

В. Н. Семенова

ЭФИОПСКАЯ САКРАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ: ПРОБЛЕМЫ ПЕРИОДИЗАЦИИ

Эфиопская сакральная живопись — иконы, миниатюры и настенные росписи — представляет местную художественную традицию VI–XX вв. и остается важной областью исследования традиционного мировоззрения народов Африки, прежде всего религии. Эта живопись характеризует не только местные верования народов Эфиопии (амхара, тиграй), но и представляет несомненный интерес в контексте более широкой темы — распространения христианства по всему миру и возникновения его региональных вариантов.

В исследовании эфиопской сакральной живописи обычно выделяют следующие направления:

- 1) технические аспекты живописи,
- 2) главные темы эфиопской живописи,
- 3) миниатюры,
- 4) настенная роспись,
- 5) живопись на дереве [1, p. 90].

К этим исследовательским направлениям необходимо добавить еще одно, а именно — проблему периодизации эфиопской сакральной живописи. Она важна, поскольку помогает структурировать имеющийся обильный материал, который постоянно увеличивается. Но с ней связаны определенные трудности, обусловленные прежде всего тем, что исследователи по-разному определяют как время возникновения основных направлений живописи, так и основные этапы ее существования.

Так, истоки традиции иконописи на деревянных досках обычно датируются первой половиной XV в. Иллюминирование манускриптов вошло в традицию эфиопской христианской церкви не раньше VI в. н. э., когда была переведена на язык геэз Библия (Евангелие и семикнижие). Об этом свидетельствуют дошедшие до нас рукописи XII–XIV вв., иконография которых дает представление об эфиопских евангелиях VI в. н. э. и свидетельствует о влиянии Византии и тесных контактах с Ближним Востоком¹. Монументальная роспись, по всей вероятности, также восходит к периоду принятия христианства в Эфиопии, хотя известные работы датируются только XII–XIII вв.

Приведенные датировки, предложенные куратором Музея при Институте Эфиопских исследований Аддис-Абебского университета² Ст. Хойнацким, принимаются

Семенова Валерия Николаевна — соискатель, ст. лаборант, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН (Кунсткамера); e-mail: vnsemenova@gmail.com

¹ В статье дана датировка рукописей XII–XIV вв., так как на этот счет существует ряд мнений. М. Хелдман называет самым ранним из обнаруженных четвероевангелие кон. XIII в. [1, p. 95]. Жак Мерсье относит рукописи монастыря Абба Гарима к более раннему периоду, чем даже Ст. Хойнацкий, который приводит общепринятое мнение о XI–XII вв. [2, p. 10]. Однако все сходится на факте, что миниатюры в области орнаментики текста, портретов евангелистов и образа Гроба Господня отражают влияние восточнохристианского мира и являются наследием поздней античности.

² Последний обладает наиболее ценным собранием эфиопских икон.

© В. Н. Семенова, 2013

как наиболее отвечающие современному состоянию изучения эфиопской сакральной живописи, когда еще не все сокровища иконописи открыты и, что важнее, детально не описаны и уверенно не датированы.

Ситуация осложняется тем, что традиция сакральной живописи, созданная эфиопскими мастерами, представляет собой сложное переплетение стилей и форм, иногда заимствованных, иногда местных, с трудом поддающихся точной датировке. За последние пятьдесят лет было обнаружено множество новых икон, миниатюр, расписанных церквей. Это вызвало многочисленные попытки создания некоей общей периодизации, основанной прежде всего на выделении в процессе развития изучаемой живописи нескольких этапов, характеризующихся определенной иконографией и стилистикой.

Эти попытки, в частности периодизация, предложенная французским исследователем Жаком Мерсье [3], привели Ст. Хойнацкого к мысли о необходимости пересмотреть свою прежнюю точку зрения, что он и сделал в 2002 г. во время Шестой международной конференции по истории эфиопского искусства. В последнее время издаются каталоги выставок эфиопских икон. В каждом из них предлагается своя периодизация, хронология, метод структурирования материала, которые должны быть понятны не только специалистам, но и более широкой аудитории. Один из вариантов такой периодизации представлен в каталоге «Африканский Сион: сакральное искусство Эфиопии» [4]. Составитель каталога М. Хелдман выделяет основные периоды в развитии живописи, взяв за основу смену правящих династий. Открывают каталог, естественно, аксумские монеты как самые древние (кон. III — сер. VII в. н.э.). Постаксумский период обозначен в каталоге как «наследие поздней античности». Дальше, соответственно, искусство династии Загве и Соломонидов — ранней и поздней ветви этого периода. Нашествие Ахмеда Грания по-прежнему служит линией демаркации [4, р. 193]. При этом главным моментом, повлиявшим на дальнейшее развитие эфиопского сакрального искусства, Ст. Хойнацкий называет переход церковной архитектуры к форме круглого здания, повлекший за собой изменение в программе настенной росписи. «Эта перемена несомненно имела больше отношения к эволюции настенной росписи, чем разрушение церквей вторгшимися воинами Адаля», — пишет Ст. Хойнацкий [2, р. 7].

