

2. *Земляничин В. А.* Дипломатическая подготовка Аррасского договора 1435 г. // Герценовские чтения 2003. Актуальные проблемы социальных наук. СПб., 2003. С. 103–106.
3. *Земляничин В. А.* Труасский договор как юридическая основа англо-французской монархии XV в. // Вестник молодых ученых. 2000. № 5. С. 13–18.
4. *Малинин Ю. П.* Общественно-политическая мысль позднесредневековой Франции XIV-XV вв. СПб., 2000. С. 156.
5. *Перруа Э.* Столетняя война. СПб., 2002. С. 377.
6. *Райцес В. И.* Процесс Жанны Д'Арк. М.; Л., 1964. С. 126.
7. *Burne A. H.* Agincourt War. New Jersey, 1956. P. 277.
8. *Curry A.* The Hundred Years War. N.-Y., 1993. P. 108.
9. *Favier J.* La Guerre de Cent ans. P., 1980. P. 540.
10. Foedera, Conventiones, Litterae et Cujuscunqve Generis Acta Publica inter Reges Angliae et Alios Quosvis Imperatores, Reges, Pontifices, Principes, vel Communitates. Vol. IV. Pars 3 / Ed. by Th. Rymer. L., 1740.
11. Les Grands Traités de la Guerre de Cent ans / Publ. E. Cosneau. P., 1889.
12. *Waurin Jean de.* Recueil des croniques et anchiennes istories de la Grant Bretagne a present nomine Engleterre / Ed. by W. Hardy. Vol. IV. L., 1868. P. 72.

А. В. Крейцер

АПОСТОЛ ЛУКА И ПЕТЕРБУРГ

Очень часто апостола Луку называют писателем, евангелистом-интеллигентом, или евангелистом для интеллигентов, аргументируя это тем, что он явно имел греческое образование, что в его Евангелии больше всего слов и пр. Но ведь признак интеллигента — не образованность, а соединенная с образованностью внутренняя культура, своеобразное целомудрие души. Только с таким целомудрием можно было участвовать в написании иконы Божией Матери, о котором рассказывает предание о Луке. Только с таким целомудрием апостол Лука — единственный из евангелистов — смог коснуться детства Христа в доме Марии и шире, чем другие создатели Евангелий, — богородичной темы.

Но интеллигентность — во многом понятие, рожденное в Петербурге и Петербургом. Что есть Петербург?

Вспомним стихотворение Федора Тютчева, рисующее образ России Христа:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа —
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде царь небесный
Исходил, благословляя.

Такой образ России, казалось бы, не имеет ничего общего с Петербургом. Но интересно, что создателем стихотворения был яркий представитель петербургской интеллигенции, аристократ, дипломат, эстет и пр. Как это оказалось возможно?

Петербургская элита, получавшая блестящее западноевропейское образование, сохраняла связь с родной землей не только потому, что имела поместья в разных уголках России и исповедовала православие, участвуя в мистической жизни восточной церкви.

Земли самого Петербурга, до того как Петр воздвиг на них великий город, во многом являли собой русско-финно-угорскую цивилизацию на православной основе, наверняка имевшую общие черты с тем образом, который воссоздан Федором Тютчевым в его стихотворении.

Что будет, если на тютчевский образ надеть одежды носителя «гордого взора иноплеменного», то есть «римские»?

Это можно увидеть на примере события основания великого Града, произошедшего три столетия назад на невских, некогда новгородских землях. Думается, форма не смогла существенно изменить содержание. Ибо это содержание — Христос.

Хотя на первый взгляд представляется, что все совсем не так. Ведь в Петербурге с особой тщательностью уничтожался первичный рельеф местности и стирались малейшие следы «допетербургской цивилизации». Но и сквозь этот «отчужденный» рельеф пробивались ростки прошлого не только в виде оставшегося до 30-х гг. XX в. в пригородах финского населения. Сохранились прежний климат, прежние реки (пусть видоизмененные), прежняя почва, «выровненная» лишь на уровне очень тонких культурных слоев. А самое главное — осталось неизменным пребывание города на «дне» геологической впадины Приневской низменности, самом западном и низком ее участке, подверженном затоплению во время наступления на Петербург циклона, идущего с Балтийского моря. Но чем ниже ты находишься, тем сильнее стремление к небу и Вознесению на него. И в этом — тоже Христос.

Православие же религия неба, Вознесения и Воскресения в большей степени, чем католичество, сосредоточенное на начале Пути Спасителя, которое связано с Рождеством, по праву считающимся главным католическим праздником. Но благодаря западной, римской, форме, римским по форме храмам, в которых идут православные службы, Петербург распространяет православие и Воскресение на весь мир» [1]. Возникает тот Петербург, который воспитал Тютчева и определил его христианскую интеллигентность — даже несмотря на то, что личная жизнь поэта была далеко не во всем примером целомудрия.

Но не была примером целомудрия и жизнь основателя нашего города. С одной стороны, он был православным человеком и христианином, рискующим жизнью в ледяной воде ради спасения солдат с тонущего баркаса, а с другой — отягощенным многочисленными грехами жестоким тираном.

