УДК 75

**В.Н. Семенова**

# Эфиопская иконография как источник по этноистории страны конца XIX — начала XX в.

Период конец XIX — начало XX в. в Эфиопии — это время активных внешнеполитических контактов между эфиопским государством, средневековым по своей сути, и западными державами, стремящимися расширить границы своего политического и экономического влияния. В период правления Менелика II (1889–1913) открываются дипломатические миссии, различного рода торговые предприятия, строится столица империи — Аддис-Абеба. В Аддис-Абебе стали появляться европейские товары, среди них — картины, иконы, книги. Конечно, это не могло не оказать влияния на художественную традицию христианской Эфиопии.

Наглядным примером происходивших в столичном обществе того времени изменений, связанных со вторжением инокультуры, ее эстетики и философии, служит картина из собрания МАЭ РАН № 4055–14. Она выполнена на бумаге размером 55,5×38 см. Вставлена в деревянную раму и застеклена уже в России.

В музей картина поступила из Государственного Эрмитажа в составе коллекции академика Б.А. Тураева в 1930 г. Он получил ее от доктора А.И. Кохановского, служившего при дипломатической миссии России в Аддис-Абебе с 1905 по 1912 г.[1] А.И. Кохановский привез в Кунсткамеру значительное собра-

[1] *Тураев Б.А.* Исследования в области агиологических источников истории Эфиопии. СПб., 1902. С. 195; *Chernetsov S.B.* The aerial Flight of Alexander the Great in Ethiopian painting and literature // Oriens Christianus. Hefte für die Kunde des christlichen Orients. 1999. Bd. 83. P. 179.

ние образцов эфиопской традиционной живописи (37 номеров). Отдельную часть его коллекции составляют образцы зарождающейся светской живописи: портреты исторических лиц, изображения парадов, сражений — сюжеты, иконографию которых можно считать инновационной для местной художественной традиции.

Среди них выделяется картина № 4055–14, дающая общее представление об организации общества в империи Менелика II. Эту картину под названием «Классовая структура феодальной Эфиопии» Д.А. Ольдерогге приводит в качестве иллюстрации к статье «Население и социальный строй», опубликованной в сборнике «Абиссиния»[2]. Р. Панкхерст описал ее как патриотическую[3]. Б.А. Тураев обозначил ее как лубочную политическую картину[4]. Исследователи правы в выделении различных содержательных аспектов этого изображения.

Композиция картины отличается большой сложностью. Всю ее верхнюю часть занимает круг красного цвета, обведенный рамкой из синей, белой (выцветавшей зеленой), желтой и красной полос, начиная изнутри. Д.А. Ольдерогге в упомянутой статье дает изображение этой картины и пояснение. Любопытна его интерпретация круга, в котором изображены цари в виде двух львов. Он считает, что они изображены в радуге.

В круг вписаны два льва один над другим. Верх занимает больший по размеру лев, идущий с поднятой правой передней лапой и смотрящий на зрителя. В правой передней лапе он держит посох с прикрепленным на нем знаменем в виде узкой ленты, заканчивающийся крестом. Голову льва венчает корона.

Надпись на языке геэз сверху гласит:

/moa anbäsa zäəmnägädä Yəhuda/

«Победил есть лев, иже сей от колена Иудова» (Апокал. 5:5)

Эта фраза имеет библейское происхождение, отсылая нас к известному образу Льва иудейского. Лев как символ императорской власти, в частности власти династии Соломонидов, к которой относится Менелик II, очень популярен в Эфиопии по сей день. С XV в. в источниках (царских хрониках, воспоминаниях европейцев) встречаются упоминания о львах в связи с царской персоной[5].

То, что большой лев символизирует Менелика II, сообщает надпись слева от образа:

/Mənilək dagəmawi śəyumä əgziabəḫēr wänəguśä nägäśt zäityopya/

«Менелик Второй, наместник Божий и царь царей Эфиопии»

---

[2] *Ольдерогге Д.А.* Население и социальный строй // Абиссиния: Сб. статей. М.–Л., 1936. С. 10–39.

[3] *Pankhurst R.* Some Notes for a History of Ethiopian Secular Art // Ethiopia observer [Addis Abeba]. 1966. Vol. 10 (1). P. 33.

[4] *Тураев Б.А.* Исследования в области агиологических источников истории Эфиопии. СПб., 1902. С. 195–196.

[5] *Pankhurst R.* Lions in Ethiopian culture // Encyclopaedia Aethiopica. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007. Vol. 3. P. 573.

Меньший по размеру лев, изображенный ниже, символизирует наследника трона принца Иясу. Его голову украшает «корона» из бело-синих цветов. Надпись справа гласит:

/'Iyasu Mənilək dagəmawi/

«Иясу, Менелик второй»

Подобные надписи, содержащие имена и звания изображенных людей, называющие сюжет (войну, событие), являются характерной чертой эфиопской живописи этого периода. Язык надписей, как правило, амхарский, так как написанный образ должен был быть понятен местным людям. Геэз использовался обычно в библейских цитатах. На нашей картине мы видим иногда перевод, иногда странную смесь слов из обоих языков.

В правом верхнем углу изображен голубь в сиянии с бело-синими цветами, которые он несет Менелику. Надпись на смеси языков сообщает:

/məssale rəgəb wäzämänfäs qədus yämərač abäba yəza əndämäṭač näw/

«Подобие Голубя. И Святого Духа, когда он (голубь) является, неся цветок благовестия».

Ниже следует продолжение истории уже на языке геэз:

/wätəbe rəgəb amätä məḥrät dagəmawit nätgä amätä fədda qädamawi/

«и глаголет голубь: год милости вторый упразднил год суда первого»

Происхождение высказывания неизвестно: по стилистике оно напоминает библейскую фразу пророческого характера. Возможно, эта фраза является ключевой для понимания всей картины.

Внутри круга написано поздравление на амхарском языке:

/ənquṭaṭaš amät kamät zämän käzämän yašəgagərwo ələlähu ašəkärəwwo/

«Я говорю, Ваш слуга: “Энкутаташ даст Вам пройти год за годом, время за временем”»

Под кругом по центру представлена женщина в платье и накидке, напоминающим традиционное эфиопское платье /qämis/ и накидку /kabba/. Руками женщина поддерживают поставленную на голову плетеную корзину с бело-синими цветами. Корзина похожа на /mäsob/, традиционную плетеную корзину-стол. Фигура женщины окружена сиянием.

Надпись на языке геэз слева от нее сообщает:

/zatiyəəti hägärənä ityopya wäəmulämənilәktəsisi läkulu məgəbä fəśəḥa wätəṣäwər maədä fəśəḥa/

«Се есть страна наша Эфиопия и мать Менелика; она питает всех дарами радости и несет трапезу радости».