Недостатком этой и подобных ей периодизаций является отсутствие в них четкого определения границ эволюционного процесса и выявления лакун между последними. О «белых пятнах» в истории Эфиопского государства писал еще Б. А. Тураев. Прежде всего это относится к периоду Загве, по которому до сих пор недостаточно материала. В труднодоступных горных монастырях и церквях Эфиопии скрыто еще очень много иконописного материала и далеко не все из него доступно взорам исследователей. Поэтому в любой периодизации будут белые пятна. Но это не означает, что не надо структурировать материал по периодам и пытаться выделить стилистические и иконографические особенности каждого из них в развитии эфиопской иконописи.

Однако постепенно общая картина периодизации проясняется. Главные пункты уже обозначены, и они в основном совпадают у всех исследователей. Этот вопрос рассмотрен в статье довольно подробно, так как перед автором стоит та же задача, только относительно XX в.: необходимо прояснить преемственность и взаимосвязь этого периода с предыдущими этапами развития. Здесь уже проблема заключается в географии современной церковной живописи, в большем ареале ее распространения по территории Эфиопии.

Ж. Мерсье выделяет в эфиопском искусстве следующие периоды:

1. Аксумский и постаксумский период (с IV по XI в. н. э.).
2. Династия Загве (XII–XIII вв. н. э.).
3. Эра Амда Сиона (1270–1382).
4. Эра Давида (1382–1478).
5. Эра Противостояний: Стефаниты и венецианское искусство (1480–1530).
6. Мусульманский и иезуитский хаос (1530–1632).
7. Возрождение (1660–1682).
8. Стилистическое возрождение (1690–1730).
9. Иконографическое возрождение (1706–1720).
10. Переход к современности (XVIII в.).
11. Светская живопись.

В качестве основы своей периодизации Ж. Мерсье берет знаковые для истории Эфиопии события, вписывая в этот каркас всю историю сакрального искусства. Предлагаемые им хронологические рамки не всегда соответствуют названию. Так, эра Амда Сиона, императора, который правил в 1314–1344 гг., начинается с 1270 г., когда на троне воцарилась династия Соломонидов. Многие исследователи видят в этом большой недостаток, однако это не умаляет достоинств проделанной Мерсье большой работы. В рамках каждого периода выделены отличительные черты, названы основные памятники, которые позволяют установить датировку.

Любой каталог по эфиопскому искусству, если он не посвящен определенной теме, начинается с аксумского периода (II–IX вв. н. э.). Говоря об этом периоде и его художественной традиции, в первую очередь дают описания монет, которые чеканил двор. Смена языческого символа полумесяца с диском на крест (латинский и греческий) на реверсе позволила установить время распространения христианства — это 325–350 гг. н. э., период правления Эзаны и деятельности первого епископа эфиопской церкви Фрументия³.

Второй характерной чертой, которую выделяют в аксумском искусстве, является его архитектура, о предназначении которой определеннее всего высказался Жак Мерсье: загадочные стелы, резьба которых имитирует окна и двери, воздвигались над захоронениями и служили местами паломничества.

С распространением христианства обычной становится форма базилики [3, p. 46]. В качестве примера стоит назвать церковь Дэбрэ Салам Микаэль (провинция Тиграй, вблизи Зарема), центральный неф которой завершается алтарем⁴. В росписи нет сцен Распятия и других страстных или мученических сюжетов. Иисус представлен в образе *Maiestas Domini*⁵: он восседает на престоле, помещенном в центр мандорлы, в его руке — книга. Престол окружают четыре существа: ангел, лев, телец, орел (тетраморф). Этот образ соответствует «Спасу в силах» в русской православной традиции. В Дэбрэ Салам Микаэль написан расширенный тип с собором апостолов. Сюжеты из жизни

³ По надписям на монетах восстановлены имена аксумских правителей и даты их правления. Это важный источник по истории древнего государства, на основе которого сделаны выводы о торговых отношениях Аксума, его внешней политике и, главное, об упадке государства к сер. VII в. н. э. — времени, к которому относятся последние найденные монеты [4, p. 103; 5, S. 14].

⁴ Относительно датировки церкви существует несколько точек зрения. По периодизации Ж. Мерсье это XI–XII вв., К. Лепаж относит роспись к XIII в. [2, p. 10].

