

Лётин Вячеслав Александрович

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛИЧНОСТИ МОНАРХА В ПРОСТРАНСТВЕ УНИВЕРСУМА ЕГО УСАДЬБЫ:  
ПЕТЕРГОФ ПЕТРА ВЕЛИКОГО**

Автор обращается к проблеме репрезентации императорской власти в России на самом раннем этапе её становления. На примере анализа семантики элементов архитектурно-паркового ансамбля Петергофа (скульптура, монументальная живопись, декоративно-прикладное искусство) воссоздается единая символическая программа "двора Петра", отразившая актуальные тенденции становления самодержавия в России в первой половине XVIII века: централизацию, сакрализацию и репрезентацию.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2011/8-1/38.html](http://www.gramota.net/materials/3/2011/8-1/38.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и  
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2011. № 8 (14): в 4-х ч. Ч. I. С. 137-142. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2011/8-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2011/8-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

28. Серова О. А. Теоретико-методологические и практические проблемы классификации юридических лиц современного гражданского права: автореф. дисс. ... докт. юрид. наук. М., 2011.
29. Тихомиров Ю. А. Право и саморегулирование // Журнал российского права. 2005. № 9.
30. Тосунян Г. А. Банковское саморегулирование: монография. М., 2006.
31. Трофимова И. Н. Институциональное развитие местного самоуправления в РФ: автореф. дисс. ... докт. политич. наук. М., 2011.
32. Фаткуллин Ф. Н. Проблемы теории государства и права: курс лекций. Казань, 1987.
33. Циппеліус Р. Юридична методологія / пер. Р. Корнута. Київ, 2002.
34. Шарифуллин В. Р. Частно-правовое регулирование: дис. ... канд. юрид. наук. Казань, 2006.

#### SELF-REGULATION AS NON-STATE LEGAL REGULATION

**Yuliya Gennad'evna Leskova**, Ph. D. in Law, Associate Professor  
*Department of Civil and Entrepreneurial Law*  
*Samara State University*  
*yuliyaleskova@yandex.ru*

Basing on doctrinal analysis the author reveals self-regulation specific features as a form of non-state regulation, and shows the correlation and distinction between decentralized regulation, individual legal regulation and self-regulation.

*Key words and phrases:* self-regulation; decentralized regulation; individual legal regulation; non-state regulation; judicial acts; local self-regulation.

УДК 008(091)

*Автор обращается к проблеме репрезентации императорской власти в России на самом раннем этапе её становления. На примере анализа семантики элементов архитектурно-паркового ансамбля Петергофа (скульптура, монументальная живопись, декоративно-прикладное искусство) воссоздается единая символическая программа «двора Петра», отразившая актуальные тенденции становления самодержавия в России в первой половине XVIII века: централизацию, сакрализацию и репрезентацию.*

*Ключевые слова и фразы:* символическая программа; репрезентация власти; сакрализация персоны монарха; аполлонический текст.

**Вячеслав Александрович Лётин**, к. культурологии  
*Кафедра гуманитарных наук и театроведения*  
*Ярославский государственный театральный институт*  
*liotin@yandex.ru*

#### РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛИЧНОСТИ МОНАРХА В ПРОСТРАНСТВЕ УНИВЕРСУМА ЕГО УСАДЬБЫ: ПЕТЕРГОФ ПЕТРА ВЕЛИКОГО<sup>©</sup>

Эпоха преобразований Петра Великого – период становления новой государственности, формирования нового мировоззрения. В это время радикальному переосмыслению подверглось буквально все, что составляет историко-культурную среду жизни человека, в том числе и пространство его жилья. Последнее (жилье привилегированного сословия) перестало восприниматься исключительно как замкнутое и непроницаемое пространство. Став пространством публичным, оно потребовало особого декорирования в духе актуальных эстетических тенденций. В его задачи вошло репрезентирование личности владельца в плане причастности к государственному курсу. Примерами здесь могут служить дворцы А. Д. Меншикова на Васильевском острове в Петербурге и Ф. Я. Лефорта на реке Яузе в Москве [2]. Вполне закономерно, что наиболее плотно государственное и персональное было слито в репрезентативных программах царских/императорских резиденций. Насыщенные аллегориями визуально-пространственные тексты парков и дворцов превращали их пространства в особые символические универсумы, которые эволюционировали вместе с изменением представлений о власти. Наиболее полно это выразилось в оформлении Петергофа – буквально «двора Петра».