Надпись справа на амхарском языке дает приблизительный перевод этой фразы:

/yämənilək hägär ityopya mäsob täšäkəma lähulu əndabälačəwu/

«Страна Менелика Эфиопия, неся корзину, всем дает питание»

Отметим, что название страны и имя правителя — Эфиопия и Менелик, употреблены в одном контексте.

С каждой стороны от женщины сверху вниз изображены соответственно львы, быки и свиньи. Надписи сообщают, что львы символизируют «знатных принцев и князей», быки «подобие народа и народов», свиньи — «язычники»:

/məssale
mäśafənt wämäkwanənət
ḫəzb wä aḥzab
arämawəyan/

В самом низу под женской фигурой, олицетворяющей Эфиопию, дары приносящую, известная цитата из псалма 67:32 на языке геэз:

/ityopya tabäṣəḥ ədäwiha habä əgziabəḥēr/
«Эфиопия прострет руки свои к Богу»

Весьма популярная в Эфиопии строчка из псалма 67 дает нам женский род существительного /'ityopya/.

Известен автор картины. Его подпись справа за рамкой изображения не сразу видна:

/yəh śəra zäaläqa ḫaddis yägänät säali/
«Эта работа алеки Хадиса, художника рая»

По символическому наполнению и содержанию картина представляет несомненный культурно-исторический интерес. Здесь ярко выражена идея наследования трона Менелика лиджем Иясу. Художник поместил малого льва под большим. Такой способ изображения императора и его племянника встречается на других холстах коллекции А.И. Кохановского — № 2594–22, 18, 30.

Картина № 2594–22, являющаяся образцом нового светского жанра в эфиопской иконографии, представляет в верхней части по центру Менелика и Таиту, в нижней части под ними — лиджа Иясу, обозначенного в надписи как «сын Менелика», хотя он был его племянником. По обеим сторонам от императорской семьи помещены крупные политические деятели того времени. На картине представлен рас Тэсэма — регент при лидже Иясу, который был назначен наследником в 1910 г. Рас Тэсэма скончался между 1 января 1911 и 3 июня 1911 г. Картину можно датировать, таким образом, 1910 — первой половиной 1911 г. Картина представляет интерес и с точки зрения отражения политической обстановки, царящей на тот момент в Абиссинии. На ней средствами традиционной иконографии показано официальное положение дел в правящей династии на период 1910–1911 гг.

Эта же идея читается на религиозной картине № 2594–18. Надпись повторяет надпись на холсте № 2594–22:

/ləǧ Iyasu wäldu lädagəmawi Mənilək nəguśä nägäśt zäityopya/
«Лидж Иясу, сын Менелика Второго, царя царей Эфиопии»

Верхнюю часть холста занимает традиционный для эфиопской иконописи образ св. Троицы, вписанный в тетраморф — композицию из четырех символов евангелистов. В нижней — меньшей по размеру — части слева помещен Менелик с лиджем Иясу, справа — императрица Таиту с Заудиту, дочерью Менелика.

Центральную доску триптиха № 2594–30 целиком занимает лидж Иясу, хотя центр обычно предназначается для образа Богоматери с Сыном Ее возлюбленным.

Описанная манера представления лиджа Иясу позволяет нам датировать картины периодом 1910–1912 гг. В 1910 г. лидж Иясу был объявлен наследником престола. В начале 1913 г. А.И. Кохановский уже вернулся в Россию и презентовал свою коллекцию Музею антропологии и этнографии, как указано в коллекционной описи.

1909–1912 гг. характеризуются крайне напряженной внутриполитической ситуацией в стране, когда император вследствие болезни фактически был неспособен управлять страной. Разворачивается борьба за власть между императрицей Таиту, женой Менелика, и высокопоставленными чиновниками, поддерживающими официального наследника лиджа Иясу. В условиях сложившейся в стране обстановки явное подчеркивание роли лиджа как преемника императора изобразительными средствами дало повод Б.А. Тураеву назвать картину «политической».

Однако если говорить о ее функции, то картина писалась, скорее всего, как своего рода поздравительная открытка императору к Новому Году или к празднику /Yäaṣē mäsqäl/[6]. Поздравление на амхарском адресовано Менелику. Образ цветка энкутаташ — бело-синих цветов, повсеместно присутствовавших в изображении,— является символом Нового года. Праздник /mäsqäl/, известный в христианском мире как праздник воздвижения Креста, приходится на 17-е число месяца /mäskäräm/ (27 сентября). С точки зрения ритуальной символики он связан с праздником Нового Года, который выпадает на 10 или 11 /mäskäräm/. Более того, в 1908 г. уже плохо себя чувствовавший Менелик выбирает /mäsqäl/ для одного из своих редких появлений на публике[7].

Хотя столичные художники того времени активно писали картины для продажи иностранцам, в случае с рассматриваемой картиной, скорее всего, было не так. Видимо, она создавалась для местных нужд и имела целью поздравить Менелика и Иясу с упомянутыми праздниками. А.И. Кохановский мог получить ее в качестве подарка после того как праздник прошел и картина стала не нужна.

Образ женщины, названной «нашей страной Эфиопией», выглядит как предшественник хорошо известного образа Матери Эфиопии, ставшего популярным через несколько лет. Р. Панкхерст опубликовал две картины 1930–1940 гг., представляющих Эфиопию как коронованную женщину, протягивающую руки к солнцу. Рядом с ней представлен император Хайле Селласе[8]. После

[6] *Semenova V.* The Lion, the lion cub, The Oxen and the Pigs: Interpreting a 1900's Ethiopian Political Popular Painting // The Life and Times of Lïj Iyasu of Ethiopia: New Insights / E. Ficquet, W.G.C. Smidt (Eds.). Zürich; Berlin: LIT Verlag, 2014. P. 78.

[7] *Kaplan St.* Mäsqäl // Encyclopaedia Aethiopica. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007. Vol. 3. P. 840–841.

[8] *Pankhurst R.* Some Notes for a History of Ethiopian Secular Art // Ethiopia observer [Addis Abeba]. 1966. Vol. 10 (1). P. 46, 65.

освобождения страны образы Матери Эфиопии рисовались также для украшения тэдж бетов[9].

Анализируемая картина № 4055–14, вероятно, представляет одну из первых попыток выразить идею объединенной страны Эфиопии, населенной разными народами, но управляемой одним государем.

Иудейский лев как символ династии Соломонидов встречается не только на картинах, но и на печатях, монетах, официальных документах и в газетах. Император Менелик часто начинал свои письма словами «Победил есть лев, иже сей от колена Иудова». Концепция Льва иудейского применительно к царской власти и эфиопскому народу получила особое распространение в его правление[10].

В целом же образ, представленный на холсте, не имеет аналогов, не обнаружено также прототипа, который бы автор алека Хадис мог использовать как образец для своей картины. Художник мог видеть похожую «социальную пирамиду» в какой-нибудь иностранной книге и перенести образ на эфиопскую действительность.

