается в движении. Даже в том случае, когда Петр оказывается неподвижным, его образ дополняется неким символом движения. В роли последнего может выступать море (картина А.Н. Бенуа «На берегу пустынных волн...», 1916 г., рис. 7), фигура ангела (памятник М.О. Микешина «Тысячелетие России»

в Новгороде, 1862 г., рис. 8, 9) или орла (Присекин С.Н. «Петр I», 1992 г., рис. 10).

Появление же Петра в кресле, напротив, может трактоваться как изображение остановленной в силу каких-то причин абсолютной энергии, что приводит к ощущению неизбежности взрыва, так как от такого статичного Петра не стоит ожидать ничего хорошего. Этим, как кажется, объясняется феноменальный успех и тиражируемость образа, представленного картиной Н.Н. Ге «Петр допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1871 г., рис. 11) (См., например: Декоративная скульптура по картине «Петр допрашивает царевича Алексея», конец XIX в. Тверской государственный объединенный музей, Тверской путевой дворец, рис. 12).

Вместе с тем именно такое официальное, церемониальное и, более того, тронное изображение Петра, апеллирующее к его статусу первого русского императора, оказывается востребованным практически сразу после смерти монарха. Это видно уже в церемонии императорских похорон, проходившей в Большом (позднее Кавалерском) зале 3-го Зимнего дворца, который был на время превращен в «каструм долорис» (печальную залу). Как сообщают источники, гроб с телом Петра был установлен на ступенчатом «троне» (курсив мой. – Е.Б.) на юге указанного помещения. Таким образом, император лицом был обращен к северу, к Петропавловской крепости, центру новой столицы и основе его империи<sup>15</sup>.

Дальнейшее развитие образа Петра на троне связано со знаменитой «восковой персоной» К.-Б. Растрелли (1725 г.). Эта уникальная скульптура, созданная после смерти императора, представляла собой сделанную из дерева и воска фигуру монарха, облаченную в подлинные одежды, сшитые для Петра в 1724 г., вероятно, ко дню коронации Екатерины I.

Стоит отметить, что «восковая персона» Растрелли не была первой подобной скульптурой. Еще после возвращения из Великого посольства 1697–1698 гг. Петр I привез из-за границы собственную восковую голову, а также семь восковых бюстов участников этой дипломатической

<sup>15</sup>О соотношении сторон света в семантике императорских мест Санкт-Петербурга XVIII в. см.: Болтунова Е.М. Петр Великий в топографии града Петрова: идея преемственности власти в символике императорских мест Санкт-Петербурга XVIII в. // Труды Государственного Эрмитажа - XXXII. Петровское время в лицах. - 2006. СПб., 2006. С. 52–60.

акции. Второе путешествие в Европу 1716–1717 гг. также не обошлось без приобретения восковых скульптур: русский царь заказал в Амстердаме восковой портрет арапа Абрама Ганнибала и карлика Луки. Да и самой «восковой персоне» предшествовала маска, а затем и бюст Петра, изготовленный К.Б. Растрелли еще при жизни царя-реформатора в 1719 г. и хранящийся сейчас в Государственном Эрмитаже<sup>16</sup>.

Дань европейской моде и стремление пополнить коллекцию «куризов» после смерти императора приобретает совершенно иное звучание. И дело не просто в том, что «восковая персоне» К.Б. Растрелли не осталась забытой. Показательно стремление при помощи последней выстроить актуальный для эпохи дворцовых переворотов середины – второй половины XVIII в. образ Петра-монарха на троне.