*Петр I – ключевая фигура отечественной истории нового времени*

Противоречивая личность императора породила не менее противоречивую мифологию. Диапазон отношений к нему в культуре широк: от «земного божества» (М. В. Ломоносов) до антихриста. Разные грани этого богатого образа раскрываются в исторических документах, текстах мемуарной и художественной литературы, живописной и скульптурной иконографии монарха. Именно они в первую очередь и попадают в поле зрения исследователей.

Данная же работа посвящена менее популярному в научной сфере способу репрезентации «петровского мифа» – аллегориям, которыми был представлен как сам император, так и основные принципы его правления.

В центре нашего внимания – пространство дворцово-паркового ансамбля Петергофа. Созданный в первой половине 1720-х годов, он стал своеобразным резюме правления Петра I. В аллегорических проектах Петергофа раскрывались основные черты политического кредо царя-реформатора. Это был один из первых опытов репрезентации власти, во многом определивший и способы, и тематику подобного рода деклараций в будущем.

Время строительства Петергофа – время окончательного утверждения абсолютизма как государственной системы. При этом Петр стремится сосредоточить в своих руках и светскую, и духовную власть. В качестве идеолога реформаторских процессов выступает Ф. Прокопович. Именно им во многом определяется и стратегия почитания государя в целом [4], и задаётся сакральный вектор репрезентации его персоны [3]. В его соответствующих произведениях («Слово на похвалу блаженныя и вечнодостойныя памяти Петра Великаго, императора и самодержца всероссийскаго, и прочая, в день тезоименитства его проповеданное в царствующем Санктпетербурге, в церкви Живоначальныя Троицы, святейшаго правительствующаго Синода вице-президентом, преосвященнейшим Феофаном, архиепископом Псковским и Нарвским», «Слово на погребение Всепресветлейшего Державнейшего Петра Великаго, Императора и Самодержца Всероссийского, отца Отечества, проповеданное в царствующем Санктпетербурге, в церкви святых первоверховных апостол Петра и Павла, Святейшаго Правительствующаго Синода вице-президентом, преосвященнейшим Феофаном, Архиепископом Псковским и Нарвским, 1725, марта 8 дне» и др.) актуальные события политической жизни вписываются в пространство священной истории, сам же царь напрямую уподобляется Христу [7]. Эти тенденции начинают звучать *crescendo* после Полтавской победы (1709 г.), а в празднование заключения Ништадского мира (1721 г.) достигают апофеоза. Признание Петра I императором, Отцом отечества и Великим станет кульминацией триумфальных торжеств. Почетный титул римских императоров *pater patriae*, означавший в отечественном православном контексте исключительно духовное родство, уподоблял в глазах современников его нового носителя архипастырю. Что выглядело ещё более «эффектно» в свете упразднения в этом же году института патриаршества. Принятие же императором имени *Петр Первый* утверждало разрыв с историческим прошлым и актуализировало футурологические мотивы его созидательной деятельности. Принципиальный отказ от употребления отчества (явление, свойственное в контексте православной традиции только священникам) уподоблял императора священнослужителю. Утверждающий таким способом свое первенство, император преодолевал характерную для средневековья «эстетику тождеств» (А. Я. Гуревич), в логике которой «онтологическая сущность» явления настоящего могла быть понята только в его соотношении с «исторической» аналогией. Его личность должна была стать в сознании современников «...точкой отсчета, началом, что было доступно, вообще говоря, лишь сфере сакрального (или, по крайней мере, тому, что освящено традицией)» [6]. Таким образом, уже в самой формулировке имени государя заключался шокирующий для религиозных соотечественников смысл его высочайших притязаний. В сочетании же со значением имени «Петр» (камень), персона императора вообще уподоблялась «первому камню», буквально реализуя собой евангельскую метафору: «...Я говорю тебе: ты – Петр, и на камне сем Я создам Церковь мою» (Мф. 16). Для того чтобы понять истинный масштаб амбиции Петра закончим цитату: «...и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного; и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах; и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (Мф. 17-19). Содержащаяся в апостольской фигуре идея первенства среди людей, наделение её высшими полномочиями напрямую соотносится с законотворчеством Российского императора, установившего «обряды гражданские, церковные, перемены обычаев», контролировавшего «употребление платья и домостроения», введившего «чины и церемонии в пиروваниях и веселии прочем». Рассмотрим, как эти сложные неоднозначные процессы выразились в декорации «двора Петра».