Тем не менее хочется верить, что Петербург больше связан со светом души царя Петра, чем с ее тьмой. Ведь понятие интеллигентности неотрывно от города и является его порождением.

* * *

Как подчеркивает о. Ианнуарий в своих беседах по Евангелию от Луки на радио «Град Петров», у Луки лишь незначительно ощутимо этническое начало, очень заметное в других Евангелиях. Его Евангелие — меньше всего еврейское. Оно — для всех. Христос у Луки и в Деяниях апостолов — Спаситель всего мира. Евангелие от Луки отличает

универсализм, сближающий этого евангелиста с апостолом Павлом. Но ведь и — с Петербургом, вселенским, всемирным городом. При этом Лука больше, чем Павел, уделяет внимание конкретным людям, которые у него не иудеи и язычники вообще, а конкретные иудеи и язычники, греки, римляне, мужчины и женщины, свободные и рабы, сильные и слабые, больные, блудницы, воришки и пр. И каждый из них — личность. А такое внимание к человеческой личности опять же говорит об интеллигентности.

Интеллигентность — это когда ум нисходит в сердце, но сердце не уничтожает ум, а пронизывает его своим светом. Именно с таким явлением мы встречаемся в Петербурге, где ум в лице Запада и Рима опустился в русское сердце и преобразился вместе с Римом, оставив, однако, на себе западные одежды.

Апостол Лука из четырех евангелистов ближе их всех к идеалу петербургской интеллигентности. А петербургская интеллигентность оказывается близкой высшей интеллигентности Луки. У Луки внутренняя культура в форме евангельской этики соединилась с высоким образованием и исследовательским (умственным) началом. Его Евангелие — «тщательное исследование всего сначала» (Лк. 1, 3). Но исследование не стало доминирующим методом его труда. Им стал синтез — с активным участием сердца.

Архимандрит Ианнуарий (Ивлиев) говорит: «Священное Писание Нового Завета — тоже литература. И евангелист Лука — блестящий литератор и историк, который тщательно изучил все, что было до него, отредактировал и на прекрасном художественном языке изложил в своем Евангелии. То же самое можно сказать о евангелисте Матфее, который не просто воспринял существовавшую до него традицию, но еще и организовал ее. Например, он собрал массу изречений Иисуса Христа в три главы, которые называются “Нагорная проповедь”. Это боговдохновенная литература, при этом несущая на себе оттенки художественности... вспомним, что является центром Евангелий, с чего они начинаются и чем заканчиваются. Это первые слова Христа, сказанные после Крещения: “Исполнилось время, и приблизилось Царство Божие. Покайтесь и веруйте в Евангелие”. А если переводить точнее: «Исполнился срок и здесь уже Царствие Божие. Кайтесь и веруйте в это Евангелие». Там, где Христос (а для нас там, где Дух Святой), Царствие Божие. Несмотря на все трудности нашего пребывания в этом мире, мы живем в царстве кесаря и в то же время являемся гражданами Царства Божия. Но вот где та современная литература, которая показала бы мне радость Царствия Божия здесь и сейчас? Когда я читаю в Евангелиях: “Исполнилось время и здесь уже Царство Божие. Веруйте в это и вы будете счастливы и блаженны”, — я с радостью отдаю себя этому. Покажите мне что-нибудь в современной литературе, что я прочитал бы и почувствовал “здесь уже Царствие Божие...”

— При этом мы не должны забывать еще один момент, о котором говорит апостол Павел: “Сила моя в немощи совершается”. Ведь мы живем в мире страданий, которые испытываем постоянно “на собственной шкуре”. Почувствовать Царство сквозь эти страдания, даже благодаря им, — это тоже великая задача, которая, не знаю, доступна ли современному писателю...» [2].

Поскольку для «почувствования» Царства Божия нужен особый свет души.

У Луки, в имени которого звучит слово «свет», единственного из евангелистов, сравнивается свет светильника, свечи на подсвечнике со светильником тела — оком. «Никто, зажегши свечу, не ставит ее в сокровенном месте, ни под сосудом, но на подсвечнике, чтобы входящие видели свет. Светильник тела есть око; итак, если око твое будет чисто, то и все тело твое будет светло; а если оно будет худо, то и тело твое будет темно. Итак смотри: свет, который в тебе, не есть ли тьма? Если же тело твое все светло

и не имеет ни одной темной части, то будет светло все так, как бы светильник освещал тебя сиянием» (Лк. 11, 33-36).

Худое око и темное тело одно и то же. Здоровый глаз вбирает свет, и человек будет исцелен. А «свет, который в тебе», есть твой глаз, могущий превратить тебя в тьму. Когда тело просветлено полностью — это светильник, освещающий тебя своим сиянием. Как подчеркивает архимандрит Ианнуарий в своих лекциях по Евангелию от Луки, последний понимает в данном случае под телом и всего человека, его жизнь.