⁵ *Maiestas Domini* во всех вариантах был популярен в коптском Египте и заимствован в Эфиопии из коптских мастерских [6, p. 665].

Христа (например, въезд в Иерусалим) свидетельствуют о земном и небесном триумфе Спасителя. О проблеме с датировками манускриптов этого периода речь шла выше. Собственно, эта проблема вызвана теми же обстоятельствами, что разногласия со временем постройки и росписи старых базилик в Дэбрэ Дамо, Дэгум и др. Исследователи вынуждены использовать сравнительно-исторический метод при анализе архитектурных и иконографических особенностей памятников названного периода.

Основная масса церквей была построена в XII–XIII вв. н.э., в период правления династии Загве, когда центр политических сил христианского государства смещается на юг, в область Ластва. В месте, вошедшем в историю по имени канонизированного эфиопской церковью царя из династии Загве, — в Лалибеле, был основан новый религиозный центр. Около 1200 г. там было сооружено 10 монолитных церквей, вырубленных в вулканической относительно мягкой породе.

В мире искусства лалибельские строения известны благодаря своим архитектурным особенностям: капителям, карнизам, резьбе на окнах и передвижным деревянным алтарям, орнаментами которых отсылает нас к поздней античности [4, р.117]. Помимо этого при церквях хранится различная параферналия 1137–1270 гг. и более ранняя по некоторым датировкам, в частности кресты необычной формы, названные лалибельскими, так как впервые были обнаружены именно здесь. Иконография креста свидетельствует о влиянии античности и так же, как росписи Дэбрэ Салам Микаэль, представляет Иисуса в образе его силы. Сам крест помещен под дугой, которая повторяет, как считает Жак Мерсье, античные триумфальные арки [3, р.48]. Есть несколько иконографических вариантов креста. Чаще всего он бывает вписан в мандорлу из двух или трех полукружий, по обеим сторонам которых располагаются от одной до трех пар крыльев, символизирующих четырех существ, несущих трон Господа. Весь образ относится к описанному выше *Maiestas Domini*, основанному на видении пророка Иезекииля (1: 10–11).

Группа эфиопских церквей XIII–XIV вв. продолжает раннехристианскую традицию, помещая образ в святилище */mäqdäs/*. В манускриптах этого времени, прежде всего в Евангелиях, где сцены из жизни Христа обязательны, образ занимает верхнюю часть сюжета Вознесения. В иконографическом плане Евангелия XIV в. отсылают нас опять к поздней античности. В сценах Страстей Христовых, Распятия, жен-мироносиц у могилы Спасителя представлены святые места Иерусалима — Голгофа и Гроб Господень. Изображение Христа в виде ягненка (образ, запрещенный в Византии в конце VII в. н.э.), смещение позиций четырех существ вокруг мандорлы⁶ и целый ряд других особенностей, зафиксированных М. Хелдман и Ж. Мерсье, позволяют говорить о консерватизме эфиопского сакрального искусства, в котором до сих пор можно обнаружить следы раннехристианской традиции, утраченной в других регионах. Известный отечественный исследователь византийского искусства Д. Айналов, который прокомментировал сделанные Б. А. Тураевым описания коллекции № 2594 из собрания МАЭ РАН, отметил тот факт, что эфиопские иконы начала XX в. воспроизводят образы древних коптских святых, таких как св. Мина и Сисиний (№ 2594–15 и, соответственно, № 2594–14) [7, с. 210–215].

Период, обозначенный Ж. Мерсье как эра Амда Сиона, характеризуется прекрасно выполненными миниатюрами, целым рядом церквей, построенных императорами но-

⁶ В христианской иконографии их позиции были зафиксированы после IX в. н.э.

вой династии. Активное продвижение монашества в первой трети XIV в. далее на юго-восток, на границу влияния христианского государства, привело к основанию целого ряда монастырей, высеченных в скалах, часто в труднодоступных местах, на вершинах утесов и в горных районах [8, с. 42–43].

Выделение следующего этапа, который французский исследователь обозначил как эра Давида, является весьма логичным и оправдывает свои хронологические рамки — 1382–1475 гг. Пожалуй, это время можно назвать расцветом эфиопской миниатюры и иконы в целом. Несколько странным выглядит то, что Ж. Мерсье не назвал период именем самого известного императора средневековой Эфиопии Зара Якоба (1434–1468), последнего сына Давида и апологета культа Марии. Зара Якоб ввел повсеместное почитание Богоматери, стимулируя заказы ее образов и включив в литургию чтение Чудес Марии. Таким образом он способствовал развитию и распространению иконописной традиции, особенно это касается образов на дереве. Иконы Богоматери по его инициативе должны были использоваться в церковных службах и в народных празднествах, посвященных Деве. Ст. Хойнацкий берет за отправную точку в развитии писания образов на дереве именно середину XV в. [9, S. 40–42].