*Фонтан «Адам» на перекрестке культурно-исторических смыслов*

Парные скульптуры Адама и Евы (Дж. Бонацца) были установлены на главной оси Нижнего парка в 1718 году. В октябре 1722 года скульптура «Адам» стала центром одноименного фонтана (арх. Н. Микетти). Каждое из двух обращений Петра I к образу Адама связано с важными вехами в истории государства. Превращение же парковой скульптуры в фонтан подчеркивало непреходящую актуальность этого образа, ставя его в ряд с «освященными» водой победными аллегориями «Большого каскада» и «Пирамиды».

При первом обращении Петра к образам Адама и Евы (заказ парных статуй) в их символике, возможно, акцентировался «прародительский» смысл. Прародители должны были стать аллегорией четы родоначальников новой «петербургской» династии. В это время династический вопрос был более чем актуальным. Напомним, что в 1717 году был раскрыт заговор царевича Алексея. Мятёжный старший сын царя лишается права престолонаследия и гибнет в июле 1718 года. Наследником престола объявляется сын Петра и Екатерины - царевич Петр. Надежды на продолжение дела строительства нового государства теперь возлагались на четырехлетнего царевича. Однако планам не суждено было сбыться – юный Петр Петрович умрет в следующем 1719 году.

Второе обращение Петра I к скульптуре Адама произойдет в октябре 1722 года. В этот и предыдущий годы в стане произошёл ряд важных событий, в контексте которых, по нашему мнению, вновь возникла необходимость этой библейской аллегории. 22 октября 1721 года широко отмечалось заключение Ништадского мира, ознаменовавшего победу России в Северной войне. Как уже говорилось выше, в момент празднования Петром принимается титул Всероссийского императора и Отца отечества. Первое знаменует новый статус России как первой национальной империи. Второе констатирует превращение Петра во владыку не только светского, но и духовного. Это поддерживается соответствующими трактатами Феофана Прокоповича («Устав о престолонаследии», «Правда о воли монаршей», «Розыск исторический»). В свете декларируемого Петром права о возможности назначения наследника и его императорских амбиций акцент с «прародительского» значения образа Адама переносится на «первородное».

Характеризуя самоощущение человека той эпохи, Г. В. Плеханов приводит реплику самого императора: «Мы - новые люди во всем» [Там же]. С учетом этого мнения, библейская аллегория выходит за пределы политического дискурса и становится выражением мировоззрения эпохи, люди которой ощущали себя первыми обитателями земли, чему вполне соответствовал первозданный пустынный ландшафт невиской долины и финского залива с топкими землями, усилием воли человека превращаемый в Парадиз. Это соотносится и с устойчивым желанием императора именоваться «Первым», уже после смерти сына, так и не ставшего Петром II.

Другой тенденцией конструирования прижизненных аллегорий Петром I было утверждение своей персоны в качестве центра мира, не только в социальном, но и в космогоническом планах. Первый раскрывался через акцентирование императорской символики и атрибутики, а второй – через характерную для репрезентативных программ европейских монархов символику, основу которой составляла соляная парадигма.

#### *Император Петр I - центр универсума*

Императорский статус Петра Великого актуализировал обращение к историческому опыту Древнего Рима, в связи с чем в «придворно-политическом» контексте актуализировалось его сравнение с Константином Великим – основателем Константинополя и реформатором веры. В аллегорической иконографии петровского времени усиливается римская атрибутика (императорские регалии, триумфальные арки, пантеон божеств).