Но о свете какого светильника может идти речь у Луки? Только о нетварном. Ибо только он может просветить человека до конца, избавив его от болезней — греха, порождающих другие болезни. В греческом языке глагол «делать целым» и «спасать» — одно и то же слово. И почти во всех европейских языках эти слова «исцелять» и «спасать» звучат похоже. Вспомним церковное предание о том, что Лука был врачом. Но «око», о коем повествует евангелист, важно и для художника, которым тоже был, по преданию, Лука. Образ Божией Матери можно было писать, только используя нетварные энергии, отображение которых на иконах признает современное богословие.

Почему Петербург стал «разделяющим» и холодным городом? Это связано не только с очень сильным давлением в Петербурге Запада на Восток как таковым. Духовное пространство северного Рима отметила трещина, проходящая и через весь мир. Хотя в Петербурге в ее образование внес вклад сам великий основатель северной столицы, соединивший в своей личности христианские тенденции, стремление сделать Петербург вселенским городом и имперско-западные и азиатские насилие и жестокость. Но эта трещина может исчезнуть...

В Романовской галерее Эрмитажа долгое время висела снятая сейчас для реставрации работа Рогера ван дер Вейдена (Роже де ля Пастюра) (около 1400, Турне — 1464, Брюссель) «Святой Лука, рисующий Мадонну».

Апостол Лука — один из четырех евангелистов. По преданию, был художником. В Европе почитался как покровитель художников. Его именем назывались гильдии живописцев и в Нидерландах, и в Италии.



Не исключено, что, как доказывают современные исследователи, эрмитажная работа является повторением оригинала, находящегося в Бостоне, и написана поздним Рогиром или его учениками. Возможно списков картины было очень много. Однако ее исключительно высокие художественные качества самоочевидны. Такие картины обычно предназначались для цеховых капелл живописцев — как образчики первотворчества в назидание тому, кто дерзает запечатлеть священные первообразы.

Отнесенный в глубину картины городской пейзаж, переходящий в широкую примитивную панораму с рекой, уходящей к горизонту, и лесами, раскинувшимися на холмистых берегах, казалось бы не связан общим перспективным построением с первым планом, на котором изображены напротив друг друга в тронном зале Мадонна и Лука. Чтобы добиться единства первого и второго планов, художник использует любопытный прием. За окном тронного зала в центре у крепостной стены стоят две маленькие фигурки женщины (на стороне Мадонны) и мужчины (на стороне Луки). Они, привлекая внимание зрителя к пейзажу, связывают разные планы картины. Скорее всего, это родители Марии.

На лице Святого Луки — отпечаток творческой одухотворенности. Его лоб чуть наморщен, брови приподняты. Благоговейно, но внимательно, взглядом профессионального художника фиксирует Святой Лука свою модель. Тронный зал украшен мрамором, резными колоннами, дорогим ковром. Однако справа, за полуоткрытой дверью, видна скромная келья Луки, где размещены обыкновенные предметы: этажерка, столик, книги. Отсюда же выглядывает бык — символ этого евангелиста.

Один из основателей нидерландской живописной традиции, пользовавшийся европейской славой еще при жизни, городской живописец Брюсселя и глава большой мастерской Рогир ван дер Вейден выработал своего рода образцы, которых придерживались многие живописцы.

Во второй половине XIX в. Эрмитажу удалось приобрести половины картины у разных владельцев. Правая поступила в музей в 1850 г. из коллекции нидерландского короля Виллема II в Гааге. Левая — от привезшего картину в Петербург парижского торговца Бера — в 1884 г. Скорее всего, образ был распилен на части для того, чтобы его выгоднее можно было продать. В Эрмитаже пришли к выводу, что музей располагает двумя частями одной картины. Они были соединены в одно целое и одновременно переведены с дерева на холст известным эрмитажным реставратором Александром Сидоровичем Сидоровым. Соединение произошло в конце XIX в., в 1884 г. На картине заметен едва различимый след склейки.

В композиционном центре произведения ван дер Вейдена — сужающийся и затем расширяющийся вдаль змеевидный водный поток. Разные его берега на первом плане картины украшают Мадонна с Младенцем и Святой Лука. Через центр этого пролива между Мадонной и Лукой, отделяя их друг от друга, и прошел разрез. На картине ван дер Вейдена, склеенной в Эрмитаже, благодаря этой «склейке» восстановлено единство мироздания, преодолено отъединение Бога (Мадонна) от человека (Святой Лука). Воссоединенная картина Рогира ван дер Вейдена восстанавливает цельность высокого творческого акта, показанного как изображение Мадонны с Младенцем Лукой. Эрмитажный образ не позволяет разъединить творца и объект творчества, в ходе которого Лука постигает Мадонну, а Мадонна входит в него...

Святой Лука на картине, возможно отчасти так же, как в Евангелии от Луки, своим творчеством способствует торжеству Христа, восстанавливающего и объединяющего падшее мироздание. Творчество евангелиста Луки, изображающего Мадонну, пытается соединить расколотый мир. Мы видим, как за счет синергии — творческого соучастия человека в делах Божиих — создается всеединство творения и изгоняется из него тьма.

Иначе говоря, эрмитажный вариант картины ван дер Вейдена восстанавливает единство мира. Об этом восстановлении напоминает след шва посередине картины.