Также пока не удалось найти какой-нибудь информации о художнике с таким именем, работавшем в столице в начале XX в. Вполне вероятно, что разговоры о том, как должна строиться монархия, активно шли в образованных кругах Аддис-Абебского общества того времени. Последние в первую очередь были представлены духовенством. Подобные интеллектуальные устремления, поиски «истины» были характерны для Аддис-Абебы первой половины XX столетия — самого оживленного и прогрессивного, «космополитичного» города Эфиопии, с иностранцами, нововведениями и пр.

В любом случае, эта картина является единственным выразительным примером визуализации социальной и политической структуры эфиопской феодальной монархии того периода. Пожалуй, ее можно назвать действительно новаторской для эфиопской иконографии.

Светская картина, появившаяся в эфиопской культуре на рубеже XIX–XX вв., представляет интерес прежде всего с точки зрения художественного выражения некоторых этнокультурных и исторических реалий того времени. Сложился этот жанр под влиянием западноевропейской культуры, активно проникавшей в страну с открытием дипломатических миссий и торговых представительств.

Вместе с иностранной культурой пришли не только ее предметы и знаки, но и сформировался рынок услуг как естественный ответ на потребности европейцев в национальных сувенирах. Именно так получилось со светской картиной. Формируется рынок коммерческой картины — написанной на заказ — новое для эфиопской культуры явление, на тот момент не выходящее за рамки столицы Аддис-Абебы. Заказы брались исполнять церковные художники —

[9] Тэдж бет /ṭäğğ bet/ (букв. *амхар.* Дом медовухи) — эфиопский традиционный аналог баров, английских пабов.

[10] *Pankhurst R.* Lions in Ethiopian culture // Encyclopaedia Aethiopica. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007. Vol. 3. P. 575.

иконописцы. Коммерческим интересом объясняется большое количество портретов послов, видов посольств и сценок из эфиопской жизни в собраниях этнографических музеев.

Появляются художники, пишущие картины исключительно на светские темы. Их имена становятся известными. Одним из первопроходцев в этой области стал Фере Хейвет. Его кисти принадлежат две картины из коллекции доктора А.И. Кохановского. Одна — № 2594–24 — изображает самого доктора верхом на коне в сопровождении слуг. Вторая, № 2594–23 — парад эфиопских сановников. Картина № 2594–23 разделена на две части. В центре верхнего ряда представлен лидж Иясу, «сын Менелика II, царя царей Эфиопии», по обеим сторонам от него — крупные эфиопские вельможи, занимающие министерские посты, среди них непосредственные сторонники лиджа Иясу — его опекун рас Тэсэма и военный министр фитаурари[11] Хабте Гийоргис.

Названные картины вслед за Б.А. Тураевым можно определить как политические народные картины. Все они отражают в той или иной степени политические предпочтения эфиопской правящей элиты.

Возникает вопрос, насколько адекватно передают холсты из коллекции А.И. Кохановского настроения, царившие в столичном обществе того времени.

Отметим три принципиальных момента, важных для нашей темы.

Первый — это конструирование в обществе образа лиджа Иясу как наследника Менелика не только в политическом, но и в идеальном плане. Подчеркивание его статуса изобразительными средствами.

Второй — статусное изображение Иясу является следствием характерного для эфиопов «обожествления» императорской династии, что можно проследить на примере хроник царей прошлого Зара Якоба и Амда Сиона.

Третий — для этого они используют иконографические каноны и приемы писания, так как другие им просто неизвестны. Композиция картин, в частности их разделение на ярусы и выделение боковых клейм с центральным (№ 2594–22, 30), позаимствована из иконописи.

Помимо названных картин изображение лиджа Иясу и сановников, свидетельствующие о зарождении на основе сакральной живописи светской картины как специфического жанра, можно встретить в церковной росписи. Церковь Мэдхане Алем в Дэссие включает изображения раса Микаэля с лиджем Иясу и раса Микаэля с абуной Петросом. Церковь св. Георгия там же в Дэссие дает изображения раса Микаэля, лиджа Иясу, абуны Петроса и абуны Матеоса, пророка Илии на огненной колеснице, перед которым написаны молящимися рас Микаэль и лидж Иясу, ныгус Фасилидас на коне, император Теодор, император Сисиний и свита раса с лиджем Иясу, священники, солдаты, вооруженные винтовками[12].

[11] Фитаурари — титул крупного военачальника, в XVIII в. — командующего передовым отрядом царского войска (*Чернецов С.Б.* Эфиопская феодальная монархия в XVII в. М.: Наука, 1990. С. 305).

[12] *Pankhurst R.* Some Notes for a History of Ethiopian Secular Art // Ethiopia observer [Addis Abeba]. 1966. Vol. 10 (1). P. 16.

Интересный материал в плане конструирования образа монарха представляет церковь Энтото Мариам, которая содержала, по свидетельствам очевидцев, изображения Менелика и раса Мэконнена. Со сменой правящей верхушки эти образы были заменены. В конце 40-х гг. XX в. роспись включала портреты Менелика, Таиту, Заудиту и Тэфэри. В религиозные сюжеты были также включены правящие на тот момент лица: Коронация Девы с сидящей императрицей Заудиту и Богоматерь с Младенцем в окружении Менелика и Таиту[13]. Всё это работы известного художника Эмаилафа Херуя (Emailaf Heruy), чей отец — алека Херуй — расписывал церковь св. Георгия в Аддис-Абебе (Qəddus Giyorgis). Факт замены в церковной росписи правителей в зависимости от того, кто находился у власти, отмечает ряд исследователей — открывателей Абиссинии рубежа XIX–XX вв.

Так, экспедиция виконта де Бург де Боза (октябрь 1900 — май 1903), будучи в Аддис-Абебе (январь 1902 г.), посетила церковь Энтото Мариам. Наблюдение, сделанное виконтом, заслуживает отдельного упоминания: «Здесь (в церкви Энтото Марьям) не обошлось без некоторого желания обожествить или по меньшей мере приписать священные свойства правителям страны: портрет Менелика следует за портретом Христа в сюжете Тайной вечерни, а портрет раса Мэконнена помещен рядом с изображениями четырех евангелистов»[14]. Экспедиция пришла к выводу, что церковь Энтото таким образом выражает политические идеи, утверждавшиеся в эфиопском обществе того времени. Сделанное наблюдательным европейцем замечание является характерной чертой того времени — политические идеи в тот период нашли отражение и в текстах[15], и в изобразительном искусстве, и в общественной жизни (письмо от 3 июня; 22 июля 1911, 17 ноября 1912: Дневники Чемерзиных).

Эфиопские художники, писавшие светские картины и портреты в начале XX в., все были иконописцами, т.е. людьми, получившими церковное образование. Изображая святые образы или события священной истории, они следовали предписанному канону. Именно канон помогал зачастую узнать представленного персонажа: с помощью так называемых опознавательных символов. Надписи служили тем же целям.