Однако свое наименование выделенного периода Ж. Мерсье объясняет, приводя в качестве основного аргумента стиль манускрипта Чудес Марии, заказанного императором Давидом (1382–1413): миниатюры сборника выполнены в манере, которая оставалась популярной до правления Зара Якоба. Этот стиль Ж. Мерсье обозначил как королевское или, точнее, придворное искусство. В своем дворце Давид основал скрипторий. Ряд прекрасных манускриптов, дошедших до нас, относится к этой традиции: сборник священных текстов *Masehafa Tefut* и Послание св. апостола Павла⁷. Миниатюры следуют византийской иконографической модели, поэтому логично будет предположить, что писцы скриптория визуально были знакомы с византийской традицией, возможно, через патриархат коптской церкви [4, p. 177–178].

Будучи искусством двора, этот стиль, естественно, не был единственным, в ряде монастырей, которые являлись центрами религиозного образования, развились свои самостоятельные традиции. Ж. Мерсье выделяет стиль сборника *Masehafa Genzat* («Книга времен»), принадлежащего монастырю Дэбрэ Абай в Шире, основателем которого считается св. Самуил Вальдебский. Поскольку имя мастера было неизвестно, Ж. Мерсье назвал этот стиль самуилитским, однако его предложение никто из исследователей не поддержал, и термин не прижился. Ст. Хойнацкий обоснованно считает этот термин общим, основанным на полуполюгендарной истории, согласно которой «Книга времен» написана самим святым. Миниатюры из этого сборника по стилю и иконографии схожи с миниатюрами из сборника «Жития святых и мучеников», хранящегося сейчас в монастыре Дэбрэ Сион Мариам на острове Тулло Гудо озера Звай [2, p. 12]. Хотя озеро Звай расположено значительно южнее того культурно-географического массива, где были созданы все описанные памятники средневековой Эфиопии, этот сборник согласно местной истории происходит из северной части страны, как и «Книга времен». М. Хелдман причисляет к нему еще пару манускриптов [4, p. 180]. На этом примере хорошо видна проблема периодизации и шире — атрибуции предметов эфиопского искусства. Сведения отрывочны, носят полуполюгендарный характер и потому не

⁷ Первые две книги хранятся в Эфиопии: церковь св. Марии, Амба Гешен (монастырь Гешен Мариам), провинция Уолло. Датируются нач. XV в. н. э. Последняя — в Национальной библиотеке Аддис-Абебы.

всегда достоверны. Источники по этому периоду малоинформативны и недостаточны для установления четких обоснованных связей и отношений между удаленными друг от друга очагами письменности и общественной жизни. Часто исследователям приходится «домысливать» историю, выдвигать теории, высказывать ряд предположений, одно из которых, возможно, подтвердится дальнейшими изысканиями.

Другим важным моментом, характеризующим указанный период, стало прибытие иностранных мастеров ко двору эфиопских императоров. Ст. Хойнацкий выстроил свою статью, посвященную истории диптихов и складней с XV по XX вв., по принципу влияния иностранных художников и иконографических моделей, которые давали «толчок» развитию новых типов и стилей [5, S. 40–69]. Ж. Мерсье постарался избежать этой зависимости, от которой страдали и все исследователи эфиопской художественной традиции начиная с 1960-х годов.

По прямой просьбе эфиопских императоров Давида и Исаака (1414–1428), переданной через посольские миссии, Венецианская республика отправила в Эфиопию ряд мастеров, в том числе художника, которого Ж. Мерсье считает обладателем скромных художественных возможностей. Он основал студию, привлекая множество талантливых учеников, среди которых был Фере Сион, самый крупный известный иконописец средневекового эфиопского государства. Ему посвятила монографию М. Хелдман. Благодаря тому, что часть его работ подписана, М. Хелдман датирует его деятельность примерно 1445–1480 гг. [10, p. 23]. Его стиль считается новаторским и отличается, во-первых, элегантным тонким изображением лица, во-вторых, великолепным абрисом одежд, намекающим на трехмерное пространство благодаря волнообразно спадающим складкам, хотя мастер остается верным двумерному плоскостному изображению. В стиле Фере Сиона и его последователей прослеживается влияние ближневосточной традиции. В целом это искусство сочетает в себе несколько разных художественных течений [3, p. 53; 10, p. 20, 23–70, 139–162]. Так как был открыт целый ряд работ, выполненных в стиле Фере Сиона, исследователи сделали вывод о существовании самостоятельной школы или мастерской. Самим мастером и его учениками при поддержке Зара Якоба была создана серия складней, представляющих образ Марии. Здесь, как правило, исследователи начинают говорить о религиозных догматах, установленных императором, и о том, как он через написанный образ на дереве, доступный взгляду каждого (в отличие от тех же миниатюр), прививал культ Богоматери среди эфиопского народа.