Но мы должны учитывать, что католическое богословие еще до недавнего времени не признавало синергию — соучастие человека в делах Божиих. В какой-то мере отрицают ее три других варианта картины «Святой Лука, рисующий Мадонну». Эти варианты находятся в Америке и западноевропейских музеях [3]. Их главное отличие от эрмитажной картины — отсутствие шва, а значит и всей истории, предшествовавшей его появлению. Западные варианты картины Рогира ван дер Вейдена никто никогда не разрезал и не нарушал тем самым единство божественного творения, отображенное в них. И потому они остаются произведениями высокого искусства. Но не более того. Эти картины не выражают идею восстановления единства мира через творчество так, как это делает эрмитажная.

Из всего этого следует: входящая ныне в эрмитажную коллекцию картина «Святой Лука, рисующий Мадонну» когда-то должна была быть разрезана на две части — именно для того, чтобы они соединились в Петербурге XIX в. — в эпоху расцвета объединяющей мир Петербургской идеи. Восстановление единства картины в Эрмитаже — Русском ковчеге — соединяло распадавшееся уже тогда мироздание и делало попытку изгнать из него черта, смотрящего в трещину между западом как в сакральном смысле земель, где пребывает человек (апостол Лука), и востоком как небом, олицетворяемым Божией Матерью.

В православной иконописи легенда о евангелисте Луке, изображающем Божию Матерь, имеет свою интерпретацию. Апостол Лука пишет образ Богородицы на доске стола, за которым происходила Тайная вечеря, а не на листе бумаги, положенном на дощечку, как у нидерландского художника. За плечами Святого Луки часто стоит ангел или София — Премудрость Божия, помогающие ему. Техника письма таких икон, как и образов Божией Матери, приписываемых Луке, естественно восточная. Картин до Петра русская иконопись не знала. В петербургский период русской истории, длившийся более двух веков, в церквях появляются картины. Картиной является и произведение ван дер Вейдена. Но особенностью русской культуры петербургского периода было то, что православные службы шли в римских по своему обличью храмах. Эти службы вносили восточный дух не только в западную архитектуру Петербурга, но и в выполненные в западной технике образы, украшавшие петербургские храмы. Так православная литургия помогала распространению Востока на Запад, объединяя европейский мир на восточнохристианской основе. Несет ли восточный дух хранимая Эрмитажем картина Рогира ван дер Вейдена? Православная иконопись обосновывает свою значимость учением святителя Григория Паламы о присутствии нетварных энергий в сотворенном Богом мире. Именно эти энергии помогают творить иконописцу, находя отражение на иконе. Иконы, согласно православной традиции, являются проявлением синергии — соучастия человека в божественном творении. Такое соучастие оказывается возможным благодаря присутствию нетварных энергий в сотворенном мире. Католическая церковь до недавнего времени отказывалась принимать учение Григория Паламы, разделяя в Боге непознаваемую Сущность и творение и отрицая существование божественных энергий в творении. На наш взгляд, в картине нидерландского художника, выполненной в западной технике, присутствует, пусть в незначительной степени, синергия, характерная для православного мироощущения. И эта православность, восточность сближает «Святого Луку, рисующего Мадонну» с картинной иконописью Петербурга. Шов, заметный на эрмитажной картине Рогира ван дер Вейдена, напоминает о преодолении с помощью божественных энергий через творчество трещины, разделяющей мир на восток и запад.

Отличие Петербургской идеи от других идей всеединства в том, что через нее обязательно должна проходить «трещина», «замазываемая» в ходе творческого акта. Петербургская идея основана на преодолении и вне его не существует. Эта идея не есть идея совершенства. Она лишь выражает стремление к нему. Распиленная и склеенная по шву картина «Святой Лука, рисующий Мадонну» есть образ Петербурга, через который проходит замазанная трещина между востоком и западом, небом и землей, творцом и объектом творчества в структуре мироздания. Иначе говоря, картина Рогира ван дер Вейдена есть икона Петербурга. И на ней закономерно виден след распила.

Да, икона. Но поскольку на ней отображено лишь стремление к совершенству, эта икона все же несовершенная, словно недоделанная. И простым уничтожением следа шва ее не окончишь. Восстановление единства мира нидерландским художником не доведено до конца, в то время как в Евангелии от Луки оно закончено, завершено Вознесением и Воскресением Христа. Нужна другая икона, которую не смогут создать реставраторы, предметом внимания которых ныне стал эрмитажный вариант полотна нидерландского художника, исчезнувший из Романовской галереи. Такую новую икону мог бы сотворить сам Рогир ван дер Вейден, если бы он пошел дальше по Пути, или какой-нибудь великий иконописец мирового уровня, стоящий на одной из последних ступеней лестницы, ведущей к Богу.

Если внимательно посмотреть на картину, можно увидеть, что не только рисунок водного потока по ее центру, через который и проходит «трещина», являет собой S-образную линию, но и фигуры Луки и Божией Матери словно нанизаны на такие S-линии. Эти три линии и составляют основу композиции иконы. S-формы английский художник Уильям Хогарт в трактате XVIII в. «Анализ красоты» [4] назвал «линиями красоты» и «привлекательности», доказав, что они лежат в основе произведений искусства и природы. А русский искусствовед Лев Жегин в книге «Язык живописного произведения: Условность древнего искусства» [5] нашел такие линии в иконах и открыл их связь с всесторонним, всеохватным видением предмета.