Именно в пространстве Петергофа российский правитель предстаёт в образе императора в аллегорической фигуре на панели Дубового кабинета (по рис. Н. Пино, 1719-1720). Мужской профиль в круглом медальоне (филенка в юго-западном углу), аранжирован атрибутами «морских» наук (глобус, навигационные и астрономические приборы) и знаками триумфа (лира и трубы). На то, что это аллегория именно императора, указывает помещенный здесь свиток с надписью: «*La Vertus Supreme du Pierre Premier*» (Высшая добродетель Петра Первого). Показательно, что этот образ появляется за год до официального объявления о новом государственном статусе, что свидетельствует о давности «императорских» претензий Петра. «Приватный» характер места (кабинет) его расположения позволял до определенного времени представлять эту аллегорю как воплощение исключительно личных амбиций. Парный ему женский профиль (образ Минервы, филенка в юго-восточном углу), аранжированный атрибутами искусств - скульптуры, живописи, музыки – гипотетически может быть соотнесен с Екатериной Алексеевной. Однако прямого указания, как это было в предыдущем случае, на соответствие данной аллегории персоне императрицы нет. Характерно, что в связи с образом-символом императора акцентируется значимая для того времени «морская» тема, а с образом-символом его супруги – темы мира (искусства) и правосудия. На остальных панно предметные аллегорические композиции, составленные из военных трофеев, навигационных приборов, атрибутов искусства раскрывают основы процветания государства: военные триумфы, мир, торговля, веселие.

#### *Соляная парадигма «двора Петра»*

Собственно соляная (аполлоническая) парадигма разворачивается в декорации плафонной живописи дворца Монплеизр (А. Шлютер, И. Браунштейн, Ж.-Б. Леблон, Н. Микетти, 1714-1724). Задуманный как личное пространство, этот камерный дворец получил «соответствующее» оформление (1718 г. – нач. 1720-х гг., Ф. Пильман).

В России соляная символика активно использовалась в сакрализации образа московского царя [5]. Восходящая к тезису «Христос – солнце веры», она воплощалась как в реальном облике и Рюриковичей-Калитичей, и первых Романовых (доминирование золотого цвета в костюме), так и в их иконографии (светоносный образ Спаса над головой). При Петре на эту традицию накладывается новая, основанная на образах греко-римской мифологии.

В связи с усилением абсолютистских тенденций в репрезентативных программах европейских монархов наиболее популярным в XVII–XVIII веках станет образ Аполлона. А «солнечная система» Версаля Людовика XIV - эталоном аполлонических парадигм в репрезентациях личностей западноевропейских правителей. «Версальская» и «московская» традиции синтезируются в репрезентативной программе императора Петра I, поскольку образ Аполлона соответствует высочайшему положению государя-«теократа» и в социальной, и в религиозной иерархиях.

В соответствии с этим изображение Аполлона не только занимает центральное положение (главный зал), но оно расположено ещё и выше всех других. Центральный медальон с Аполлоном окружен четырьмя фигурами персонажей *commedia dell'arte*, а в углах квадрата плафона – маски ветров. Присутствие первых здесь обосновано: Аполлон – покровитель искусств. Атрибутирование же их затруднено, поскольку они достаточно свободно тракуются художником. Анализ их костюмов и характерных поз позволил О. А. Холодовой [8] интерпретировать их как Капитана, Бригеллу, Пульчинеллу и Панталоне. Выскажем в связи с этим собственное предположение. Учитывая космогонический характер комплектов аллегорий, составляющих символический хронотоп Парадного зала (времена года, стихии), они могли означать различные проявления человеческой природы, например, четыре возможных темперамента.

Далее аполлоническая программа здесь разворачивается по вполне традиционному сценарию. Маски ветров в углах плафона символизируют времена года: северный Борей – зиму; западный Зефир в венке из цветов – весну; южный Эвр в венке из колосьев - лето; восточный Нот в венке из виноградной лозы - осень. На падугах парадного зала в цветочных рамах размещены гризайльные панно с аллегориями четырех стихий: огня («Кузница Вулкана» - юг); воды («Похищение Амфитриты» - север); земли («Церера» - восток) и воздуха («Юнона» - запад). Таким образом, центральный зал дворца уподоблялся центру мироздания, а его хозяин – хозяину мира. Символика, связанная с природными циклами, вынесена в помещения, обрамляющие парадный зал: аллегория лета - центральный овал плафона восточной галереи; аллегория осени - плафон Лакового кабинета; аллегория зимы - на плафоне Буфетной; аллегория весны - в центральном овале плафона западной галереи.