Приемы светской живописи, благодаря которым европейские художники передавали портретное сходство, эфиопам были незнакомы. При необходимости изобразить реально живущее лицо они были вынуждены пользоваться иконописной техникой, которая была им знакома. Самый наглядный пример

[13] *Pankhurst R.* Some Notes for a History of Ethiopian Secular Art // Ethiopia observer [Addis Abeba]. 1966. Vol. 10 (1). P. 17.

[14] *Du Bourg de Bozas.* De la Mer Rouge a l`Atlantique à travers l'afrique tropicale (octobre 1900 — mai 1903). Paris: F.R. de Rudeval, Editeur, Rue Antoine Dubois, 1906. P. 214.

[15] Действительно, в эфиопской литературе идея общественного устройства (по стратам) дана в известном труде аббы Бахрыя «Зенаху легалла», где он описывает эфиопский народ, сочинении алеки Тайе «История эфиопского народа» /Yä'ityopya həzbtarik/и Ацме Гийоргиса «История галла» /Yägalla tarik/.

такого переноса иконописных приемов в светскую живопись дает уже упоминавшийся выше триптих из собрания А.И. Кохановского, где основную срединную часть занимает изображение наследника престола лиджа Иясу № 2594–30.

Применение иконописной техники при написании портретов реальных лиц создает у зрителя представление о святости или по крайней мере уважении со стороны эфиопского мастера к изображаемому персонажу. Действительно ли мы имеем дело с чувством глубокого почтения и даже обожествления эфиопского монарха или же правильнее говорить о бессознательной «мифологизации» как об особом способе мировосприятия? Скорее, верно второе. Косвенно об этом свидетельствует тот факт, что картин, явно позиционирующих Иясу как сына, что не отвечает реальности, и наследника Менелика периода 1911 г., достаточно в коллекции МАЭ РАН. «Мы имеем дело не с историей в нашем понимании этого слова, а скорее с мифом, игравшим в жизни эфиопского общества несравненно более важную роль, нежели собственно история»[16].

Характерной чертой эфиопской историографической традиции является создание «мифа» в отношении эфиопского государства, народа и особенно династии[17]. Можно предположить, что в период правления Менелика II этот процесс получает некоторую сознательную направленность. По этому периоду мы имеем достаточно источников — письменных и изобразительных — для того чтобы отследить и вычленить процесс создания «мифа» вокруг царствующей семьи.

Последний вариант читается в росписи иконостаса церкви Энтото Рагуэль — в сюжете об архангеле Рагуиле и Менелике, помещенном в плинтусе по соседству с сюжетом избиения св. Эстифаноса и образами св. Петра и Павла. Надпись сообщает:

/zäkämä wähabo qəddus Raguel bäträ lädagəmawi Mənilək nəguśä nägäśt zäityopya/

«Как преподнес святой Рагуэль жезл победителя Менелику Второму царю царей Эфиопии»

Это уточнение было сделано в период поездок автора в Эфиопию 2007 и 2008 гг., когда удалось полностью сфотографировать иконостас церкви Энтото Рагуэль, иконописная программа которого тематически повторяет коллекцию № 2594 А.И. Кохановского из фондов МАЭ РАН.

Наряду с тем, что картина конца XIX — начала XX в. служит полноценным источником по политической и социальной истории страны, это также источник по этнографии Эфиопии.

---

[16] *Чернецов С.Б., Платонов В.М.* Еще раз о воздушном путешествии Александра Македонского из Иерусалима в рай и обратно // Палестинский Православный сборник. Вып. 100. М., 2003. С. 168.

[17] См. династийный трактат «Слава царей» (XV в.) и легенду о царице Савской и Соломоне и их сыне Менелике, который считается первым эфиопским царем. Показательна в этом плане история концепции Льва иудейского, изложенная выше.

По образному содержанию и стилю картину этого периода можно назвать этнографической. Ее характерной чертой является так называемая «эфиопизация». Этот термин применительно к эфиопской сакральной живописи ввел в научный оборот Р. Панкхерст, ориентируясь на дневники и записи европейцев, посещавших Аддис-Абебу в начале XX в.[18] Картина, содержащая в изображении знаки, символы, предметы традиционной культуры, часто становится в условиях современной цивилизации своего рода этнокультурным символом, призванным подчеркнуть национальную идентичность.

Инструментом для создания такой картины является включение в изображение реалий из эфиопской культуры и быта, что приводит к ее этнографичности.

Необходимо оговорить, что реалии из жизни, в частности изображения предметов традиционной материальной культуры, проникали в пространство иконописи и ранее. Этого не избежать ни одной иконографической традиции, так или иначе вписанной в рамки национальной традиции и культуры. При описании миниатюр исследователи обращают внимание на иконографические детали, «срисованные с жизни»[19]. Однако эти включения носят естественный характер и не меняют общего иконописного образа, не делают икону жанровой и не всегда встречаются в изображении. В отношении же сакральной живописи конца XIX — XX в. речь идет о частом и не всегда оправданном включении предметов быта и культа в изображение, в результате чего этот жанр живописи уже более приближается к сувенирной продукции.

Приведем примеры для подтверждения высказанного положения.

Ст. Хойнацкий упоминает кресты, которые держат в руках ангелы, святые и старцы на миниатюрах псалтыря из монастыря Дэбрэ Вырк (Годжам), выписанные с такой четкостью, что по ним можно судить о традиции изготовления крестов в XV в. Та же история наблюдается с кадилами[20]. Создатель миниатюр Четвероевангелия конца XIV — начала XV в. из обители Дэбрэ Хайк Эстифанос (предположительно) включил в сюжет о введении Христа во храм эфиопский табот, хотя в целом миниатюра следует византийской иконографической формуле[21].

Изображение платка, покрывающего голову Марии на процессуальных крестах XV в., исследователь относит к влиянию исламского, точнее персидского

[18] *Pankhurst R.* Some Notes for a History of Ethiopian Secular Art // Ethiopia observer [Addis Abeba]. 1966. Vol. 10 (1). P. 12.

[19] *Chojnacki S.* Major themes in Ethiopian painting. Indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation. From the 13th to the 19th century. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1983. P. 187.

[20] Ibidem.

[21] *Heldman M.E., Munro-Hay S.C.* African Zion: the sacred art of Ethiopia / Catalogue by M. Heldman with S.C. Munro-Hay; ed. by R. Grierson. Addis Ababa: The Institute of Ethiopian Studies, 2006. P. 178–179.

искусства[22]. Помимо крестов плат, спускающийся с головы на шею только с одной стороны, можно видеть на некоторых эфиопских иконах второй половины XV в. Однако этот факт не меняет канонического образа. Беглый взгляд даже не заметит обозначенную деталь.