Следующий период начинается в 1480 г. Примерно в это время вернулся из Египта и Иерусалима, где обучался ремесленному искусству, эфиопский монах Ездра. По возвращении в свой монастырь он занялся развитием ремесел, монахи копировали священные книги и расписывали их. Стефаниты совершенствовали искусство резьбы крестов и прославились как мастера миниатюр. Они использовали черное дерево и технику маркетри — инкрустацию по дереву. Их иконописный стиль отличает изображение драпировок и других предметов материальной культуры на иконах.

Значительное влияние на местную иконопись оказала деятельность Николо Бранкальона, который прибыл ко двору эфиопского императора Александра (1478–1494) около 1480 г. из Венеции. Как и его предшественники с Запада, он писал в готическом стиле, распространенном в то время в Европе. При дворе эфиопского монарха Николо Бранкальон получил почти полную свободу действий: он расписывал церкви, иллюминировал рукописи и создавал иконы. Его активная деятельность продолжалась более сорока лет (1480–1526), в течение которых он основал студию и создал новые

иконографические элементы эфиопского сакрального искусства. Его иллюстрации к Чудесам Марии способствовали утверждению в искусстве образа Марии как защитницы и покровительницы и оставались популярными наряду с образом св. Георгия мученика вплоть до XVIII в. Образ Св. Троицы в виде трех сидящих фигур, каждая с книгой в левой руке, вероятно, также сформировался под его влиянием [9, S. 46].

Активное проникновение в эфиопскую иконописную традицию западноевропейских религиозных канонов и образов не означало, что местные стили перестали существовать. Развитие школ Ездры в провинции Тиграй и Бранкальона при дворе все-таки не вытеснило школу Фере Сиона [3, p. 56]. Поэтому Ж. Мерсье назвал этот период «эрой противостояния» стефанитов и венецианского искусства, хотя в реальности никакого противостояния не было. В горной Эфиопии существовало два магистральных направления: монастырская и придворная школа, названные так по местам, где, собственно, располагались скриптории. Вся эта разветвленная структура — изготовление предметов религиозного быта, поддержка со стороны знати и императора, дотации церквей, скриптории — рухнула после 1527 г. с нашествием харарского эмира Ахмеда Ибрагима аль-Гази, известного как Грань. До сих пор его помнят и сравнивают с Гудит, легендарной разрушительницей Аксума, которая сожгла главный храм древнего государства — Сион.

После убийства Граня и изгнания мусульман с помощью португальского отряда Криштована Да Гамы в Эфиопию проникают иезуиты.

Иезуитское влияние на эфиопскую художественную традицию ограничилось введением нескольких иконографических типов Богоматери, главный из которых относится к образу Девы Санта Мария Маджиоре (*Santa Maria Maggiore*). В 1569 г. папа Пий V дал иезуитам разрешение делать репродукции с этой иконы, относящейся к периоду раннего средневековья. Члены ордена несли с собой не только свою веру, но и свою эстетику — строгую католическую — в те страны, где служили миссионерами. Образ довольно аскетичный: младенец Иисус сидит на левой руке Марии, держит книгу и благословляет. Этот образ выражает почитание Марии как матери Бога и почитание Иисуса в его евангельской миссии.

Предполагают, что образ мог попасть в Эфиопию самое раннее в 1570-е годы [4, p. 75]. Португальские иезуиты привезли его с собой из индийского Гоа.

Ж. Мерсье опубликовал один из первых известных образов этого типа начала XVII в., показывающих Марию с ее возлюбленным сыном (так надписывались эти иконы) без архангелов [3, fig. 21, p. 59]. Если сравнить с протографом, то сходство очевидно: совпадают положение головы Иисуса и Марии, одеяние Марии, даже складки на мафории и на хитоне Иисуса. Этот тип предшествовал распространившемуся позднее типу с архангелами, стоящими по обеим сторонам от Богоматери. Описанная икона приближает нас к возрождению 1660–1682 гг., связанному с основанием Гондара.

В Гондаре располагались монастырские скриптории и мастерские под патронажем гондарского двора. Они производили манускрипты, расписанные в стилях, которые сейчас известны как первый и второй гондарский.

Немецкий исследователь 1960–1970-х годов О. Егер первым использовал термин «гондарский стиль» применительно к художественным произведениям второй половины XVI — первой половины XVII вв.