Эти тенденции нашли свое отражение в создании в Петербургской Кунсткамере, так называемого Кабинета Петра Великого. Его подробное описание сохранилось благодаря работе унтер-библиотекаря императорской Академии наук Осипа Беляева. Согласно данному тексту, Кабинет Петра Великого, появившийся в Кунсткамере в 1732 г., состоял из двух небольших комнат, одна из которых – Токарная – содержала станки и инструменты, принадлежавшие императору. В другой комнате – Портретной – находилась «восковая статуя Петра Великого и прочих государей живописные по стенам развешаны портреты»<sup>17</sup>. Интересно, что портреты монархов, представленные в этом зале, были связаны с именами обеих русских династий – Рюриковичей и Романовых. Очевидно, именно «персона» К.Б. Растрелли была центром всей экспозиции, так как располагалась «в креслах... на деревянном возвышении или троне» (рис. 13), под плафоном, на котором изображалась «живописная иносказательная картина, представляющая Петра Великого, сидящего на облаках»<sup>18</sup>. Окна в Портретной всегда были задрапированы плотными занавесками, что, на наш взгляд, могло быть связано со стремлением выстроить линию единого, инвариативного воздействия на зрителя (Портретная была открыта для посещений).

Это совершенно уникальное сообщение библиотекаря Беляева,

<sup>16</sup>Об этом см. подробнее: История русского искусства (редактор – И.Э. Грабарь). Т. 5. М., 1960. С. 464.

<sup>17</sup>Беляев О.П. Кабинет Петра Великого. СПб., 1800. С. 2.

<sup>18</sup>Там же. С. 3–7.

безусловно, необходимо интерпретировать. Помимо собственно паразитического стремления сконструировать несуществовавший петровский тронный зал нельзя не отметить и тот особый контекст, в который помещается фигура Петра на троне.

Бросается в глаза стремление превратить пространство Кабинета посредством портретного декора стен в своего рода династическую галерею. При этом перечень находящихся в комнате портретов указывает на стремление каждого последующего монарха поддерживать появившуюся традицию, добавляя свой портрет к общему списку предшественников. Таким образом, трактовка тронного образа Петра Великого здесь, по сути, совпадает с вариантом, предложенным еще в портретах Г.С. Мусиковского: монарший престол оказывается соотношенным с династической традицией власти.

Примечательно, что представленные портреты не случайны: здесь очевидны как политические, так и гендерные коннотации. Существенная роль отведена государям, получившим власть в результате сложных политических событий (Борис Годунов, Василий Шуйский), членам династии, оказавшим существенное влияние на жизнь страны, но формально не являвшимся правителями (Федор Никитич Романов (Филарет), царевна Софья), а также женщинам-правительницам и некоторым представительницам династии (жена Федора Никитича Романова и мать царя Михаила Федоровича Ксения Ивановна Романова, мать Петра I Наталья Кирилловна Нарышкина)<sup>19</sup>. Безусловно, то, как менялось «портретное наполнение» зала, требует дополнительных изысканий. Мы не можем сейчас с полной уверенностью утверждать, что основная часть портретов появилась здесь именно при императрице Анне. Однако сам подбор персоналий, несомненно, указывает на потребность особой легитимации находившегося у власти монарха. Таким монархом вполне могла быть Анна Иоанновна, к началу правления которой и относится появление Кабинета Петра I в Кунсткамере.

В историографии XVIII в. общим местом стало указание на активные попытки императрицы Екатерины II оправдать собственное появление на российском троне. При этом историки пишут о целом механизме

<sup>19</sup>Беляев О.П. Кабинет Петра Великого. С. 2–21.

выстраивания монаршего образа и конструкте истории царствования<sup>20</sup>. Говоря о Елизавете Петровне, принято повторять рассказ об императрице, поменявшей местами день и ночь и заставившей двор бодрствовать в ночное время из-за страха возможного переворота. С подачи известного исследователя Е.В. Анисимова принято констатировать и активную пропаганду, развернутую в 1740-е–1750-е гг. и направленную против традиции преществующего царствования<sup>21</sup>. И только императрица Анна Иоанновна по-прежнему предстает старомосковской царевной, любящей карлиц и чесание пяток и ничуть не заботящейся о шаткости собственного трона.