Изображение в позе молящегося царя Давида (1382–1413) в сборнике Чудес Марии (монастырь Гешен Марьям, провинция Уолло) также демонстрирует наряд эфиопского монарха того времени, как предполагает Ст. Хойнацкий[23]. Длинная красочная туника и богатая тога — вероятно, эфиопская шамма с орнаментированным кантом. Шамма повязана вокруг талии — признак уважаемой персоны в Эфиопии. Правитель написан босым: эфиопы не носили сандалий, а при входе в церковь до сих пор оставляют обувь на пороге.

Сомнения исследователя относительно царских одежд можно понять. Действительно, наряды и предметы быта, включенные в пространство иконописи догондарского периода, часто трудно идентифицируемы, так как они особо не отличаются от общевизантийской традиции. Мафорий Богоматери — это накидка, которую носили женщины поверх туники в странах Ближнего Востока. Подобные детали — туники, тоги, сосуды, платки, оружие, стремена, имеют универсальный вид, восходящий к быту народов Ближнего Востока периода распространения христианства IV–XII вв. и сложения основных иконографических канонов.

Именно такой бытовой деталью, видимо, является подставка для ног, изображение которой с завидной регулярностью появляется в миниатюрах XV в. Характерная орнаментированная полосами обувь на ногах ангелов в эфиопских миниатюрах XIV–XV вв. также была заимствована из византийского искусства, в котором ангелы, естественно, получали королевское облачение. Со временем эта деталь исчезла под влиянием местного обычая ходить без обуви: ангелов стали писать босоногими[24].

Помимо этого заметное присутствие бытовых деталей неизбежно в тех иконописных изображениях, где написан внизу либо на отдельной доске заказчик образа, обращающийся таким образом к Богоматери или святому с молитвой о заступничестве. Такой «портрет» реально жившего лица — представителя знати либо императорской семьи, конечно, дает визуальное представление об одежде, украшениях, оружии определенной исторической эпохи, однако не передает характерных черт лица, являясь все-таки условным изображением.

[22] *Chojnacki S.* Major themes in Ethiopian painting. Indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation. From the 13th to the 19th century. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1983. P. 189.

[23] *Chojnacki S.* Major themes in Ethiopian painting. Indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation. From the 13th to the 19th century. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1983. P. 194.

[24] *Chojnacki S.* Major themes in Ethiopian painting. Indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation. From the 13th to the 19th century. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1983. P. 198.

В рукописях часто в таких изображениях имя просящего стирается и пишется другое, хотя само изображение никак не меняется[25].

Информативными источниками по жизни и культуре эфиопского двора являются иконописные образы гондарского периода, когда традиция писать заказчиков становится широко распространенной.

В современной эфиопистике исследователи вполне обоснованно определяют гондарский период как переход к модернизации и выделяют жанровость как характерную черту II гондарского стиля. Соседство сюжетов, отражающих события местной истории, и изображений правителей или знатных особ с библейскими персонажами в росписи церквей отмечали европейцы, активно посещавшие Абиссинию с середины XIX в. Этот процесс проникновения светских элементов в сакральную живопись зафиксирован не только в Аддис-Абебе, но и в других городах Абиссинии: Челекот, Адуа, Асмэра, Гондар, Дэбрэ Маркос, Дэбрэ Табор, Дэссие. Они входят в состав провинций Гондэр, Годжам, Уолло, расположенных на север от современной Аддис-Абебы. Однако в Шоа — центральная Эфиопия — подобные сюжеты также были обнаружены в середине XIX в.[26]

Тематически основную массу картин того периода составляют, конечно, религиозные изображения**,** уже занявшие в истории эфиопского искусства свое прочное место и обладающие сложившейся иконографической традицией[27]. Но в начале XX в. изменения затрагивают и их.

Менее всего подверглась проникновению эфиопских этнических реалий в сакральное изображение икона Богоматери с Сыном Ее возлюбленным, выполненная в популярном типе Марии Маджоре. Это объясняется тем, что сюжет не является исконно эфиопским, как в случае с местными святыми. Однако и в этом случае некоторые моменты выдают влияние эфиопской традиционной культуры.

Образ младенца Христа, по мнению Ст. Хойнацкого, уже начиная с XVII в. постепенно приближается ко внешнему виду эфиопского мальчика. Так, завиток на лбу Христа и волнистые кудри, характерные для I гондарского стиля, уступили место самой обычной стрижке. Обувь младенца Христа выдает западное влияние, хотя традиционно все-таки эфиопские художники предпочитали писать Христа босым, что соответствует эфиопскому традиционному укладу жизни. Иезуиты пытались в 1620-х гг. привить эфиопскому двору привычку носить обувь, но безуспешно[28]. На иконах из МАЭ РАН № 2594–1, 17, 29 и № 5340–5 младенец написан босоногим.

---

[25] *Balicka-Witakowska E.* Donors // Encyclopaedia Aethiopica. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005. Vol. 2. P. 192.

[26] *Pankhurst R.* Some Notes for a History of Ethiopian Secular Art // Ethiopia observer [Addis Abeba]. 1966. Vol. 10 (1). P. 15–18.

[27] *Fisseha G., Raunig W.* Mensch und Geschichte in Äthiopiens Volksmalerei. Innsbruck: Pinguin-Verlag, 1985. P. 15–16.

[28] *Chojnacki S.* Major themes in Ethiopian painting. Indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation. From the 13th to the 19th century. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1983. P. 227.

Книга, которую держит в руках Иисус на картине № 2594–1, представляет собой Евангелие, изготовленное по местному обычаю. Зрителю сразу бросается в глаза красный переплет книги, который Б.А. Тураев назвал «абиссинским». Действительно, такой переплет /gabatā/ эфиопы делали для священных книг: евангелия, псалтыри, лествицы (грамматики) и т.п. Дощечки для обложки изготавливались из дерева /wanza/ (*Cordia abyssinica*), произрастающего в Эфиопии, либо из дикого масленичного дерева /wäyra/ (*Olea chrysophylla*). Иногда доски заменялись кусками толстой бычьей кожи, вымачиваемой в кислом молоке. Затем их обтягивали красной кожей, которая приклеивалась и заходила на внутреннюю сторону. Оставшийся квадрат заклеивался кусочком ткани. По коже делалось художественное тиснение с помощью нагретых металлических штампов. Каждая книга состояла из тетрадей, сшиваемых сухожилиями[29].

Стоит отметить, что в образах Марии Маджоре XVII–XVIII вв. показана книга явно западного происхождения с характерными застежками и корешком[30]. Предполагают, что печатные книги ввозились в Эфиопию в течение XVI и XVII вв. В большинстве работ конца XVII в. книга писалась просто как квадрат с двойными линиями по краю, как на более ранних работах XIV в. Фронтиспис рукописи № 5340–5 и триптих № 2594–29 дает нам такой образец. № 2594–17 представляет собой просто светлый квадрат. Поскольку книга не считалась важной деталью, ее изображали упрощенно или даже условно, не выписывая деталей.