На иконе Андрея Рублева «Троица» в основе композиции фигур каждого из трех ангелов тоже подобные S. И не надо быть большим знатоком иконописи, чтобы увидеть: линии, на которые «нанизаны» ангельские фигуры, несравненно более совершенны, чем угловатая S водного потока по центру картины Рогира ван дер Вейдена. И это неудивительно: Рублев преодолевает любую дисгармонию.

«Троица» Рублева есть преодоление трещины в творческом акте силой троичного Бога. Ибо в божественной Троице, действующей силой высшей Любви, заключено бесследное уничтожение любых разрывов.

Но преодолевает трещину, нарушающую акт божественного творчества, не только Рублев, но и Лука — силой света и радости, заключенной в нем. Эта радость идет от осознания того, что «Исполнился срок и здесь уже Царствие Божие». У Андрея Рублева в его «Троице» Лука и Божия Мать на картине Рогира ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну» преобразуются в символические лица Троицы, воплощенные в ангельских образах.

Просто несовершенство «линий красоты», или Логоса, у нидерландского художника есть несовершенство, неокончателность и незавершенность божественного домостроительства в его душе.

Такая незавершенность, характерная для Запада, преодолевается на Востоке мировой цивилизации. Она преодолевается в Петербурге — восточнохристианском городе, одетом в западнохристианские культурные одежды. Наш город через свою форму привлекает к себе Запад и логично завершает его искания, конец которых — на Востоке, у неба, стирающего любое несовершенство, любые трещины и границы между культурами.

Этот город и формирует свою, особую, петербургскую интеллигенцию...

Первые четыре стиха Евангелия от Луки, обращенные к «достопочтенному Феофилу», написаны в духе высокой античной греческой традиции, что уникально для Евангелий:

- «1. Как уже многие начали составлять повествования о совершенно известных между нами событиях,
2. Как передали нам то бывшие с самого начала очевидцами и служителями Слова, —
3. То рассудилось и мне, по тщательном исследовании всего сначала, по порядку описать тебе, достопочтенный Феофил,
4. Чтобы ты узнал твердое основание того учения, в котором был наставлен».

Богодухновенность в Евангелии от Луки есть истинное вдохновение, когда ищущий ум соединяется с Духом Божиим. Творение Луки — следствие божественного вдохновения. Но апостол утверждает, что Евангелие — его работа, результат исследования. Думается, Евангелие от Луки порождено вдохновением, которое приходит во время работы и как ее результат.

В своих лекциях по Евангелию от Луки на радио «Град Петров» архимандрит Ианнуарий (Ивлиев) утверждает, что Евангелие от Луки есть, в том числе руководство для катехизации. Катехизация (по-славянски *оглашение*) проводилась перед крещением. Она была предназначена для таких, как Феофил, катехизируемых, наставляемых. Катехизация — обучение, наставление. Катехизатор — вдохновенный переводчик, тот, кто передает традицию, выделив в ней основное, незыблемое, бесспорное.

Но Лука пишет, что сообщений «многих» недостаточно для потребностей современной ему церкви и, вероятно, той общины, с которой был связан апостол. Не исключено, что это была община антиохийской церкви, описанная в «Деяниях апостолов». Лука словно подчеркивает: имеющиеся сведения должны быть обогащены, по-другому оформлены, структурированы и критически оценены — для целей катехизации. Евангелие от Луки порой напоминает хрестоматию из других Евангелий, состоит из «выжимок» их них, но талантливо оформленных и весьма существенно дополненных. Цель Луки — дополнить известное предание с учетом современной церковной ситуации.

О. Ианнуарий считает, что такое дополнение нужно было, помимо прочего, для того, чтобы начать противостояние проявившимся в церкви уже во второй половине первого века гностическим тенденциям. Они были основаны на мистических фантазиях, подпитываемых восточными учениями. Отметим: эти фантазии уже тогда были связаны с пониманием Софии-Премудрости как некоей божественной женственности, связанной с Христом.

Получается, что Лука стоял у истоков того катехизационного движения, которое набрало полную силу в восточнохристианской церкви периода IV–VI вв. В это время катехумены, то есть люди, проходившие в течение длительного времени катехизацию, или оглашение, крестились после многодневного поста непосредственно перед Пасхой или во время ее, в чем можно видеть истоки происхождения Великого поста. Крещение же для катехуменов совпадало с Пасхой.

Пасху пронизывала Вода Крещения. Ее очистительная сила, неотрывная от силы Креста, была очевидной. Но вода испокон веков справедливо отождествлялась с женственным началом.

Не в этом ли сокрыта, по крайней мере, одна из причин того, что в Евангелие от Луки оказались введенными первые две главы, активным действующим лицом которых стала Мария? В этих главах, с одной стороны, описывались в иконном духе — ярко и с сохранением только самого главного — предыстория явления миру Иоанна Крестителя, а с другой — связанные с ней Благовещение, встреча Марии и Елизаветы, Рождество,

детство Христа. Благодаря именно начальным главам Евангелия от Луки Мария оказалась представлена в Новом Завете шире, чем в других Евангелиях. И, скорее всего, благодаря тексту этих первых двух глав возникло предание о том, что Лука был иконописцем, создавшим икону Божией Матери.