Подобное мнение едва ли справедливо. Деятельность императрицы говорит об обратном. Более того, очевидно, что Анна была не только осведомлена о возникшем имперском дискурсе, но и умело использовала его для утверждения на российском престоле. Ведь именно она первой использовала стратегию политического маскарада, связанного с переориентацией гендерных ролей: во время коронации 28 апреля 1730 г. в Успенском соборе Московского Кремля впервые в русской истории императрица была введена в алтарь и приняла святыни дары по царскому чину, т.е. позиционировала себя как государь<sup>22</sup>. Проведя церемонию захоронения тела Петра Великого и Екатерины I в Петропавловском соборе Санкт-Петербурга, именно она во многом определила пространство нового некрополя Романовых<sup>23</sup>. И появление в Кунсткамере 1730-х гг. Петровского Кабинета, ставшего одной из первых акций новой императрицы после возвращения двора в Петербург, вероятно, следует рассматривать в этом ключе. Апелляции к фигуре первого русского императора, состав-

<sup>20</sup> Мадариага де, Исабель. Россия в эпоху Екатерины Великой. М., 2002; Уортман Р. Указ. соч.; Проскурина В. Мифы империи. Литература и власть в эпоху Екатерины III. М., 2006.

<sup>21</sup> Анисимов Е.В. Анна Иоанновна // Вопросы истории. 1993. № 4; Он же. Россия без Петра. СПб, 1994.

<sup>22</sup> Описание коронации Ея Величества Императрицы и Самодержицы Всероссийской Анны Иоанновны, торжественно отправленной в царствующем граде Москве 28 апреля 1730 года // Камер-фурьерский церемониальный журнал за 1730 год. № 34. б/м, б/г. С. 12–15.

<sup>23</sup> Подробнее об этом см.: Гендриков В.Б. Императорский некрополь в Санкт-Петербурге. История создания // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Вып. 10. СПб., 2005. С. 56–63; Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 2. Петропавловский собор и Великокняжеская усыпальница. СПб., 2002; Анисимов Е.В. Анна Иоанновна. М., 2002.

лявшего основу новой имперской символики, были жизненно важны в начавшуюся эпоху переворотов.

Создание тронного зала Петра Великого, безусловно, было явлением знаковым. С появлением Кабинета Петра I в Кунсткамере первый русский император на символическом уровне обретал свой трон и вечное пристанище в столице новой империи<sup>24</sup>. Немаловажно, что во временном отношении создание Кабинета совпало с окончательным захоронением самого императора 29 мая 1731 г. (с 1725 г. тело Петра оставалось в недостроенном Петропавловском соборе). Показательно и то, что расположение Кабинета Петра I было идентично Большому (Тронному) залу в Зимнем дворце Анны Ивановны на противоположной стороне Невы. Оба зала помещались на втором этаже, в северо-западной угловой части зданий<sup>25</sup>.

Интерес к фигуре Петра-монарха на троне не исчез и в конце века. Однако появившаяся традиция развивалась, принимая новые формы. Суть произошедших изменений была связана, на сей раз, с интересом не столько к фигуре Петра I, восседающего на троне, сколько к его образу в пространстве императорского места как такового: в это время во дворцах монарших особ появляется целая череда тронных залов, посвященных первому русскому императору.

Первым подобным примером стала так называемая Нижняя Тронная Гатчинского дворца цесаревича Павла Петровича. Гатчина, подаренная императрицей Екатериной II сыну в 1783 г., стала, как известно, первым собственным имением наследника<sup>26</sup>, а Гатчинский дворец, строи-

<sup>24</sup> Показательно, что после проведенных в 1976–1986 гг. археологических раскопок на территории Эрмитажного театра (арх. Дж. Кваренги, 1783–1789 гг.), обнаружения небольшого жилого корпуса, принадлежавшего Петру I («малые палатки» арх. Г. Маттарнови, 1716–1720 гг.) и открытия здесь в 1992 г. постоянной экспозиции «Зимний дворец Петра I», «восковая фигура» стала главным экспонатом музея. Таким образом, «персона» Петра Великого обрела место в собственном доме императора. При этом здесь был создан своего рода тронный зал. Фигура императора располагается сейчас в обитом малиновым бархатом кресле (резчик П. Федоров), находящемся, в свою очередь, на возвышении под балдахином (рис. 14).

<sup>25</sup> Беляев О.П. Кабинет Петра Великого. С. 2; Джастис Э. Три года в Петербурге // Беспятых Ю.Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. С. 103.