Отметим также, что в упомянутом евангелии на иконе № 2594–1 слова /lämaryam/ «для Марии» написаны красным цветом. Это явление также объясняется эфиопской традицией писать священные имена красными чернилами во всех рукописях и книгах.

Теперь обратимся к фигуре Гебре Селласе, заказчика иконы № 2594–1. Он представлен в парадном облачении, именуемом /kabba lanqa/. Это вид шелковой накидки, расшитой золотом и серебром, которую носят титулованные и высокопоставленные лица.

В настоящее время такую накидку надевает на свадьбу жених. Этот обычай связан с тем, что у эфиопов /kabba lanqa/ символизирует честь и достоинство, ведь ее носили титулованные особы. На голове заказчика — традиционный головной убор священников, представляющий собой большой тюрбан, намотанный определенным образом /kəbas/. Часто головной убор священника называют также просто /ṭəmṭəm/[31], что можно перевести как тюрбан, так как он

[29] По лекциям Вячеслава Михайловича Платонова, прочитанным в СПбГУ на Восточном факультете в 2001–2004 гг.

[30] *Chojnacki S.* Major themes in Ethiopian painting. Indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation. From the 13th to the 19th century. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1983. P. 226.

[31] В хронике неизвестного автора, посвященной императору Феодору II, повествуется о драке двух священников: /yähulätumä äm ämiyawäddäqä.../, что означает «тюрбаны обоих упали...» (*Фуселла Л.* (*ред.*). История императора Феодора. Написана эфиопом, чье имя неизвестно. Рим, 1959. С. 24).

представляет собой кусок ткани, намотанной на голову. В амхарском толковом словаре[32] говорится о том, что носят этот головной убор священники, дэбтэра и арабы. При описании кыбаса указано, что именно священники надевают его.

Определенный интерес представляет платок, который держит Гебре Селласе на иконе № 2594–1. Возможно, его изображение объясняется той же причиной, по которой на русских иконах святой, держащий Писание в руке, обязательно при этом держал в той же руке плат из почтения к священной книге, которую нельзя было брать «голыми руками».

Платок, который держит Богоматерь на иконе № 2594–1 и № 2595–17, был изображен на прототипе, т.е. на иконе Марии Маджоре. Это не помешало эфиопам показывать плат не только в руке у Богородицы, но и в руках у эфиопских царей и вельмож, чьи иконописные образы помещались в рукописи и включались в роспись мэкдэс /mäqdäs/.

На картине № 2594–22 из собрания МАЭ, написанной художником Касой, в руках у раса Тэсэмы и у лиджа Иясу, представленных фронтально сидящими в креслах (нижний ярус картины) (рис. 1), а также у эччеге[33] Вольде Гийоргиса, представленного фронтально стоящим (верхний ярус, правая сторона) (рис. 2), также изображены платки.



*Рис. 1. Рас Тэсэма и лидж Иясу*



*Рис. 2. Эччеге Вольде Гийоргис*

Еще больше этнографических реалий, которые делают священный образ более понятным эфиопскому зрителю, можно наблюдать в повествовательных иконографических сюжетах, где сам характер написанного предполагает некую

[32] Амхарский словарь. Аддис-Абеба: Центр по изучению языков; Аддис-Абебский университет, 1993. С. 538.

[33] Эччеге /əčägē/ — титул главного архимандрита всех монастырей Дэбрэ-Либаносского устава и настоятеля Дэбрэ-Либаносского монастыря. По своему положению в эфиопской иерархии эччеге был вторым после митрополита лицом. Объяснение значения терминов, обозначающих титулы и звания, в этой работе дается по изданию: *Чернецов С.Б.* Эфиопские хроники XVI–XVII веков / Отв. ред. О.С. Томановская. М., 1984. С. 368–371.

жанровость. Выразительным примером может служить сюжет со спасением людоеда Девой Марией (№ 2594–2).

На иконе людоед дает пить прокаженному из кувшина, какие эфиопы традиционно используют для хранения воды. Подобный кувшин хранится в собрании МАЭ РАН за номером 1086–87. Это сосуд с узким и широким горлом, кожаный, прошит широким ремешком кожи. По изображению кувшина на иконе видно, как им пользоваться. Широкое горлышко предназначено для наливания внутрь воды. Оно закрывается специальной пробкой, которую мы можем видеть на нижнем изображении, где кувшин представлен подвешенным на дереве. Узкое горлышко — для выливания воды. При этом второе горлышко зашито нитками так, чтобы оно было очень узким. Таким образом экономили воду, что важно в условиях местного климата и ландшафта.

За спиной людоеда на иконе видна калебаса — сосуд из тыквы, в котором местные жители носят питьевую воду. Лук, копье, накидка превращают иконописный сюжет в этнографическую картину. Насыщение изображения реалиями эфиопской культуры и быта делает его этнографичным, что и позволяет выделить этнографическую картину как самостоятельное явление в эфиопской иконографии.

На той же иконе показан нож — традиционный эфиопский, слегка изогнутый. Он носит название /karra/, применяется для нарезания мяса и т.п.

Этнографична и одежда людоеда, изображенного на иконе: /surri/ — штаны до колен, которые являлись повседневной одеждой эфиопских крестьян. Обычно их шили из белой хлопчатобумажной ткани. Как мы видим, религиозный сюжет насыщен предметами не только традиционного эфиопского быта: одежда персонажей часто отражает и меняющуюся эфиопскую моду.

Даже способ подвешивания туши, представленный в нижнем клейме, отражает реалии походного быта абиссинцев. Об этом свидетельствует фотография (сент. — окт. 1901 г.), где показана разделка туши барана, остроумно озаглавленная «На подступах к кухне» (рис. 3)[34], которая полностью соответствует этой детали на нашей картине № 2594–2 (рис. 4).

На картине № 2594–3 одеяние Гэбрэ Крыстоса — Человека Божьего, св. Алексия — вполне соответствует описанному в житии. На нем надето нищенское рубище. На руке у святого висит традиционное эфиопское приспособление, чтобы отгонять мошкару. Такой же предмет можно встретить в руках у эфиопских вельмож на светских картинах[35]. В Эфиопии подобные метелочки-мухогонки используют до сих пор по прямому назначению — чтобы отгонять мух. Выполненные из слоновой кости или дерева, они служили знаком отличия высокопоставленных особ, подчеркивая тем самым социальный статус носившего ее.

[34] *Du Bourg de Bozas.* De la Mer Rouge a l`Atlantique à travers l'afrique tropicale (octobre 1900 — mai 1903). Paris: F.R. de Rudeval, Editeur, Rue Antoine Dubois, 1906. P. 132.