Работая с миниатюрами и иконами, исследователи обратили внимание на стилистическое отклонение эфиопских икон от принципов символизма и геометрических

линий к декоративному натурализму — орнаментике и плавным линиям с полутонами. Помимо этого О. Егер указал на роль монастырских скрипториев в эволюции эфиопского искусства — момент, который стал ключевым в периодизации Ж. Мерсье. Вслед за О. Егером Ж. Лерой продолжил развивать тему Гондара, выделив первый и второй гондарские стили и дав четкие технические характеристики обоим [2, р. 5]. В образах первого гондарского стиля фигуры выделены черными линиями, пространства очерчены и заполнены одним цветом (в основном желтым, зеленым, красным и голубым). Основной фон миниатюр — ровный, обычно белый цвет. Этот факт исследователи объясняют использованием при создании манускриптов западных образов, в частности работ Николо Бранкальона, чьи бледные фоны наряду с эстампами послужили образцом для белого фона первого гондарского стиля. Основные характеристики: красные блики на розовых лицах, которые можно найти на более ранних образцах 1600-х годов; насыщенного желтого цвета одеяния драпированы складками, выполненными красными параллельными линиями, между которыми выписаны короткие линии и точки как декор одежды. Главные тексты этого периода — Евангелие и сборник Чудес Марии. Этот стиль также характеризуется появлением большого количества надписей. В образах на дереве продолжал использоваться цветной фон. В остальном иконы следовали общему стилю, который благодаря основанию единого центра Гондара⁸ распространился по стране.

Конечно, периферийные художники вносили собственные изменения в общий канон стиля. Это неизбежный и закономерный процесс, связанный с бытованием местных художественных традиций⁹. Первый гондарский стиль, считает Ж. Мерсье [3, р. 60], восходит к работам XV в., комбинируя в себе разные традиции и локальные варианты. Собственно, такая позиция не расходится с мнением Ст. Хойнацкого, который полагает, что в истории эфиопской иконописи перерывов нет. В принципе, все связано и перетекает из одного стиля в другой [2, р. 9]. Переходный характер иконописи XVI в. подтверждается существованием нескольких школ, которые заполняют собой промежуток между XV и XVII вв. В начале XVII в. стиль четких параллельных линий сменился предгондарским. Это предопределило переход к первому гондарскому стилю, который набрал силу к середине XVII в. Традиции монастырей Ласта и Тиграя были столь сильны, что вкупе с изоляцией и бедностью западные влияния имели здесь мало силы, и оставались живы оригинальные стили, которые были реанимированы с расцветом Гондара.

Факт преемственности в эфиопской художественной традиции подтверждает периодизация Мэрилин Хелдман. Она выделяет поздний период Соломонидов и, недолго сомневаясь, ставит временные рамки — 1540–1769 гг. [4, р. 193], которые, как мы видим, снимают проблему «белого» пятна после нашествия Ахмеда Граня и, может быть искусственно¹⁰, но иллюстрируют непрерывность иконописной традиции.

⁸ Уже при первых попытках периодизации первый и второй гондарские стили были связаны с установлением стабильности в империи и основанием постоянной столицы, что выразилось даже в названии художественных стилей [2, р. 8].

⁹ Например, область Ласта, где предпочитали уравнивать теплые тона холодными. Стефаниты в Тиграе развили деревенский стиль, более грубый, в котором они расписывали стены церквей и большие холсты [3, р. 60–61].

¹⁰ Это мнение Ст. Хойнацкого [2, р. 7], с которым нельзя не согласиться, так как М. Хелдман прибегла к очень сильному обобщению, сделанному на базе еще недостаточного материала. Даже Жак Мерсье в своей действительно новаторской периодизации не пошел так далеко, предпочтя более узкие временные рамки, а значит, доказуемые и более очевидные.