<sup>26</sup> Следует, впрочем, отметить, что за пять лет до указываемых событий в связи с рождением будущего Александра I наследная чета получила в подарок земли, на которых впоследствии возник Павловск. Однако по русской традиции имение предназначалось мате-

тельство которого архитектор Антонио Ринальди начал еще в середине 1760-х гг., на долгие годы превратился в любимое детище Павла Петровича.

Уникальность оформления пространства дворца в контексте имперского дискурса, безусловно, связана с появлением здесь целого ряда тронных залов. Это были, во-первых, тронные Павла I: Тронная (Верхняя, в бельэтаже) и Тронная Нижних апартаментов, или Нижняя Тронная (на первом этаже)<sup>27</sup>. Золотая (Чесменская) галерея также часто выполняла указанную функцию: есть сообщения, что сюда переносили парадное кресло императора из Верхней Тронной<sup>28</sup>. Существовали также Тронная Марии Федоровны (в бельэтаже, недалеко от Верхней Тронной) и Тронная наследника Александра Павловича (на третьем этаже над Верхней Тронной Павла I). В камер-фурьерском церемониальном журнале за 1799 г. упоминается также «балдахинная» Иосифа Австрийского и его супруги, дочери Павла Петровича Александры. Однако это помещение, вероятно, носило временный характер<sup>29</sup>.

Из всех перечисленных залов лишь Нижняя Тронная Павла I была напрямую связана с образом первого русского императора. Расположенная в правой части дворца (второе помещение направо от входа с пандуса на плацу), эта небольшая комната находилась между Кавалергардской (Приемной или Кавалерской), где нес дежурство караул, и Знаменной, где устанавливались знамена расквартированных в Гатчине воинских частей. Интерьер этого помещения, сейчас, к сожалению, утраченный, отличался строгостью. Стены были декорированы полотнами итальянских мастеров, а также портретами А.Д. Меншикова, Б.П. Шереметева, Б.-Х. Миниха. В зале находился также гипсовый бюст французского короля Генриха IV.

В 1797 г. здесь было установлено тронное кресло, в результате чего зал был переименован в Нижний Тронный. Императорское место было оформлено согласно общепринятым нормам. Трон-кресло был установ-

лен на небольшом помосте, а под потолком появился балдахин. Необычным был лишь, условно говоря, «задник» трона, то есть место позади сидящего на троне монарха, которое к концу XVIII в. традиционно занимал двуглавый орел. Именно здесь, позади трона Павла I, был помещен огромный, во всю стену, конный портрет императора Петра Великого (Ж. Жувене, по другим данным Ф. Жувене<sup>30</sup> (рис. 15). При этом портрет не просто служил фоном, он был частью тронного места, так как занимал все пространство от края балдахина до пола.

Обращение к теме Петра именно в этой зале и именно в этой части дворца, а также декор самой Нижней Тронной, безусловно, связаны с темой войны, славой русского оружия и образом государя-полководца. Однако еще более значимым аспектом оказывается то, что портрет первого императора, по сути, заменяет собой один из государственных символов. Появление подобной новой интерпретации в конце века, когда культ Петра I достиг, вероятно, своей абсолютной точки<sup>31</sup>, кажется вполне естественным.

Нельзя не отметить, впрочем, что идея создания такого необычного тронного зала принадлежит все же не Павлу I, а его матери императрице Екатерине II, которая схожим образом оформила Тронный зал Большого дворца в Петергофе (рис. 16). Это церемониальное помещение также было своего рода портретной – между окнами второго света были представлены портреты представителей династии Романовых, а над дверьми, которых в этом зале четыре, – парадные изображения Петра I, Екатерины I, Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. Но главное – над тронном в центре восточной стены был помещен парадный конный портрет Екатерины II в мундире полковника л.-г. Семеновского полка (В. Эриксен, 1762 г.). Сюжет, выбранный художником, более чем знаковый – шествие Екатерины во главе гвардейских полков из Петербурга в Петергоф после провозглашения ее русской императрицей. Таким образом, упомянутая выше идея легитимации власти посредством совмещения пространств зала династического портрета и тронной была

ри младенца, великой княгине Марии Федоровне, которая, став полновластной хозяйкой, сформировала облик имения, безусловно, исходя из собственных пристрастий, нежели из стремлений и желаний супруга.