[35] *Fisseha G., Raunig W.* Mensch und Geschichte in Äthiopiens Volksmalerei. Innsbruck: Pinguin-Verlag, 1985. P. 58, 75–77.



*Рис. 3. Разделка туши барана. Фото 1901 г.*



*Рис. 4. Фрагмент № 2594–2. Подвешенная туша*

На другой картине, № 2594–7, местный святой, Тэклэ Хайманот, представлен в одеянии эфиопского священнослужителя. Поверх платья надета накидка зеленого цвета — мотахыт /moṭahət/. Голову святого покрывает клобук — типичный головной убор монаха; состоит из камилавки и покрывала. Следует отметить склонность художника Михаила (иконы № 2594–7, 8, 9) одевать своих персонажей в роскошные орнаментированные одежды. Шнурок на шее у людей, которых крестит святой Тэклэ Хайманот, носят в Эфиопии христиане. Он означает, что человек исповедует христианство. После крещения неофитам повязывали на шею синюю тесьму, на которую впоследствии навешивался крестик. Синий цвет, по поверьям, предохранял от дурного глаза. Здесь художник не погрешил против реальности, изобразив на шеях вновь обращенных синие тесемки.

Одежда другого местного святого, Самуила (№ 2594–8), представляет собой традиционное облачение эфиопского монаха. Про одежду святого так написано в житии: «И повелел отец наш авва Мадханина-Эгзиэ собраться всем монахам. И они сотворили молитву над одеянием и поясом и камилавкой (qobĕ), и облачил его авва Мадханина-Эгзиэ...»[36] На голове у святого плат. В житии его головной убор назван геэзским словом /qobĕ/, от которого и произошло амхарское /qob/.

На иконе № 2594–8 в руке у святого Самуила изображен крест. Такой вариант священнического ручного креста обычен для Эфиопии.

Традиция изображения крестов в эфиопской иконописи насчитывает несколько столетий и восходит к ранним образцам местной художественной традиции. В миниатюрах Богоматери Тронной XIII — начала XV в. ангелы держат

[36] *Тураев Б.А.* Исследования в области агиологических источников истории Эфиопии. СПб., 1902. С. 187.

в руках кресты. В одних образах — это явно коптские кресты, аналогичные представленным у ангелов в росписях Бавит /Bawīt/, Саккары /Saqqārah/[37] и Фараса. Другие — кресты эфиопских священников, которыми они благословляют. На иконе XV в. из национальной библиотеки Аддис-Абебы, которая была выставлена в Вене в 1964 г., также изображен священнический крест. Возможно, живописные изображения крестов связаны с его функцией апотропея[38]. Обычай ношения эфиопскими священниками небольших ручных крестов, подобных тем, что изображены на иконе № 2103–3, для благословения, без сомнения, имеет древние корни[39].

Такой крест выделяется в особый тип, называемый крестом священника. Он использовался как знак статуса духовного лица и для благословения паствы. Крест священника был известен и в коптском Египте. Однако именно в Эфиопии он получает широкое распространение и особую форму: на нижнем конце вертикальной перекладины креста имеется прямоугольная основа, символизирующая собой церковный табот, т.е. копию Ковчега Завета, хранящегося в святая святых в каждой церкви.

На иконе № 2594–3 в руке у Самуила Вальдебского изображен посох. На амхарский язык слово «посох» переводится словом /mäqwamiya/ производным от глагола /qomä/ (стоять). Посох используется эфиопским духовенством в церквях: на посох священник опирается, им он также отбивает такт музыки.

Наиболее интересными персонажами в плане насыщения иконографии бытовыми деталями являются конные святые. Всадники в эфиопской сакральной живописи начиная с гондарской эпохи вплоть до наших дней часто изображаются в одеяниях эфиопских воинов.

На иконах, изображающих св. Георгия, последний начиная с XVIII в. обычно был представлен в национальном эфиопском одеянии всадника. На иконе № 2594–12 на Георгии показаны штаны — /surri/, рубаха и накидка. Одежда Георгия богато украшена. На картине № 2594–23 представлена процессия эфиопских вельмож. На многих из них виден широкий белый пояс, поверх которого надет узкий кожаный пояс. За этот пояс эфиопский воин затыкал саблю либо меч.

[37] Bawīt — монастырь в Египте в левобережной части долины Нила (15 км от реки), известен сохранившимися образцами коптского искусства (см.: http: //www. treccani.it/enciclopedia/bawit/ (дата обращения 18.11.2013)). На территории комплекса Saqqārah расположен также коптский монастырь, на фрагменты настенных росписей которого ссылается Ст. Хойнацкий, ориентируясь на штудии А. Грабаря (*Chojnacki S.* Major themes in Ethiopian painting. Indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation. From the 13th to the 19th century. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1983. P. 197).

[38] Доклад на тему «Роль креста в культуре средневековой Эфиопии», где было озвучено это предположение, сделан О.В. Ошариной на конференции памяти С.И. Ходжаш «Жизнь, посвященная музею». 12–13 ноября 2013 г. в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва).

[39] *Chojnacki S.* Major themes in Ethiopian painting. Indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation. From the 13th to the 19th century. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1983. P. 197.



*Рис. 5. Пояс военачальника. Фрагмент картины № 2594–23. 1903 г., худ. Фере Хейвет, МАЭ РАН*



*Рис. 6. Пояс св. Георгия. Фрагмент иконы № 2594–12. МАЭ РАН*

Отличие между иконографическим образом святого и образом эфиопского военачальника заключается лишь в том, что на эфиопском вельможе надет еще пояс с патронами (рис. 5), которого, естественно, не могло быть на Георгии (рис. 6). Узкий пояс /qäbäto/ может быть из кожи, парусины либо из ткани.

Попона и стремена, изображенные на обеих картинах, также эфиопские, причем стремена специально предназначены только для большого пальца. Эфиопский всадник не мог вставать в седле. Сбруя коня св. Георгия также традиционно эфиопская, что заметно по украшениям и орнаментике. Это объясняет тот факт, что на других изображениях конных святых конные сбруи похожи. Такую сбрую до сих пор можно встретить в Эфиопии, особенно во время праздничных парадов.

Вооружение Георгия, показанное на иконе, соответствует традиционному вооружению эфиопского воина: копье, щит (на иконе № 2594–12 отсутствует), меч.

Меч /säyf/ прямой, суживающийся на конце. Щит /gaššа/ круглый, из кожи слона, буйвола, быка либо бегемота.

Описанная выше черта насыщения образа традиционными для эфиопской культуры предметами быта и реалиями характерна для современной эфиопской церковной живописи. Роспись стен церкви Тынтави Иесус, построенной в Аксуме и расписанной 1998/1999–2000/2001, служит наглядным примером. Одеяния конных святых такие же, как на наших холстах.