Мария — это целомудренность, непорочность и чистота. И именно **очищающая** водная сила есть одна из основ понимания Крещения. Очистительные силы воды, приписываемые ей издревле, соединяются с силой Креста во время Крещения. Целью же Луки была катехизация, подготавливавшая к Крещению. Поэтому не исключено, что он ввел в свое Евангелие первые две главы, — ориентируясь в том числе на готовящихся к принятию Таинства водного Крещения катехуменов.

Так у Луки Мария оказалась введенной в Евангелие вместе с водой.

Так явился на свет тот архетип, который лежит в основе картины Рогира ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну», где Лука изображен рисующим Марию в Ее назаретском Воспитательном доме на фоне водного потока — крещенского.

Но крещенская вода отождествляется прежде всего с водой Иордана. Поэтому именно Иордан есть главный архетип той Реки, которая показана на заднем и одновременно среднем плане картины голландского живописца. Крещением окончилось пребывание Христа в Воспитательном доме Девы Марии. Иордан на полотне Рогира ван дер Вейдена — то, что будет.

Хотя — и то, что было. Ибо Лука несомненно изображает Марию **задним** числом. Тем самым Лука словно возвращается в прошлое Марии и Христа; снова, с другой стороны, приближается к Крещению и Иордану, погружаясь вместе со Спасителем и Божией Матерью в его воды.

Но одновременно будущим и прошлым может быть только вечное настоящее...

В очерке «Петербургские записки 1836 года» Н. В. Гоголь писал: «Столица вдруг изменилась. И шпиг Петропавловской колокольни, и крепость, и Васильевский остров, и Выборгская сторона, и Английская набережная — все получило картинный вид. Дымясь, влетел первый пароход, первые лодки с чиновниками, солдатами, старухами няньками, английскими конторщиками понеслись с Васильевского и на Васильевский. Давно не помню я такой тихой и светлой погоды. Когда взшел я на Адмиралтейский бульвар, — это было накануне Светлого Воскресения вечером, — когда Адмиралтейским бульваром достиг я пристани, перед которою блестят две яшмовые вазы, когда открылась передо мною Нева, когда розовый цвет неба дымился с Выборгской стороны голубым туманом, строения стороны Петербургской оделись почти лиловым цветом, скрывшим их неказистую наружность, когда церкви, у которых туман одноцветным покровом своим скрыл все выпуклости, казались нарисованными или наклеенными на розовой материи, и в этой лилово-голубой мгле блеснул один только шпиг Петропавловской колокольни, отражаясь в бесконечном зеркале Невы, — мне казалось, будто я был не в Петербурге: мне казалось, будто я переехал в какой-нибудь другой город, где я уже бывал, где все знаю, и где то, чего нет в Петербурге... Вон и знакомый гребец, с которым я не видался более полугода, болтается со своим яликом у берега, и знакомые раздаются речи, и вода, и лето, которых не было в Петербурге...» [6]. Переход осуществлен. Гоголь уже в «другом городе», другом Петербурге. Но как?

Некий новый град Петербург открывается писателю в «Петербургских записках...» «накануне Светлого Воскресения вечером» отнюдь не случайно. Пасха освещает переход Невы, предпринятый накануне нее, своим обратным радостным светом. И в ходе этой радости рождается Петербург — новый Иерусалим. Новый мир этого Града разделить на части, разрезать, разрушить уже невозможно. Следовательно, не возникнет необхо-

димости его восстанавливать, воссоединять. Так же как, например, «Троицу» Андрея Рублева.

«...Я так был упоен ясными, светлыми днями Христова Воскресения...», — пишет Гоголь.

Но озарение писателем радостным петербургским светом невских сцен «накануне Светлого Воскресения вечером» важно и потому, что в этом самом светлом петербургском тексте Гоголя связанное с водой действие разворачивается тогда, когда в античной христианской древности происходило Крещение оглашаемых — накануне Пасхи [7]. И не-вская вода благодаря такому не случайному совпадению становится водой Крещения.

Гоголь становится Лукой. Нева — Иорданом. Но где же Божия Матерь? Ее можно найти, например, в гоголевском «Портрете». В конце повести ставший монахом петербургский художник пишет картину, изображающую Божию Матерь, в первой редакции очень похожую на образ Покрова Пресвятой Богородицы. Во второй редакции иконописец показывает Ее в сцене Рождества...

Связь Пасхи с водой в Петербурге наверняка обусловлена античным (классицистическо-барочным) характером застройки города в его центре. Античный Петербург диктует эту связь, соединяя Радость Воскресения с водой.