<sup>27</sup> Макаров В.К., Петров А.Н. Гатчина. СПб., 2005. С. 84–86, 104–105.

<sup>28</sup> Камер-фурьерский церемониальный журнал за 1797 г. б/м, б/г.; Камер-фурьерский церемониальный журнал за 1799 г. б/м, б/г.

<sup>29</sup> Камер-фурьерский церемониальный журнал за 1799 г. (28–29.10. 1799) б/м, б/г.

<sup>30</sup> Макаров В.К., Петров А.Н. Гатчина. Прим. 127. С. 105.

<sup>31</sup> Одним из аргументов в пользу подобного утверждения может служить начавшаяся в конце екатерининского царствования дискуссия о роли Петра I в российской истории и пропагандистская переоценка целого ряда его реформ. Об этом см.: Проскурина В. Указ. соч. Особенно с. 105–146.



дополнена принципом взаимозаменяемости в контексте императорского места государственной символики и образа конкретного монарха (в данном случае Екатерины II). И произошло это, по крайней мере, за два десятилетия до начала оформления Гатчинской Нижней Тронной.

Тем не менее, вариант, предложенный именно Павлом I, оказался, по всей видимости, более актуальным. В контексте имперской символики тронного зала образ Петра I оказывался неизменно более востребованным, нежели образ Екатерины II. Так, во времена правления Александра I Тронный зал Большого дворца в Петергофе был серьезным образом изменен и стал называться Петровским: конный портрет Екатерины II был снят со стены, а на его месте появилась подаренная новому императору шпалера «Петр I, спасающий рыбаков во время бури на Ладожском озере».

Столь же значимым оказалось подобное оформление тронного зала и в период царствования Николая I. В память об основателе Российской империи император создал в Зимнем дворце знаменитый Петровский (Малый Тронный) зал (проект О.-Р. Монферрана 1833 г., восстановлен В.П. Стасовым), где проводились новогодние приемы иностранных послов. Расположенный в Большой анфиладе парадных залов, по соседству с Фельдмаршалским, Малый Тронный, назначением которого было прославление русского оружия, во многом повторял павловское контекстное видение образа Петра I. Неудивительно поэтому, что на фоне стен, затянутых малиновым бархатом с вышитыми на нем двуглавыми орлами, и картин, изображающих знаменитые сражения Северной войны (1700–1721 гг.), в нише на возвышении располагается трон (Н. Клаузен, 1731 г.), позади которого в соответствии с предшествующей традицией было размещено изображение Петра Великого – аллегорическое полотно «Петр I с Минервой (с аллегорической фигурой Славы)» (Я. Амигони (Амикони), между 1732–1734 гг.)<sup>32</sup>.

Причины, по которым в конце XVIII–начале XIX вв. при оформлении исключительно значимого в семантическом отношении пространства тронного зала приоритет отдавался Петру I, а не Екатерине II, конечно, требуют особого изучения. Однако уже сейчас можно выдвинуть предположение, что по крайней мере отчасти этот выбор мог быть пред-

определен целым рядом гендерных аспектов, в частности представлением о том, что священная природа императора связана с мужским, а не с женским началом.

Очевидно и то, что образ Петра I оставался неизменно актуальным при конструировании важнейших, если не сказать базовых, категорий имперской символики, даже в случае, когда история его царствования не предоставляла реальных образцов для подражания. Фактически не имея собственного императорского трона, Петр Великий тем не менее не мог восприниматься своими потомками в отрыве от пространства императорского тронного зала. Использование образа творца империи неизменно предоставляло широкие возможности для создания эстетически уникальных и политически осмысленных вариантов церемониального пространства, вне зависимости от исторических реалий первой четверти XVIII в.

<sup>32</sup>Подробнее о Петровском зале см.: Сивков А.В. Петровский зал Зимнего дворца. Л., 1959; Чеканова О.А. Огюст Монферран. СПб., 1994.