Апофеозом царствования Петра I становится композиция плафона Итальянского (Картинного) зала Большого дворца. Плафон был заказан художнику-венцианцу Б. Тарисиа ещё при жизни Петра. Тогда же, возможно, была продумана и программа росписи. Однако этому произведению суждено было открыть ряд аллегорий уже мемориального характера, посвященных скончавшемуся в 1725 году императору. Примечательно само место этого зала - центр петергофского «космоса»: окна зала с северной стороны выходят на Большой каскад, насыщенный аллегориями победы в Северной войне, и Финский залив – реальное доказательство присутствия России на Балтике, а из южных окон открывается вид на Верхний сад (в петровское время имел хозяйственное значение) и на «континент».

Аполлоническая тема, заявленная в росписи падуги и плафона, здесь, более чем в символической программе Монплезира, оттеняется политическими аккордами. Символическая программа «рамки» падуги «формулируется» в духе вполне традиционной для европейских репрезентаций солярной космогонии. Её образная система раскрывает идею солнечного годового цикла и полноты мироздания. Годичный солярный цикл выражен аллегориями времен - мужские и женские головки на парных кронштейнах. Отрезки падуги на боковых стенах фланкированы медальонами с аллегориями стихий (воздух, вода, огонь, земля), означающими полноту мироздания. Политическую ноту привносят медальоны с профилями римских божеств (Нептун, Марс, Аполлон, Беллона), расположенные в центральных частях падужных отрезков. Медальоны с их профильными изображениями поддерживаются аллегорическими же фигурами Славы, Власти, Времени, Истины, Патриотизма, Изобилия, Торговли.

Политическая – «триумфальная» - тема, заявленная на падуге медальонами и персонифицированными аллегориями, разворачивается в трёхчастную симфонию композиции плафона зала. Главная идея представленного здесь «Апофеоза героя» выражает политическое кредо императора. Аполлон, присутствующий в этой композиции, являясь *alter ego* монарха, однако не является её композиционным центром. Центральное место занимает триумvirат Правосудия, Мудрости/Доблести и Славы. Эти аллегории также представлены персонажами античной мифологии, которые узнаются по характерным атрибутам. Центральная фигура, означающая Правосудие, представлена римской богиней правосудия Фемидой с характерными для неё весами и карающим мечом. По правую сторону от неё восседает Минерва – богиня мудрости и победы с копьем и щитом и с ликом Медузы (поддерживается путти за спиной богини). С учетом триумфального контекста этот образ можно интерпретировать как аллегорию Доблести. Симметричную ей фигуру девы в белоснежной тунике, сидящей на облаках слева от Фемиды/Правосудия, принято отождествлять с Церерой, на это будто бы указывает изображенная у её ног композиция из цветов и плодов. Однако за её спиной путти воздвигают пирамидальный обелиск – атрибут, не входящий в арсенал богини земледелия. Зато в аллегорике петровского времени обелиск – знак аллегии Славы. Именно с обелиском эта богиня представлена в виде скульптуры Летнего сада Петербурга. Именно в форме пирамидальных обелисков ставились памятники в честь «славных викторий» в петровскую эпоху. Образ Славы более органично, нежели Цереры, вписывается в героизированную программу зала. К ногам этих богинь возложен герб Российской империи в соседстве с той самой композицией из цветов и плодов. Последнее означает процветание государства как результат правления, достигнутое благодаря Правосудию, поддерживаемое Доблестью и Славой. Центральную ось композиции плафона продолжают две симметрично расположенные полулежащие на облаках фигуры в нижней его части. Под аллегорией Славы – крылатая женщина с кольцом в руке, а под аллегорией Доблести - обнаженный юноша в звездном плаще. Значение первой устанавливается по атрибутам – крыльям (единственная здесь их имеющая) и кольцу (демонстративно поднято в полусогнутой руке). Крылья – знак богини победы Виктории/Ники, кольцо - символ Вечности. В результате, символическое значение образа прочитывается как Вечная Победа.