Нашествие войск Адаля 1527–1543 гг. нанесло большой ущерб эфиопской культуре. Были сожжены императорские церкви, монастыри Дэбрэ Дамо и Дэбрэ Либанос, в огне погибли письменные и иконописные памятники раннего периода Соломонидов (1270–1527 гг. по классификации М. Хелдман), но, конечно, не все было потеряно. Часть была выкуплена позднее, часть спрятана, а такие труднодоступные места, как монастыри Гунда Гунде и озера Звай, оказались вне зоны досягаемости воинов Грания. Известны несколько манускриптов и икон, датированных периодом 1550–1665 гг. Иконы этого периода (а таковые, конечно же, писались, так как были необходимы для ритуальных целей) следуют моделям западноевропейских эстампов и оттисков с популярными типами¹¹. Такое внимание к западным образцам, на которое указывает и Ж. Мерсье [3, р. 58], объясняется, в частности, утратой большого количества образов в начале XVI в. и необходимостью их замены. Тем не менее, по мнению М. Хелдман, интерес к «пришлым» иконам заметен в художественной традиции XV в. Скорее всего, без опустошительного нашествия Грания эфиопские мастера все равно бы приняли западные модели, по крайней мере, не обошли бы их стороной. Самые распространенные образы этого периода: Страсти Христовы, смерть спасителя, восхождение Адама и Евы (триптихи, диптихи). Некоторые иконы, например с сюжетом восхождения Адама и Евы, отличаются изображением индийских одеяний и поз, которые вполне могут иметь источником индийские модели, введенные иезуитами [4, р. 240]. Вместе с тем, страна не была закрытой для иностранцев: греки, армяне, сирийцы и египтяне приезжали сюда и вели торговые дела. Встает вопрос, которым задаются до сих пор и Ст. Хойнацкий, и Ж. Мерсье, а раньше обсуждали Ж. Лерой, О. Егер, Д. Бакстон. Как, насколько глубоко повлияли иностранные образы на эфиопскую художественную традицию? Ж. Мерсье считает вероятным, что «ряд иностранных влияний в стране заложил основу этого возрождения» [3, р. 62]. При этом он выдвигает несколько гипотез относительно такого «стилистического» подъема, не исключая возможность того, что работы эфиопского мастера могли оказать столь значительное влияние на иконопись. Нельзя исключить похода какого-нибудь местного монаха в Иерусалим или Египет. Одно можно сказать: это была небывалая до того момента «мода» двора.

Первый гондарский стиль связан с именами императора Иоанна I (1667–1682) и его жены императрицы Сабла Вэнгель, которые, как и другие гондарские императоры, покровительствовали архитектуре и искусству.

Переход ко второму гондарскому стилю, как считается, начался в период правления Иясу I (1682–1706) и был связан с появлением иностранных моделей и приездом зарубежных художников [2, р. 9]. Его ожидала та же судьба, что и первый. Став господствующим при дворе, в удаленных монастырях он таковым не был. Кое-где еще продолжали выполнять заказы в первом гондарском стиле. Удаленные области, такие как Шоа, демонстрировали приверженность старым образам. Ластва выработала свой собственный стиль [3, р. 63]. Поэтому вопрос определения четких временных рамок применительно к эфиопской действительности выглядит по крайней мере странным.

Главное отличие второго стиля от первого состоит в некоторых художественных приемах. Заметна слабая попытка использования светотени и объемных цветов. Лица круглые с аккуратным затенением коричневым цветом, обрамлены короной коричне-

¹¹ Тот же самый процесс можно наблюдать и сейчас, когда особо полюбившийся тип перерисовывается современными художниками, переключивая из одной области в другую [11, с. 295–298].

вых волос. Фон темно-желтый противопоставлен темному красному и зеленому, чьи оттенки сливаются на границах цветов, создавая эффект мягкости и свечения. Появляются портреты исторических лиц без портретного сходства. В пространство иконописи все чаще вписываются сцены битв, императорских праздников, деревенской жизни, иллюстрирующие мирские стороны традиционного эфиопского уклада, что выражает, по мнению Ст. Хойнацкого, растущую связь художника и жизни страны [2, р. 9].

Для императора Бакаффы (1721–1730) и его придворных писались книги, в которых было более 200 миниатюр, что подвигало художников искать новые варианты сюжетов, комбинировать иконописные приемы. Художники оставались духовными лицами, однако уже начали работать на аристократию, став тем самым более свободными и независимыми от канонов и монастырей, чем раньше.

Отличительной чертой второго гондарского стиля можно назвать то, что он распространился на все средства художественного изображения: иконы, роспись и миниатюры, чего в XV в. еще не было [3, р. 66]. Ранее ведущую роль в развитии искусства играли монастыри, с основанием Гондара все изменилось. Эта роль перешла к аристократии, которая следовала за правителем, в частности за женой Бакаффы Мэнтэваб, которая выступала регентом при сыне до 1760-х годов.

После регентства Мэнтэваб страна вступила в эру раздробленности и междоусобных конфликтов, вошедшую в историю как *Зэмэнэ Мэсафьнт* «Время принцев».

За 85 лет сменилось 19 императоров [5, S. 17], чья преемственность сохранялась исключительно по традиции, а фактическая власть находилась в руках крупных военачальников, иногда боровшихся друг с другом, а иногда вступавших в различные альянсы и военные союзы. Это время также стало временем упадка искусства. В условиях постоянных военных кампаний, которые вела знать, не было денег для заказа богато иллюминированных книг и икон. Только монументальная роспись еще сохранялась для нужд церкви. Политическая раздробленность длилась до 1855 г., когда к власти пришел Феодор II. Но если в государстве дела при нем стали налаживаться, то в искусстве продолжался упадок.