Рис. 1

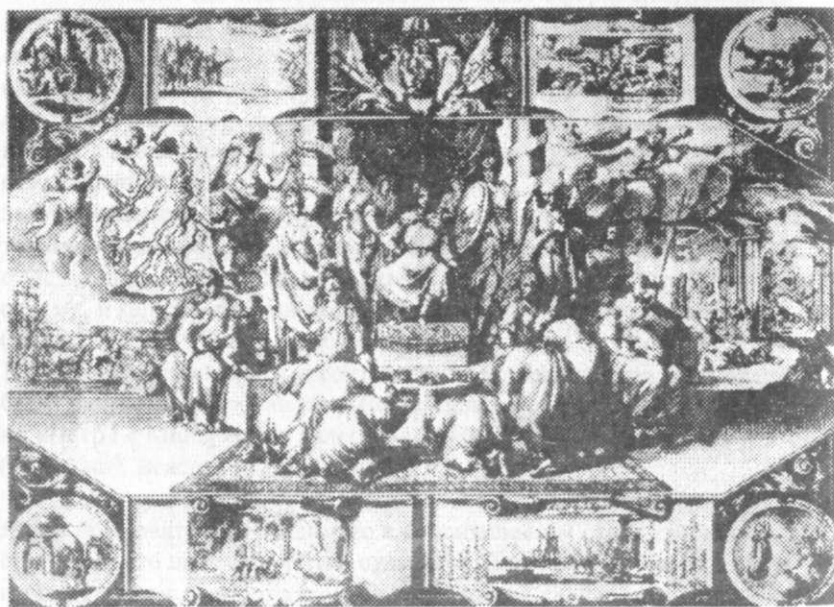


Рис. 2

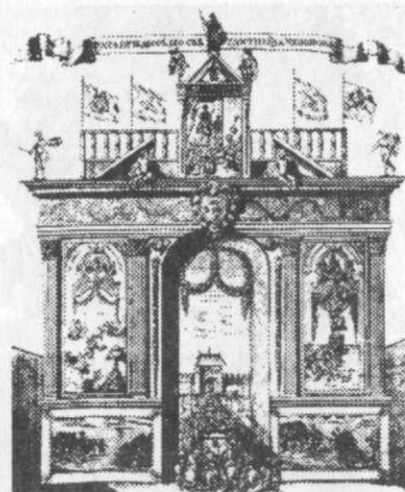


Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10

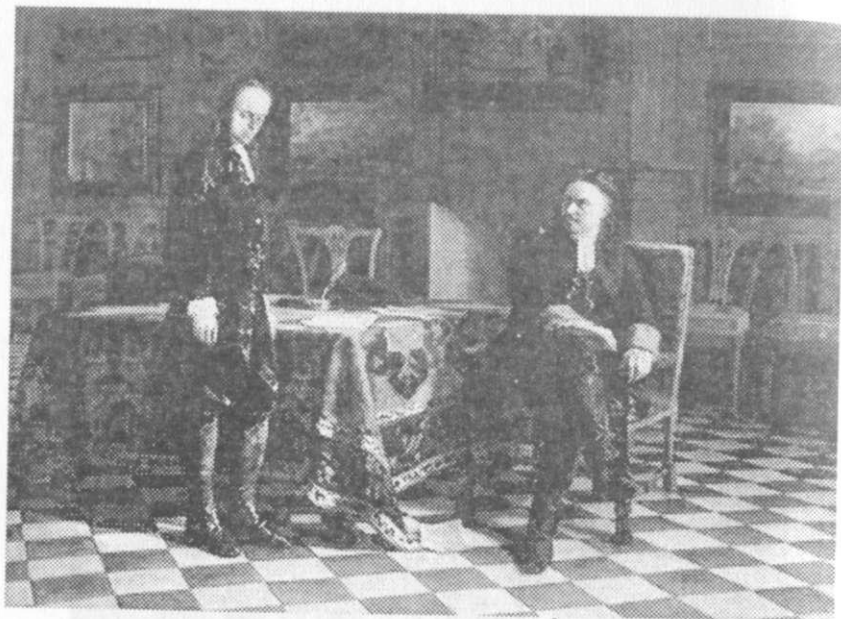


Рис. 11

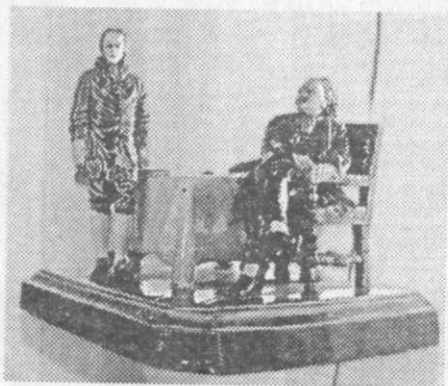
