

J. J. Tikkanen. *Die Psalterillustration im Mittelalter. Bd. I. H 3. Abendlän-
dische Psalterillustration. Die Utrecht-Psalter.* (S. 153—320). Mit 77
Textillustrationen (Тикканенъ. Средневѣковыя иллюстраціи Псал-
тыри. Томъ I, вып. 3. Западная иллюстрація Псалтыри. Утрехтская
Псалтырь. Съ 77 рисунками въ текстѣ).

Покончивъ съ византійской псалтырью въ 2-хъ первыхъ выпускахъ своего труда ¹⁾, г. Тикканенъ переходитъ наконецъ въ область, гдѣ онъ чувствуетъ себя вполне самостоятельнымъ и въ то же время несравненно лучше вооруженнымъ, благодаря трудамъ болѣе многочисленныхъ предше-
ственниковъ. Онъ начинаетъ съ *Утрехтской псалтыри*, одного изъ самыхъ цѣнныхъ по богатству содержанія памятниковъ ранняго западнаго искусства, надъ которымъ уже работала длинный рядъ нѣмецкихъ ученыхъ, а также и изъ англичанъ Birch ²⁾, изъ французовъ Durrieu ³⁾, и котораго не обходитъ молчаніемъ почти ни одинъ историкъ западнаго искусства вообще и историкъ миниатюры въ частности. Но смѣло, мнѣ кажется, можно утверждать, что все вмѣстѣ, доселѣ сказанное объ историческомъ значеніи этой рукописи изслѣдователями, потребовало отъ нихъ меньше вниманія и труда, нежели употребилъ на это дѣло одинъ Тикканенъ, не говоря уже о томъ, что его прежняя работа по византійской Псалтыри дала ему такую подготовку, какой не имѣлъ ни одинъ изъ его предшественниковъ, въ особенности для рѣшенія того вопроса, который здѣсь является кардинальнымъ и имѣющимъ наиболѣе важное общее значеніе — о вліяніи византійскаго искусства на раннее западное.

Мы прежде всего изложимъ ходъ работы почтеннаго автора по возможности въ той послѣдовательности, въ какой онъ предлагаетъ его читателю. Онъ начинаетъ со ссылки на перваго изслѣдователя отношенія западныхъ псалтырей къ восточнымъ — Шпрингера (1880 г.), который убѣжденъ въ полной независимости западно-европейскаго искусства. Тикканенъ согласенъ со своимъ предшественникомъ, что Утрехтская Псалтырь не можетъ быть подведена подъ теорію заимствованія и подчиненія, но полагаетъ, что самостоятельность запада вовсе не исключаетъ совпаденій, какъ въ общемъ, такъ и въ частностихъ. Совпаденія въ общемъ вполне объясняются единствомъ памятника и тождественнымъ отношеніемъ къ нему востока и запада, вслѣдствіе чего и художники того и другого не могли не сходиться и въ методѣ и въ результатахъ своей работы. Но западъ, конечно, остается вѣренъ своимъ особенностямъ: онъ начинаетъ съ простаго и несложнаго, но постепенно прогрессируетъ, допуская бѣольшую свободу и различія по эпохамъ и мѣстностямъ, въ результатѣ чего къ концу среднихъ вѣковъ здѣсь вырабаты-

1) Наши отчеты объ нихъ см. въ Виз. Врем. III (1896) 662—670 и VII (1900) 460—465.

2) W. de Gray Birch, *The History, Art and Palaeographie of the Utrecht Psalter*, London 1876.

3) *L'origine du Psautier d'Utrecht* (Mélanges. Julien Havet, 1895).

вается нѣчто весьма сложное и самостоятельное, какъ продуктъ независимой и сильной мысли.

Эти положенія превосходно обставлены у Тикканена массой интересныхъ фактовъ (особенно относительно постепеннаго развитія того, что авторъ называетъ *типологіей*, т. е. параллелизма между ветхимъ и новымъ завѣтами), но къ Утрехтской Псалтыри все это имѣетъ отношеніе не совсѣмъ непосредственное. Въ заключеніе этихъ вводныхъ замѣтокъ авторъ приводитъ по художественнымъ памятникамъ конца среднихъ вѣковъ рядъ (12 числомъ) важнѣйшихъ *типологическихъ* сопоставленій, отчасти оправдываемыхъ и самымъ св. Писаніемъ, а также серію (22 числомъ) псалтырныхъ текстовъ, влагаемыхъ въ Библію Бѣдныхъ въ уста царя Давида при изображеніи новозавѣтныхъ сценъ (стр. 170—171).