Стиль, изобилующий большим количеством этнографических деталей, можно обозначить как жанровый. Его можно считать характерным для сакральной живописи Аддис-Абебы и других эфиопских городов XIX–XX вв.

Характерные черты эфиопской иконографии конца XIX — начала XX в., рассмотренные выше, свидетельствуют о том, что народная картина и икона этого периода выступает полноценным источником по политической и этнической истории Эфиопии указанного периода.

**References**

Amharskij slovar'. Addis-Abeba: Centrpoizučeniû âzykov. Addis-Abebskij universitet, 1993. (Na amharskom âzyke).

*Balicka-Witakowska E.* Donors // Encyclopaedia Aethiopica. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005. Vol. 2. P. 191–193.

*Černecov S.B.* Èfiopskaâ feodal'naâ monarhiâ v XVII v. M.: Nauka, 1990.

*Černecov S.B.* Èfiopskie hroniki XVI–XVII vekov / Otv. red. O.S. Tomanovskaâ. M., 1984.

*Černecov S.B., Platonov V.M.* Eŝë raz o vozdušnom putešestvii Aleksandra Makedonskogo iz Ierusalima v raj i obratno // Palestinskij Pravoslavnyj sbornik. Vyp. 100. M., 2003. S. 164–172.

*Chernetsov S.B.* The aerial Flight of Alexander the Great in Ethiopian painting and literature // Oriens Christianus. Hefte für die Kunde des christlichen Orients. 1999. Bd. 83. P. 179–186.

*Chojnacki S.* Major themes in Ethiopian painting. Indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation. From the 13th to the 19th century. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1983.

*Du Bourg de Bozas.* De la Mer Rouge a l`Atlantique à travers l`afrique tropicale (octobre 1900 — mai 1903). Paris: F.R. de Rudeval, Editeur, Rue Antoine Dubois, 1906.

*Fisseha G., Raunig W.* Mensch und Geschichte in Äthiopiens Volksmalerei. Innsbruck: Pinguin-Verlag, 1985.

*Fusella L.* (*red.*). Istoriâ imperatora Feodora. Napisana èfiopom, č'e imâ neizvestno. Rim, 1959. (Na amharskom âzyke).

*Heldman M.E., Munro-Hay S.C.* African Zion: the sacred art of Ethiopia / Catalogue by M. Heldman with S.C. Munro-Hay; ed. R. Grierson. Addis Ababa: The Institute of Ethiopian Studies, 2006.

*Kaplan St.* Mäsqäl // Encyclopaedia Aethiopica. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007. Vol. 3. P. 840–842.

*Ol'derogge D.A.* Naselenie i social'nyj stroj // Abissiniâ: Sb. statej. M.–L., 1936. S. 10–39.

*Pankhurst R.* Lions in Ethiopian culture // Encyclopaedia Aethiopica. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007. Vol. 3. P. 572–575.

*Pankhurst R.* Some Notes for a History of Ethiopian Secular Art // Ethiopia observer [Addis Abeba]. 1966. Vol. 10 (1). P. 5–80.

*Semenova V.* The Lion, the lion cub, The Oxen and the Pigs: Interpreting a 1900's Ethiopian Political Popular Painting // The Life and Times of Lïj Iyasu of Ethiopia: New Insights / E. Ficquet, W.G.C. Smidt (eds.). Zürich; Berlin: LIT Verlag, 2014. P. 75–79.

*Turaev B.A.* Abissinskaâ političeskaâ lubočnaâ kartina moego sobraniâ // Hristianskij vostok. SPb.: Tipografiâ Imperatorskoj Akademii nauk, 1915. T. 3 (2). S. 195–196.

*Turaev B.A.* Issledovaniâ v oblasti agiologičeskih istočnikov istorii Èfiopii. SPb., 1902.

**Список литературы**

Амхарский словарь. Аддис-Абеба: Центр по изучению языков; Аддис-Абебский университет, 1993. (На амхарском языке).

*Ольдерогге Д.А.* Население и социальный строй // Абиссиния: Сб. статей. М.–Л., 1936. С. 10–39.

*Тураев Б.А.* Абиссинская политическая лубочная картина моего собрания // Христианский восток. СПб: Типография Императорской Академии наук, 1915. Т. 3 (2). С. 195–196.

*Тураев Б.А.* Исследования в области агиологических источников истории Эфиопии. СПб., 1902.

*Фуселла Л.* (*ред.*). История императора Феодора. Написана эфиопом, чье имя неизвестно. Рим, 1959. (На амхарском языке).

*Чернецов С.Б.* Эфиопская феодальная монархия в XVII в. М.: Наука, 1990.

*Чернецов С.Б.* Эфиопские хроники XVI–XVII веков / Отв. ред. О.С. Томановская. М., 1984.

*Чернецов С.Б., Платонов В.М.* Еще раз о воздушном путешествии Александра Македонского из Иерусалима в рай и обратно // Палестинский Православный сборник. Вып. 100. М., 2003. С. 164–172.

*Balicka-Witakowska E.* Donors // Encyclopaedia Aethiopica. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005. Vol. 2. P. 191–193.

*Chernetsov S.B.* The aerial Flight of Alexander the Great in Ethiopian painting and literature // Oriens Christianus. Hefte für die Kunde des christlichen Orients. 1999. Bd. 83. P. 179–186.

*Chojnacki S.* Major themes in Ethiopian painting. Indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation. From the 13th to the 19th century. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1983.

*Du Bourg de Bozas.* De la Mer Rouge a l`Atlantique à travers l'afrique tropicale (octobre 1900 — mai 1903). Paris: F.R. de Rudeval, Editeur, Rue Antoine Dubois, 1906.

*Fisseha G., Raunig W.* Mensch und Geschichte in Äthiopiens Volksmalerei. Innsbruck: Pinguin-Verlag, 1985.

*Heldman M.E., Munro-Hay S.C.* African Zion: the sacred art of Ethiopia / Catalogue by M. Heldman with S.C. Munro-Hay; ed. by R. Grierson. Addis Ababa: The Institute of Ethiopian Studies, 2006.

*Kaplan St.* Mäsqäl // Encyclopaedia Aethiopica. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007. Vol. 3. P. 840–842.

*Pankhurst R.* Lions in Ethiopian culture // Encyclopaedia Aethiopica. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007. Vol. 3. P. 572–575.

*Pankhurst R.* Some Notes for a History of Ethiopian Secular Art // Ethiopia observer [Addis Abeba]. 1966. Vol. 10 (1). P. 5–80.

*Semenova V.* The Lion, the lion cub, The Oxen and the Pigs: Interpreting a 1900's Ethiopian Political Popular Painting // The Life and Times of Lïj Iyasu of Ethiopia: New Insights / E. Ficquet, W.G.C. Smidt (Eds.). Zürich; Berlin: LIT Verlag, 2014. P. 75–79.