Очень важно, что иудей и христианин по вере, грек по рождению и воспитанию, апостол Лука немислим вне античной культуры. Ибо вне этой культуры, живущей в недрах классицизма и барокко, не существует и Петербург. Античная гармония живет в S-линиях невских набережных. Если Иоанн впервые сказал о Слове, то Лука это Слово эллинизировал. И эллинизированное Слово стало основой Петербурга. Хотя античные линии невских набережных могут отсылать не только к апостолу Луке, но и к Андрею Рублеву, в «Троице» которого живут греческая буква и дух. Рублев словно продолжил, завершил и оформил гармонию петербургских линий, став небесным будущим северного Рима, его новым Словом. Да, вперед — к античности, несмотря на избитость этого призыва. Но вперед — к античности христианской.

Петербургский свет — свет античного Логоса города, преимущественно в районе главной невской акватории с ее набережными, Адмиралтейством, Биржей, Зимним дворцом, Академией художеств и пр.

Но этот свет становится видимым, когда Петербург проходит через Крест Распятия и преодолевает его, когда восходящая к античности классицистическая и барочная линия S петербургского места, нанизываясь на прямые линии петербургских проспектов, делает Крест города легким...

Воскресение же оказывается связанным с водой и через эрмитажный вариант картины Рогира ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну». Ведь если на ее заднем и при этом среднем плане показана река Крещения — Иордан, то она в античной греческой христианской традиции связана с Воскресением.

Голландский живописец не представляет нам эту традицию. Зато ее представляет и развивает Рублев.

Полотно Рогира ван дер Вейдена преобразуется в убирающую трещину в творческом акте и между двумя половинами картины «Троицу» Рублева тогда, когда происходит неотрывное от Воскресения Вознесение образа, когда он устремляется к небу.

В этой связи имеет значение, что Лука, единственный из евангелистов, в конце своего Евангелия описывает Вознесение Христа. О Вознесении он рассказывает и в начале «Деяний апостолов». Не поднимает ли тем самым Лука к небу архетип «Святой Лука, рисующий Божию Матерь с Младенцем-Христом в Ее Воспитательном доме», выведенный им в двух первых главах своего Евангелия? Ведь у Луки возносится **весь** Христос — вместе с его детством, описанным евангелистом.

А вознесение архетипа ведет к его светоносному преобразению, уничтожающему любую возможную трещину в нем.

Частицу света, пусть небольшую, Андрея Рублева и апостола Луки несет в себе и невольная панорама Гоголя, встающая со страниц «Петербургских записок 1836 года». Она тоже есть результат вознесения образа картины Рогера ван дер Вейдена.

Не исключено и то, что она есть следствие вознесения (Вознесения) разделенного трещиной Петербурга со дна геологической впадины Приневской низменности, с которым связано действие петербургских «водных сцен» Гоголя.

Лука «представляет» нам Божию Матерь. Ведь Ее икону он создавал и, единственный из евангелистов, обращал на Марию в своем Евангелии в связи с рассказом о детстве Христа пристальное внимание. Тогда получается, что Богородица, изображенная Лукой, с помощью переданного апостолом Ее нетварного света, объединяет мир так, как не смог объединить его, а одновременно две части своей картины Рогир ван дер Вейден. Для того чтобы изображать Божию Матерь, надо быть абсолютно целомудренным человеком. Таким наверняка был апостол Лука. Хотя уже некоторые сцены «Вия» не позволяют нам говорить об абсолютной целомудренности Гоголя... Свою «нецеломудренность» Гоголь преодолевает в «Петербургских записках 1836 года», освещая Петербург небесным, рублевским, нетварным светом.

Но где в «Троице» Рублева преобразенная крещенская вода Петербурга с картины Рогера ван дер Вейдена? Эта вода переливается в «сообщающемся сосуде» иконы.

Выпускник Герценовского университета Сергей Владимирович Алексеев в книге «Иконописцы Святой Руси. Духовные основы древнерусской иконописи» в связи с рублевской «Троицей» справедливо утверждает: «В основу композиционного построения иконы... положен вытянутый по вертикали круг — эллипс. Он образован положением фигур Ангелов, поворотом их голов с нимбами, соприкасающимися крыльями, характерным изображением стоп, динамичным направлением горки, древа и строения на заднем плане. Помимо эллипса в композицию иконы вписан и крест, вертикаль которого проходит через фигуру центрального Ангела с опущенной к чаше рукой, а горизонталь — по линии престола, через изображение чаши.