Переходя, наконецъ, къ изучаемому памятнику, Тикканенъ даетъ общую характеристику приемовъ *иллюстратора* — онъ здѣсь же предупреждаетъ читателя, что художникъ былъ, конечно, не одинъ, но ед. число употребляется вмѣсто множ. для внѣшняго удобства, — при чемъ очень удачно сложныя композиціи его, объединенныя въ общемъ ландшафтѣ, сравниваетъ съ памятникомъ несравненно болѣе высокимъ по исполненію — картиной Мемлинга о семи радостяхъ и пр. Богоматери (стр. 178). Изображенія природы въ Утр. Псалтыри онъ находитъ, справедливо, въ общемъ неискусными, перспективу и пропорціи соблюденными плохо, но стремленіе къ ландшафту развитымъ безпримѣрно, что онъ считаетъ наслѣдіемъ позднеримской эпохи. Оттуда же выводитъ онъ и богатство изображеній архитектурнаго характера, которыя отчасти взяты изъ преданія, отчасти изъ еще живой дѣйствительности¹⁾.

Животный міръ здѣсь, какъ и въ другихъ средневѣковыхъ памятникахъ, богатъ и разнообразенъ; воспроизводятся (не ради украшенія, какъ въ миниатюрахъ возрожденія) не одна европейская фавна, но также львы, верблюды и пр.; встрѣчается и Церберъ, и единорогъ въ видѣ козла съ однимъ загнутымъ назадъ рогомъ (рис. 147).

Человѣческія фигуры вѣрны типу каролингской эпохи: лобъ низокъ, волосы коротко острижены; короткая толстая шея; спина часто изогнута и т. д. Но при всей небрежности и поспѣшности рисунка здѣсь нѣтъ и слѣда варварскаго неумѣнья; напротивъ, почти вездѣ видна опытная, напрактиковавшаяся рука, которая бѣгаетъ съ нервной быстротой и удачно поспѣваетъ за мыслью художника (стр. 193).

Византійцы почти не изображали внѣшней жизни, направляя всю силу своего творчества на воспроизведеніе идеальнаго міра. Напротивъ того, иллюстраторъ Утрехтской Псалтыри умѣлъ наблюдать и воспроизводить обыденную дѣйствительность: у него собака, ласкаясь, прыгаетъ на своего

1) Къ рис. № 144, гдѣ на большомъ зданіи изображена оленья голова съ рогами, кромѣ параллелей, указанныхъ Тикканеномъ, можно указать литературный памятникъ огромной важности—англосакс. поэму Беовульфъ, въ которой пиршественная зала Хротгара называется *Оленьемъ*, по украшеніямъ своего фронтона.

хозяина; кобыла кормить жеребенка и въ тоже время вылизываетъ ему задъ (рис. 149); мужикъ пахать небольшимъ плугомъ (рис. 152); плотникъ вгоняетъ молоткомъ гвоздь и т. д. Въ изображеніи человѣческихъ отношеній рѣдки выраженія нѣжныхъ чувствъ (стр. 197), но часты изображенія бѣдствій и военныхъ сценъ. Однако авторъ долженъ признать, что лучшія изъ византійскихъ рукописей (напр. знаменитый кодексъ № 510) больше даютъ для культуры эпохи, чѣмъ этотъ памятникъ (стр. 201).