С интерпретацией символического значения мужского персонажа дело обстоит сложнее в силу оригинальности этого образа. По атрибутике (звездный плащ) он не может быть отождествлен ни с одним из греко-римских богов. Звездный плащ – атрибут Ночи - мы встречаем также на одноименной скульптуре Летнего сада работы Д. Бонацца. Но на плафоне этот герой сжимает в левой руке тонкую дымчатую струю, кажущуюся частью плаща. Если проследить за развитием этой струи вверх, то над плечом юноши она превращается в вихрь, который, в свою очередь, сливается с облачной фактурой основания первой композиции. Подобными «вихрями» в барочной изобразительной аллегорике изображался ветер. Таким образом, в сочетании со звездным плащом (символ ночи) фигура юноши осмысливается нами как образ «ночного ветра». В компании античных божеств ветров ему есть соответствие – Зефир! Это западный ветер, перевод имени которого с греческого буквально значит «тёмный» (Zephyros). Значит темный – ночной – плащ персонажа указывает на его имя. Зефир напрямую связан с цветами. В римской мифологии он – муж Флоры: приносимые им весенние дожди пробуждали природу от зимнего сна. В западноевропейских странах с ним связывалось установление благоприятной погоды, знаменующей начало навигации. В данном же аллегорическом контексте спокойное море и начало навигации, связываемые в античности с Зефиром, становятся метафорой воцарения мира на Балтике под эгидой Российской империи.

Правая часть композиции (ближе к Верхнему парку) представляет собой аллегорическую композицию на тему борьбы добродетелей и пороков. Группа фигур строится по нисходящей диагонали (от центра - в правый нижний угол). Простертой к небу правой рукой Истина (полуобнаженная женская фигура, возлежащая на облаке) благословляет Воинствующую Добродетель (женская фигура с копьем и светом над головой) на борьбу с пороками. Под копьем Добродетели корчатся аллегии Невежества и Зависти. Самая крайняя в группе «порочных» аллегорий - обнаженная женская фигура, символизирующая Порок - бежит от света факела (свет Истины) в руках летящего за ней путти, в данном случае выступающим в роли аллегии Невинности.

Левая сторона плафона отдана группе, которую условно назовем «Аполлон с грациями». В отличие от предыдущих (центральной и правой) частей композиции плафона, семантика данной части не раскрыта в исследовательской литературе. Особую трудность при её интерпретации составляют нехарактерное для аполлонической

иконографии изображение божества и отсутствие видимых атрибутов у его «ассистенток». Динамика этой композиции строится по восходящей: от нижнего левого угла плафона к его центру. Движение задается ритмами фигур девушек-граций и достигает пика в образе штандарта с российским орлом, который путти несут к триумвирату Высших государственных добродетелей. Вывод о том, что центральный персонаж этой группы – Аполлон, мы делаем на основании следующих атрибутов: лаврового венка и золотой – «солнечной» – тоги. Как уже говорилось выше, основные атрибуты бога Аполлона здесь не используются: нет ни лука, ни солнечной колесницы, ни атрибутов искусств, ни муз. Их отсутствие объяснимо концепцией образа Аполлона как аллегории императора, в результате чего «солярная» символика вытесняется «политической». В левой руке Аполлона-императора – скипетр – знак государственной власти. Лавровый венок в данном контексте прочитывается также как императорская регалия. Золотой цвет одежд акцентирует царственность данного образа.

В соответствии с главным образом семантической перекодировке подвергаются его спутницы. Число девушек в эскорте Аполлона автоматически позволяет атрибутировать их как трех граций: Аглаю (блеск), Талию (счастье), Эвфросину (радость). Однако никаких символов, по которым можно было бы судить об их ролях в этом «эпизоде» плафона, у героинь нет. Более того, в большей или меньшей степени идентичные стилизованные античные одежды и прически, равно как и позы, обусловленные мизансценой на облаке, не дают возможности идентифицировать их напрямую. Единственное, чем они принципиально различаются – это жестами. Проанализировав подчеркнуто выразительную жестикуляцию героинь плафона, мы установили, что предназначение граций в данном произведении – раскрыть положительные качества Аполлона-императора: милосердие, красноречие, благородство. Самая ближняя из граций положила руку на грудь и возвела глаза горе, словно взывая к милосердию. Вторая девушка, сидящая спиной к зрителю в полупрозрачном пеплосе, повернув лицо в профиль, изящным жестом указывает на рот, что, по нашему мнению, символизирует красноречие. Наконец, третья указывает на красный «шарф» на своем плече. Красный цвет – один из символов царственности. Это значение поддерживается и золотом покрывала. Однако тавтология символов преодолевается дополнительным семантическим акцентом «шарфа», который в контексте царствования Петра Великого вполне может служить намеком на учрежденный им в 1713 году орден Св. Великомученицы Екатерины, алую ленту которого кавалерам полагалось носить именно через правое плечо. Таким образом, цвет этой стилизованной ленты – «шарфа» – и покрывала позволяет интерпретировать третью из дев как аллегория благородства.