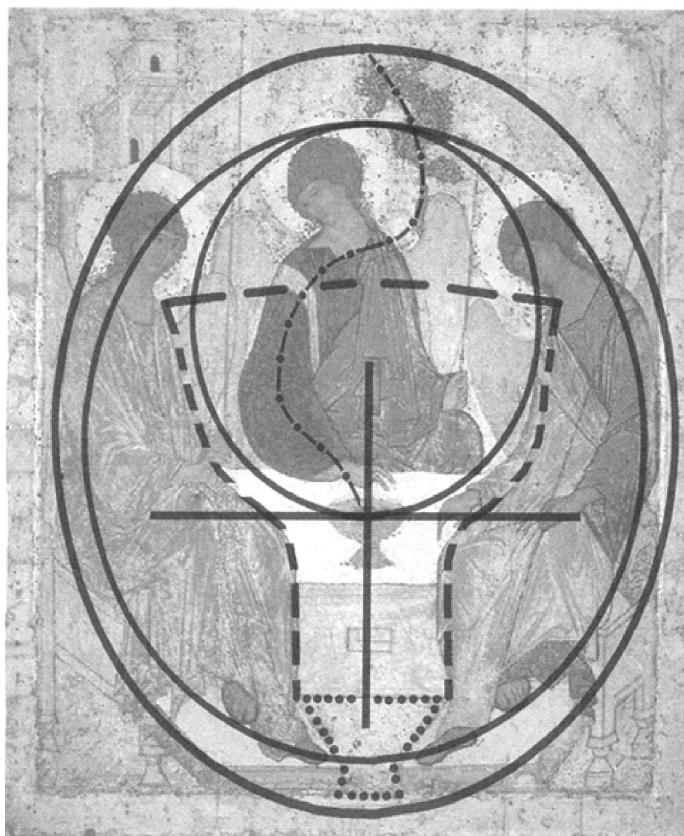
Круг, по наблюдению Платона, как одна из правильных геометрических фигур, — символ покоя и совершенства. Не только в «Троице», но и в других иконах и фресках преподобного Андрея незримо присутствует круг. Именно поэтому многие рублевские композиции вызывают у предстоящих перед ними людьми чувство законченности и духовного совершенства» [8. С. 104–106].

Композиционная схема иконы «Троица Ветхозаветная», по С. А. Алексееву, выглядит, как показано ниже [8. С. 105].

Икона Андрея Рублева, на наш взгляд, являет собой образ нового райского творения, помнящего, однако, о творении старом, грехопадшем, шедшем к искупленному раю Крестным путем.

«Троица» Рублева — это единый сосуд с сообщающимися частями. Он наполнен переливающейся водой — водой Жизни. Центр такого сосуда пребывает в районе стола — в Чаше. Она основа сосуда. Может быть, надо смотреть черно-белую фотографию «Троицы», чтобы увидеть это. И фотография, хотя бы приблизительно и отчасти передающая описываемый образ, есть. На фото уже прорисована композиция иконы.

«Сообщающийся сосуд», охватывающий Чашу, которая стремится расшириться до него, — округлый. Это расширение показано Алексеевым как пребывание округлой формы сначала внутри Чаши, а затем за ее пределами. «Сосуд» включает в себя фигуры трех ангелов, в основе композиции каждого из которых очень гармоничные линии S. Они не прорисованы на фото, но легко могут быть проведены мысленно. Эти S-образные



формы входят в «сосуд», составляя части его замкнутого целого с центром в Чаше, к которой нетрудно провести схожую S-линию от «мамврийского дуба» за спиной среднего ангела (см. фото Алексева). «Дерево — Древо Жизни, напоминающее о жизни Пра-родителей в Раю, Древо Познания Добра и Зла, свидетельствующее о грехопадении, дерево гофер, из которого был сделан Ноев ковчег, дерево Голгофского Креста и, в первом своем значении, Мамврийский дуб» [8. С. 109]. Причем все изображение легко нанизывается на Крест с тремя ангелами на каждой из трех его оконечностей. Это изображение заставляет вспомнить об эрмитажной картине Рогир ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну», где основу композиции тоже составляют три S-фигуры Луки, Мадонны и S-образного водного потока по центру, разделенного разрезом-трещиной там, где проходит линия вертикальной перекладки композиционного Креста, относительно которого расположены фигуры Луки и Мадонны. Но мы понимаем, что в «Троице» Рублева рогировский образ доведен до того гармонического совершенства, которого не достиг голландский живописец, хотя, вероятно, к нему стремился. Центральный круг, или сфера, сообщающегося сосуда на иконе Рублева, скорее всего, образ нового райского творения. А входящие в сферу Крест и три S-фигуры (вписывающиеся в S) ангелов на его оконечностях символизируют присутствие Троицы в тварном мире, идущем Крестным путем. Новое райское творение должно помнить о грехопадении и искупленном через Крест Христом-Троицей человечестве, чтобы не вернуться в старый, утраченный рай.

ЛИТЕРАТУРА

1. См. подробнее: Крейцер А. В. Трагедия разделенного человечества и Петербург, или Петербург в судьбах мира // Метроном Аптекарского острова: Альманах. 2005. № 2, 3, а также

<http://www.solsoc.ru> Новости 15.02.2005. Доклад А. В. Крейцера «Петербург в судьбах мира».

2. Показать радость здесь и сейчас: Беседа с архимандритом Ианнуарием (Ивлиевым) // Вода живая. 2010. № 10. С. 38.
3. См. об этом подробнее: *Никулин Н. Н.* Рогир ван дер Вейден. Св. Лука, рисующий Богоматерь. СПб., 2007. С. 19–22.
4. *Хогарт У.* Анализ красоты. М., 1972.
5. *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения: Условность древнего искусства. М., 1970.
6. *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. VIII. С. 188–189.
7. См. об этом, например: *Прот. А. Шмеман.* Водю и духом. Paris, 1986 и последующие издания.
8. *Алексеев С. В.* Иконописцы Святой Руси. Духовные основы древнерусской иконописи. СПб., 2008.