Переходя къ *типамъ* св. изображеній, изслѣдователь указываетъ на чрезвычайное разнообразіе способовъ для обозначенія Господа: часто встрѣчается *десница*, но не только благословляющая, какъ у византійцевъ этого періода, а также и открыто протянутая, иногда въ лучахъ, иногда съ вѣнкомъ (побѣды), съ рогомъ елѣя, съ копьемъ и пр. Но чаще Господь является въ видѣ цѣлой фигуры или полуфигуры въ облакахъ, юношей, съ крестовымъ нимбомъ, простымъ нимбомъ или даже вовсе безъ нимба, съ триумфальнымъ крестомъ, рѣже съ побѣднымъ знаменемъ, часто съ книгою или свиткомъ, иногда съ вѣсами, бичомъ, иногда въ костюмѣ воина¹⁾, иногда даже на боевой колесницѣ; *часто* Господь изображается въ профиль, что у византійцевъ встрѣчается крайне рѣдко. Иногда изображаются рядомъ Богъ Отецъ и Богъ Сынъ, оба безбородыми юношами. Иногда передъ юношей Отцомъ стоитъ Богоматерь съ Божественнымъ Младенцемъ, на главѣ котораго изображенъ Духъ Святой въ видѣ голубя, черезъ что получается своеобразная св. Троица.

Относительно изображеній *ангеловъ* изслѣдователь замѣчаетъ, что трудно указать другой памятникъ, гдѣ они являются въ такомъ количествѣ и съ столь разнообразными функціями. Они строятъ зданія, защищаютъ праведныхъ, увѣнчиваютъ ихъ, лѣчатъ, кормятъ ихъ, состоятъ при мученикахъ; злымъ грозятъ они бичами, бросаютъ въ нихъ изъ облаковъ копьями, сѣкирами, факелами и т. д.; бросаются на нихъ съ неба, прижавъ къ плечамъ крылья, какъ соколы на добычу (см. напр. рис. 172).

Тожѣ въ очень большомъ количествѣ и тожѣ въ очень живыхъ и разнообразныхъ позахъ изображены здѣсь и бѣсы; они бѣгаютъ за грѣшниками съ трезубцами и ставятъ сѣти для уловленія ихъ; вообще, судя по воспроизведеннымъ иллюстраціямъ, они такъ энергичны и дѣятельны, какъ будто объясняютъ не Псалтырь, а первую часть Комедіи Данта; (какъ у Доре), фигуры у нихъ человѣческія и нѣтъ темной окраски, столь рано появившейся на востокѣ; только волосы ихъ стоятъ торчкомъ къверху и иногда замѣнены пучкомъ змѣй.

Благочестивые или *блаженные* (beati), какъ Господь и ангелы, изображаются въ идеальномъ антиклизированномъ одѣяніи: въ длинной туникѣ и свободно накинутомъ плащѣ, покрывающемъ правое плечо; обычный

1) Такая форма входитъ въ большее употребленіе въ концѣ среднихъ вѣковъ (см. прим. на стр. 209); у насъ—въ сложной композиціи: *Единородный Сынъ* и пр.

атрибутъ святыхъ—пальма (стр. 229 ср. 194); но чаще отношеніе ихъ къ Господу выражается ихъ позой, иногда чтеніемъ книги или свитка и даже писаніемъ. *Безбожные* являются группами; они сговариваются (шепчутъ другъ другу на ухо); поражаемые выказываютъ весьма наглядно ужасъ. Великіе грѣшники-тираны изображены въ видѣ современныхъ художнику принцевъ, гордо сидящихъ на тронѣ и поднятымъ указательнымъ пальцемъ подающихъ знакъ къ насилію.

Олицетворенія здѣсь такъ развиты, какъ рѣдко гдѣ въ другомъ мѣстѣ, и направленіе ихъ скорѣй античное, нежели византійское. Такъ для *водъ* разнаго вида мы вмѣсто византійскихъ кобальдообразныхъ существъ очень часто находимъ величественныя бородатыя фигуры, которыя отдыхаютъ, опершись на лежащую урну; для означенія *земли* изображается полунагая женщина, сидящая на тронѣ съ разнообразными, но характерными атрибутами (стр. 337). Въ противоположность византійскимъ ¹⁾ Псалтырямъ, солнце и луна не изображаются ѣдущими на колесницахъ, но въ видѣ бюстовъ, при чемъ солнце иногда отличается бичомъ своимъ; эти бюсты часто заключены въ медальоны, которые предносятся великанами, женщинами, ангелами ²⁾. Иногда олицетворенія принимаютъ чисто античную форму; такъ на рис. 195 изображенъ сильный великанъ, поддерживающій небесный сводъ (Атласъ).