В конце XIX в. иконописная традиция вступила в финальную фазу и к середине XX в. практически прекратила свое существование. Только центры в областях Ваг и Лага продолжали заниматься разработкой старых иконописных тем [2, р. 9]. Тем не менее в XIX в. отмечается значительное расширение иконописной тематики, которое нашло выражение в коллекции МАЭ РАН № 2594. Последняя представляет собой холсты, написанные для иконостаса эфиопской церкви /*mäqdäs*/ и купленные у местных художников доктором русской дипломатической миссии А. И. Кохановским в первой четверти XX в.

В середине XIX в. художники обратились к философским темам: о тщете и суетности человеческой жизни, включив в программу повесть о Варлааме и Иоасафе. Варлаам представлен пробующим фрукт с дерева, не замечаящим, что черная и белая крысы грызут ствол дерева, а змей, затаившийся в корнях дерева, готовится его проглотить (№ 2594–19). Другим популярным сюжетом стало покорение высоты небесной Александром Великим (№ 2594–21). Ж. Мерсье в отличие от Ст. Хойнацкого считает, что, несмотря на тяжелое время, художники продолжали искать новые стили и формы [3, р. 66]. Поэтому XVIII в. он обозначил как переход к современности, увидев в нем зарождение новой иконографической и стилистической традиции эфиопского сакрального искусства.

Таким образом, эфиопская сакральная живопись представляет собой сложное переплетение нескольких «пришлых» традиций — византийской, европейской, исламской — с местными. Преломление этого «микса» в лучах традиционной эстетики осложняет атрибуцию артефактов и поиск надежных иконописных протографов. Разнородность стилей и особенности их бытования, обусловленные сложной географией страны, попытка преодолеть Ж. Мерсье. Пожалуй, его периодизация дает наиболее целостную картину развития эфиопской сакральной живописи. Выводы Ж. Мерсье имеют веские основания, так как именно он вел проект эфиопского патриарха абуну Павла по церквям Тиграя и Амхары, поддержанный Европейской комиссией. Тем не менее, проблема периодизации эфиопской сакральной живописи еще не может считаться решенной и нуждается в дальнейшей более тщательной разработке.

Литература

1. *Heldman M. E., Balicka-Witakowska E. Painting // Encyclopaedia Aethiopica. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2010. Vol. 4. P. 90–101.*
2. *Chojnacki S. Attempts at the Periodization of Ethiopian Painting: a Summary from 1960 to the Present // Proceedings of the Sixth International Conference on the History of the Ethiopian Art. Addis Abeba, 5–8 November 2002. Addis Abeba: Institute of Ethiopian Studies, Addis Abeba University, 2003. P. 3–30.*
3. *Mercier J. Ethiopian Art History // Ethiopian Art: the Walters Art Museum. Lingfield, Surrey, UK: Third Millennium Publishing, 2001. P. 45–73.*
4. *Heldman M. E., Munto-Hay S. C. African Zion: the sacred art of Ethiopia. Catalogue. Addis Ababa: The Institute of Ethiopian Studies, 2006. 272 p.*
5. *Hahn W. Die Geschichte Äthiopiens // Äthiopien. Christentum zwischen Orient und Afrika. München: Staatliches Museum für Völkerkunde, 2002. S. 11–25.*
6. *Balicka-Witakowska E. Maiestas Domini // Encyclopaedia Aethiopica. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007. Vol. 3. P. 665–667.*
7. *Тураев Б. А., Айналов Д. В. Произведения абиссинской живописи, собранные доктором А. И. Кохановским // Христианский Восток. СПб.: Типография императорской Академии Наук, 1913. Т. II, вып. 2. С. 199–215.*
8. *Чернецов С. Б. Эфиопская феодальная монархия в XIII–XVI вв. М.: Наука, 1982. 308 с.*
9. *Chojnacki S. Geschichte der Tafelmalerei in Äthiopien vom 15.-20. Jahrhundert // Äthiopien. Christentum zwischen Orient und Afrika. München: Staatliches Museum für Völkerkunde, 2002. S. 40–69.*
10. *Heldman M. E. The Marian Icons of the Painter Frè Séyon. A study in the Fifteenth-Century Ethiopian Art, Patronage and Spirituality. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1994. 220 p.*
11. *Семенова В. Н. Иконографический канон в эфиопской художественной традиции начала XXI (по материалам экспедиции МАЭ РАН в Эфиопию 22 марта — 5 апреля 2008) // Радловский сборник: научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2008 г. СПб.: МАЭ РАН, 2009. С. 295–298.*

Статья поступила в редакцию 10 января 2013 г.