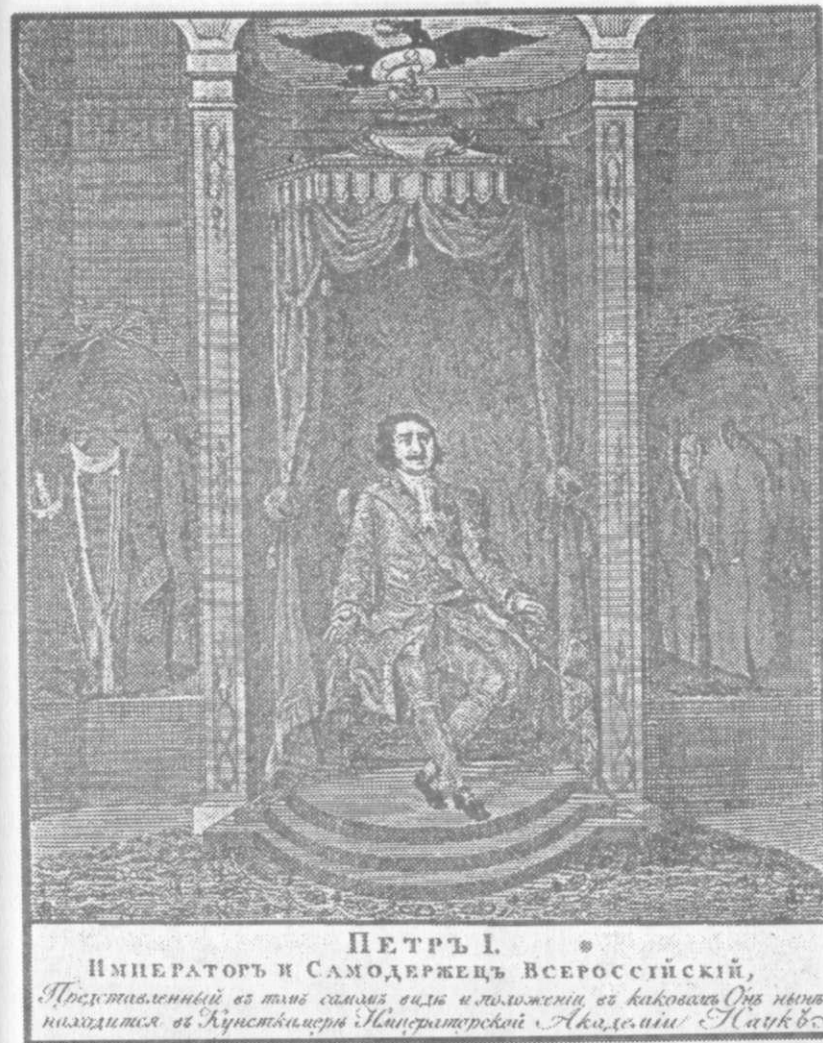


Рис. 12



**ПЕТРЪ I.**  
ИМПЕРАТОРЪ И САМОДЕРЖЕЦЪ ВСЕРОССИЙСКІЙ,  
*Представленный въ томъ самомъ видѣ и положеніи въ каковомъ онъ нынѣ  
находится въ Кунсткамерѣ Императорской Академіи Санктъ*