Отвлеченныя понятія олицетворяются сравнительно рѣдко и не всегда ясно.

Затѣмъ изслѣдователь переходитъ къ очень обстоятельному изученію жестовъ, которыми, какъ въ Утрехтской Псалтыри, такъ и въ другихъ близкихъ по времени памятникахъ, дѣйствующія лица выражаютъ свое душевное настроеніе, и приходитъ къ такому весьма цѣнному и хорошо обоснованному заключенію: Утрехтская Псалтырь въ этомъ отношеніи не можетъ быть поставлена рядомъ съ ранними византійскими памятниками (стр. 263), такъ какъ ея иллюстраторъ предпочитаетъ прямое и буквальное толкованіе косвенному, неохотно вдается въ изясненіе пророческаго смысла и только стремится *транскрибировать* спасительное ученіе псалмовъ на языкъ искусства (стр. 264). Потомъ Тикканенъ перечисляетъ и иллюстрируетъ параллелями довольно многочисленныя въ данномъ памятникѣ примѣры того, что онъ, едва ли вполне удачно, называетъ *ипоттинозами*, т. е. конкретнаго выраженія метафоръ языка ³⁾. Такіе гипот-

1) А, стало быть, и русскимъ. См. Буслаевъ, Очерки II, 206, 207 и *passim*.

2) Тоже ср. въ памятникахъ словесности: въ откровеніи Варуха и книгѣ Еноха.

3) Примѣромъ можетъ послужить Пс. 22, который въ вულгатѣ читается такъ: Dominus regit me et nihil mihi deerit: *in loco pascuae* ibi me collocavit. *Super aquam refectiois* educavit me: animam meam convertit. Deduxit me super semitas justitiae, propter nomen suum. Nam et si ambulavero in medio umbrae mortis, non timebo mala: quoniam tu mecum es. *Virga tua et baculus tuus, ipsa me consolata sunt. Parasti in conspectu meo mensam* adversus eos, qui tribulant me. *Inpinguasti in oleo caput meum: et calix meus inebrians* quam praeclarus est! Et misericordia tua subsequetur me omnibus diebus vitae meae: *et ut inhabitem in domo Domini* in longitudinem dierum. Этотъ пса-

тишозы стоять въ тѣсной связи съ постоянными символами, каковы, напр., *бичъ* для означенія преслѣдованія, *вѣнецъ* — милости божьей, *развернутый платъ* — божьяго покровительства, *книга* — истины и пр. и пр., которые въ Утрехтской Псалтыри являются иногда и тамъ, гдѣ въ текстѣ и не упоминаются самые предметы, а только понятія, или означенныя (стр. 268—9). Художнику приходится иногда и вводить новые образы (напр. изображеніе охоты при пс. XXXIX, 5 для означенія суеты).

Относительно изображеній ветхозавѣтныхъ событій, число которыхъ (помимо событій изъ жизни Давида) вообще не велико, изслѣдователь долженъ придти къ заключенію, что за Утр. Пс. нельзя признать большой выдержанности. (Примѣромъ можетъ служить Моисей, который изображается то бородатымъ, то юнымъ). Изображенія новозавѣтныхъ сценъ Тикканенъ разбираетъ обстоятельнѣе. *Рождество Христово* изображено здѣсь три раза, и ни въ одномъ случаѣ нѣтъ пещеры или крова; въ двухъ случаяхъ встрѣчаемъ омовеніе младенца Христа, подробность, взятую съ востока (стр. 278); Богоматерь лежитъ на низкомъ одрѣ, обрисовывающемъ ея фигуру, что тоже авторъ признаетъ особенностью восточной композиціи. Въ четырехъ изображеніяхъ *Распятія*—Христосъ всегда юный и всегда умершій, и ни разу не встрѣчается изображенія солнца и луны или змѣи у ногъ; одинъ разъ является очень любопытная особенность—полунагая фигура, собирающая кровь Христа въ чашу и протягивающая къ алтарю блюдо съ хлѣбомъ (литургическое изображеніе). Съ византійскими псалтырями здѣсь, какъ и во многихъ другихъ мѣстахъ, совпаденіе въ томъ, что къ одному и тому же псалму приурочивается изображеніе одного и того же евангельскаго событія (что, безъ всякаго сомнѣнія, объясняется литературной, святоотеческой традиціей). Изображеніе *Воскресенія* встрѣчается здѣсь въ византійской формѣ—извлеченія Адама и Евы изъ ада (рис. 212), но здѣсь же оказывается и западный типъ — мирносіпецъ у гроба, съ специально западными чертами (стр. 287—8); *Вознесеніе* тоже оказывается здѣсь въ византійскомъ типѣ—безъ Богоматери.