В целом же семантика частей плафона складывается из представления «личностных» качеств идеального правителя (Аполлон и грации); основных принципов государственности (Справедливость, Доблесть, Слава); актуальных задач (бой Добродетели за Истину). При этом стоит отметить, что в данном, едва ли не первом, дворцовом плафоне общеевропейские образы-аллегии подвергаются семантической перекодировке в соответствии с актуальными репрезентационными задачами проекта. Каждая из групп, составляющих композицию плафона, имеет свою систему аллегорической кодировки: Аполлон и грации – символический жест; Триумвират высших государственных принципов – атрибуты; Истина и Добродетель против Пороков – атрибуты и контраст.

Итак, на примере анализа проектов (фонтанные композиции, монументальная живопись, архитектура), реализованных в петровскую эпоху в пространстве Петергофа, можно сделать вывод о разнообразии способов репрезентации первого российского императора. Практически все проекты имеют в своей основе идею утверждения России на Балтике и прославление персоны Петра I. Для этого используется библейская и греко-римская образность. С её помощью составляются как вполне оригинальные, так и ставшие традиционными для репрезентации европейских монархов аллегорические визуально-пространственные тексты.

В качестве наиболее важного из сделанных нами в ходе исследования наблюдений выделим эволюционирование аполлонического текста в контексте репрезентативной программы монарха не только в едином пространстве, но и в единой эпохе, ограниченной рамками одного царствования. Так, в более ранней символической программе Монплезира доминируют космогонические характеристики, политические же едва прочитываются: ничего, кроме центрального положения образа Аполлона в пространстве дворца, практически не указывает на его символическую связь с персоной монарха. Более поздний вариант репрезентационной программы, представленной на плафоне Большого дворца, декларирует приоритет «политических» смыслов над космогоническими. Её концепция станет основой для последующих символических репрезентаций российских монархов как в пространстве самого Петергофа, так и в других усадьбах высшей аристократии.

#### *Список литературы*

1. Данилова Н. Русская нация и русская литература в эпоху Петра I [Электронный ресурс] // Русский переплёт: литературный интернет-журнал. URL: <http://www.pereplet.ru:18000/text/danilova18apr02.html> (дата обращения: 21.08.2010).
2. Дельви́г В. С. Дворец генерал-адмирала Ф. Я. Лефорта на левом берегу Яузы // Общество. Среда. Развитие. 2010. № 3. С. 172-180.
3. Зицер Э. Царство преображения: священная пародия и царская харизма при дворе Петра Великого. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 240 с.
4. Конанова Е. И. Петр I в русском общественном сознании XVIII - первой половины XIX в.: конструирование и деконструкция мифологического образа: дисс. ... к. ист. н.: 07.00.02. Ставрополь, 2008. 236 с.
5. Михайлова И. Б. И здесь сошлись все царства...: очерки по истории государя двора в России XVI в.: повседневная и праздничная культура, семиотика этикета и обрядности. СПб.: Дмитрий Буланин, 2010. 648 с.
6. Плеханов Г. В. «Ученая дружина» и самодержавие // Плеханов Г. В. Избранные произведения и извлечения из трудов. М.: Мысль, 1997.
7. Успенский Б. А. Historia sub specie semioticae // Культурное наследие Древней Руси. М.: Наука, 1976. С. 286-291.
8. Холоднова О. А. Росписи дворца «Монплезир» // История Петербурга. 2010. № 1 (53). С. 74-81.