Рис. 13

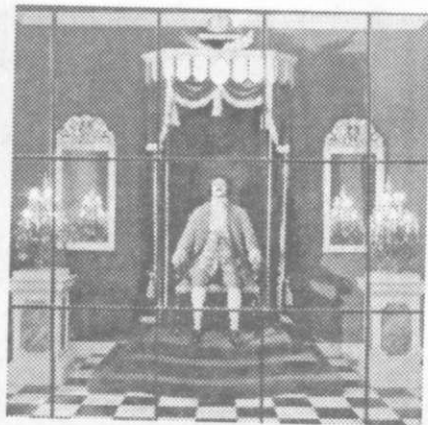


Рис. 14

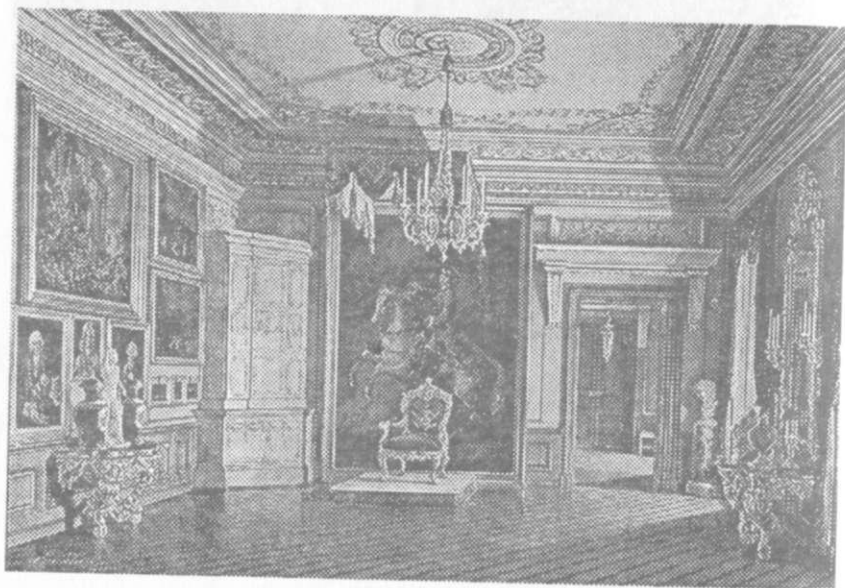


Рис. 15

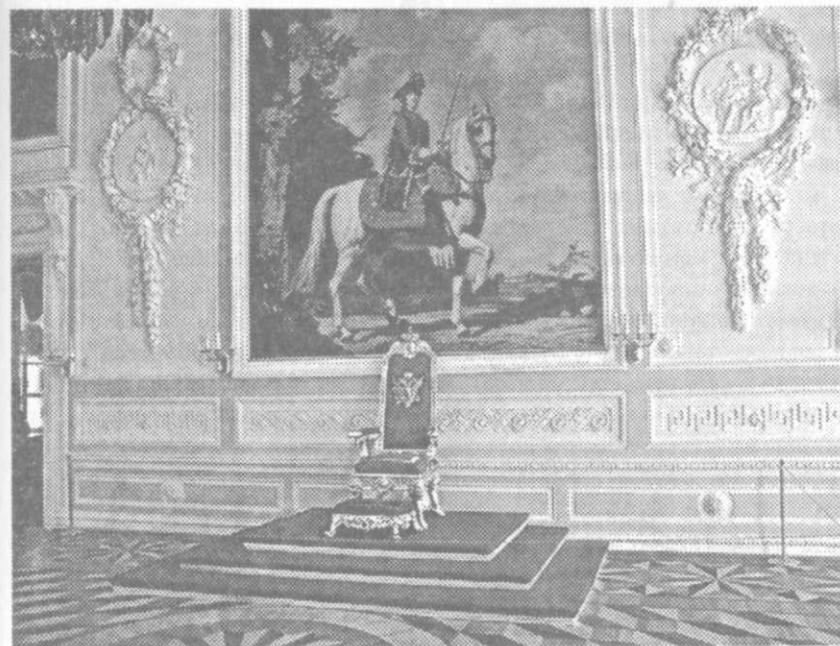


Рис. 16