Разсмотрѣвъ вкратцѣ миниатюры библейскихъ пѣснопѣвій, соединенныхъ съ Псалтырью въ изучаемомъ памятникѣ, Тикканенъ переходитъ къ общимъ выводамъ, въ которыхъ отчасти повторяетъ своихъ предшественниковъ (особенно Гольдшмида и Durieu), отчасти же является вполне самостоятельнымъ.

Утрехтская Псалтырь въ томъ видѣ, въ какомъ дошла до насъ, явилась на свѣтъ въ 20-хъ или 30-хъ годахъ IX столѣтія и написана въ монастырѣ Hautviller, слѣдовательно принадлежитъ къ такъ называемой *Реймской школѣ*, чѣмъ и объясняются многіе пункты соприкосновенія па-

ломъ иллюстрируется такъ: у открытаго храма пасется стадо быковъ, козловъ и овецъ. У источника сидитъ Давидъ съ чашей въ рукѣ. Сзади него стоитъ ангель, протягивающій ему посохъ и изливающій на его главу елей изъ рога. Передъ Давидомъ стоитъ столъ съ кушаньями. Изъ праваго угла рисунка въ Давида цѣляютъ «враги» его.

мятника съ позднимъ античнымъ искусствомъ, которое только *отчасти* дѣйствовало черезъ памятники древнехристіанскіе. Но здѣсь нѣтъ и слѣда классическаго спокойствія; напротивъ, здѣсь поражаетъ масса энергіи и движенія, чтò очень характерно именно для каролингской эпохи и даже для болѣе позднихъ среднихъ вѣковъ. Совпаденія же Утр. Псалтыря съ византійскими Тикканенъ объясняетъ не заимствованіемъ, а единствомъ текста, сходствомъ въ направленіи мыслей, главное же тѣмъ, что многія основныя черты христіанской иконографіи были выработаны очень рано, когда востокъ еще не расходился съ западомъ (до VI вѣка). Эту общую основу востокъ потомъ разрабатывалъ въ сторону большей глубины богословской мысли, а западъ — въ сторону большей свободы и жизненности, при чемъ однако же самостоятельность запада не исключаетъ возможности спорадическаго вліянія на него памятниковъ византійскихъ, которые не копируются рабски, но самостоятельно перерабатываются. Такой свободной переработкой во вкусѣ каролингской современности, но съ удержаніемъ многихъ чертъ глубокой старины, оказывается Утрехтская Псалтырь; вопросъ о томъ, откуда именно, изъ Рима или изъ Византіи, получилъ художникъ тò, что онъ здѣсь переработалъ, Тикканенъ пока оставляетъ открытымъ (*das ist eine noch in keiner Weise spruchreife Frage*, стр. 316).

До сихъ поръ г. Тикканенъ говорилъ объ изслѣдуемомъ памятникѣ, какъ объ результатѣ дѣятельности одного и самостоятельнаго художника; но онъ поступалъ такъ только ради краткости и вѣшняго удобства; теперь онъ ставитъ себѣ вопросъ, не была ли дошедшая до насъ Утрехтская псалтырь копіей съ красками сдѣланнаго оригинала, какъ это доказывалъ Гольдшмидтъ? и отвѣчаетъ на него утвердительно, а потомъ (стр. 316 до конца) старается различить работу отдѣльныхъ исполнителей. Результатъ его наблюденій очень интересенъ, но провѣрить его можно только, имѣя передъ глазами самыи памятникъ.