**MONARCH PERSONALITY REPRESENTATION IN HIS HOMESTEAD UNIVERSUM SPACE:  
PETERHOF OF PETER THE GREAT**

**Vyacheslav Aleksandrovich Letin**, Ph. D. in Culturology  
*Department of Classical Science and Theatre History*  
*Yaroslavl' State Theatre Institute*  
*liotin@yandex.ru*

The author discusses the question of imperial power representation within Russia at the early stage of its formation, by the example of architectural and park ensemble of Peterhof elements semantics analysis (sculpture, monumental painting, arts and crafts) reconstructs a single symbolic program "Peter's court" reflecting the actual tendencies of autocracy formation within Russia in the first half of the XVIII<sup>th</sup> century: centralization, sacralization and representation.

*Key words and phrases:* symbolic program; power representation; monarch personality sacralization; Apollonian text.

УДК 130.2

*Статья посвящена вопросу социальной функциональности ритуала как в диахроническом, так и в синхроническом аспектах. Автор приходит к выводу, что ритуал является важнейшей формой накопления и передачи социально-культурного опыта, восходит к глубокой древности и сохраняет свою функциональность в современности.*

*Ключевые слова и фразы:* ритуал; культурный опыт; социальные функции; культура.

**Елена Александровна Лисина**, к. филос. н.  
*Издательский дом ООО «АНАЛИТИКА РОДИС»*  
*lisina.elena.81@gmail.com*

**РОЛЬ РИТУАЛЬНОГО В КУЛЬТУРЕ И СОЦИУМЕ<sup>©</sup>**

Как показывает опыт мировых исследований в области ритуального, именно ритуал является одним из наиболее мощных, гибких и распространенных механизмов адаптации индивида и общества к переменам в любой сфере. Также ритуал, как довербальная практика, является одним из древнейших механизмов познания и накопления опыта.

Функционал (социальный) ритуала определяется, как правило, достаточно небольшим количеством направлений. Так, активно писавший о социальной роли ритуала Ж. Дюмезиль выделял три основные функции ритуала: религиозно-правовую (мораль, закон, порядок), воинскую и производственно-экономическую [4]. Э. Дюркгейм много писал о месте и значении ритуального действия в процессе социализации индивида [5]. Он же выделил такие ритуальные функции как:

- 5) дисциплинирующая, подготовительная;
- 6) интегрирующая (объединение группы/коллектива);
- 7) воспроизводящая (традиции, нормы, ценности) [Там же].

В дальнейшем исследователями была предложена еще масса вероятных социальных функций ритуала, от регулятивной и упорядочивающей [15, р. 287] до функции шаблонизации внешних форм поведения [13, р. 223].

Попробуем выстроить функциональную модель формирования ритуала в том виде, как ее можно воссоздать, исходя из современного уровня научного изучения проблемы. Принципиальным отличием нашей системы функций ритуала мы считаем, во-первых, учет хронологической модели формирования ритуальных функций (начиная с дочеловеческого времени истории) и, во-вторых, выделение наиболее ключевых для культуры и социума моментов ритуальной значимости.

Так, Н. Тинберген, исследуя социальное поведение животных, рассматривает эволюционные функции ритуала еще в дочеловеческом обществе [9]. Уже в ритуалах животного мира можно увидеть адаптивные функции, направленные на облегчение сотрудничества внутри вида. Эмоциональная реакция, выраженная в нестандартных телодвижениях, становится знаком и может «откладываться» в виде усложняющихся, ритуализированных узнаваемых форм общения. Таким образом, исходной функцией ритуала, еще на дочеловеческом (=внеисторическом) уровне его бытования, является коммуникация.

По словам лауреата Нобелевской премии этолога К. Лоренца, ритуалы в процессе генезиса из форм коммуникации становятся «автономными мотивациями поведения» [7, с. 106]. Далее, замечает ученый, ритуал получает новые функции, «а именно – сдерживание агрессии и формирование связей между особями одного и того же вида» [Там же]. Таким образом, коммуникативная функция, усложняясь и специализируясь, перерастает в функции контроля над агрессией и образования личных связей. Ожидаемое поведение внутри