Лицевая Псалтырь, которую изслѣдуетъ г. Тикканенъ, настолько богата художественнымъ содержаніемъ ¹⁾, что всякая новая работа, пополняющая наши свѣдѣнія объ ней, представляетъ большой интересъ, тѣмъ болѣе работа такого знатока дѣла, какъ нашъ авторъ, и столь научно-обставленная. Но помимо этой прямой и непосредственной своей задачи, лежащая передъ нами книга въ нѣкоторыхъ своихъ отдѣлахъ преслѣдуетъ и другую, тоже очень важную и многообѣщающую: она подбираетъ, очищаетъ и систематизируетъ матеріалъ для выясненія общихъ законовъ, по которымъ развивалось христіанское искусство, и способствуетъ, такимъ образомъ, постепенному превращенію науки фактовъ въ науку принциповъ и идей; иначе сказать: она производитъ рядъ частныхъ и мелкихъ, но очень цѣнныхъ наблюденій относительно того, въ какихъ фор-

1) Въ виду безпримѣрнаго для столь ранней эпохи соединенія картинъ жизни небесной и геенской съ изображеніями жизни земной, авторъ очень остроумно называетъ Утрехтскую рукопись *eine künstlerische Divina Comedia*, стр. 219.

махъ, въ какое время и при какихъ условіяхъ выражается художникомъ извѣстное душевное состояніе, извѣстный фактъ внутренней жизни; такимъ образомъ она разлагаетъ на составные элементы и исторически изслѣдуетъ такъ называемые художественные приемы, подобно тому, какъ новѣйшіе историки литературнаго творчества выясняютъ поэтическіе приемы, по возможности, въ ихъ историческомъ развитіи. Подбирая, напр., сотни фактовъ для опредѣленія того, какимъ положеніемъ тѣла въ началѣ среднихъ вѣковъ иллюстраторы и иконописцы выражали состояніе горестнаго сомнѣнія благочестиваго человѣка, нашъ авторъ даетъ твердую опору для послѣдующихъ историковъ искусства, которые будутъ выяснять позу обручника Иосифа въ изображеніи Рождества Христова. Нельзя не признать великой пользы отъ такой скромной и не притязательной работы, если она производится съ надлежащею осторожностью.

Относительно осторожности нашъ авторъ стоитъ, такъ сказать, выше всякаго подозрѣнія. Уже и изъ нашего обзорѣнія содержанія его работы, надѣмся, видно, что онъ скорѣе можетъ заслужить упрекъ въ излишкѣ ея, въ нѣкоторой боязни собственныхъ выводовъ. Въ дальнѣйшемъ ходѣ изслѣдованія, значительно увеличивъ запасъ вполне ясныхъ для читателя частныхъ фактовъ, по исторіи иллюстраціи западныхъ псалтырей, г. Тикканенъ, мы увѣрены, проявить бѣольшую смѣлость и черезъ то поможетъ намъ лучше опредѣлить особенности нашей псалтырной иллюстраціи въ ту эпоху, когда русское искусство подвергалось болѣе сильному западному вліянію.

А. К.

Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Φωτίου, πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, Λόγοι καὶ Ὁμιλίαι ὀγδοήκοντα τρεῖς, ἐκδιδόντος Σ. Ἀριστάρχου, μεγάλου λογοθέτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας. Τόμοι δύο. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. 1901.

Авторъ настоящаго изданія, горячій поклонникъ патріарха Фотія, уже не въ первый разъ выступаетъ, какъ издатель его произведеній. Въ журналѣ *Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια* за 80-тые годы истекшаго столѣтія (и 1896 г.) послѣдовательно помѣщаются были имъ отдѣльныя проповѣди и Слова патріарха Фотія, и нельзя не поблагодарить автора за мысль объединить эти публикаціи и дополнить ихъ новыми въ особомъ сборникѣ. Авторъ не пожалѣлъ труда на то, чтобы, въ доступныхъ ему предѣлахъ, обставить издаваемые тексты критическимъ аппаратомъ и дать имъ ту обработку, какая ему представлялась наиболѣе правильной. Своему изданію онъ предпосылаетъ пространное введеніе, посвященное хронологическому обзору жизни и дѣятельности патріарха, при чемъ, въ общемъ руководясь трудомъ Гергенрёттера, онъ попутно привлекаетъ обширную ученую литературу, греческую и иностранную, какъ общую церковно-