

Иконографическая программа и датировка эфиопской иконы-триптиха из коллекции Музея русской иконы

Валерия З. Куватова

*Институт востоковедения Российской академии наук,
Москва, Россия, kintosh@mail.ru*

Аннотация. Исследование посвящено возможному происхождению, датировке и особенностям иконографической программы эфиопской иконы-триптиха из коллекции Музея русской иконы (Москва). Иконографическая программа памятника частично опирается на иконописную традицию XVII–XVIII вв., но в то же время связана и с деятельностью гондэрских скрипториев. В трактовке архитектурных элементов и орнаментов на одеяниях, в нарративности многофигурной композиции исцеления слепых также прослеживается влияние книжной миниатюры. С точки зрения стиля икона, с одной стороны, демонстрирует выраженные черты так называемого первого гондэрского стиля, преобладавшего в Северной Эфиопии со второй половины XVII по первую треть XVIII в. С другой стороны, в художественной манере автора заметны редкие стилистические особенности, говорящие в пользу того, что памятник, вероятно, был написан уже на излете первого гондэрского стиля. Скорее всего, исследуемую икону можно датировать концом первой – началом второй трети XVIII в.

Ключевые слова: эфиопское христианское искусство, эфиопская иконопись, эфиопская икона, христианское искусство Эфиопии

Для цитирования: Куватова В.З. Иконографическая программа и датировка эфиопской иконы-триптиха из коллекции Музея русской иконы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 93–105. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-93-105.

The Iconographic program and probable dating of the Ethiopian icon from the collection of the Museum of Russian Icons (Moscow)

Valeria Z. Kuvatova

*Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia; kintosh@mail.ru*

Abstract. This study is focused on the iconographic program as well as the probable origins and date of an Ethiopian triptych from the collection of the Museum of Russian Icons (Moscow). Basically, the pictorial program of the icon follows the long-established tradition of Ethiopian icon painting of the 17th–18th centuries. At the same time, the strong influence of the iconographic conventions of the Gondarine scriptoria is also very conspicuous. The narrative character of the *Healing of the Blinds* episode and the rendering of architectural details and of clothing can easily be traced back to the tradition of illuminated manuscripts. On one hand, in terms of style, the triptych shows some typical features attributed to the so-called First Gondarine style that dominated Northern Ethiopia from the second half of the seventeenth through the first third of the eighteenth century. On the other hand, the icon's style evinces some very unusual details. This leads to the suggestion that the triptych was painted at the very end of the First Gondarine style. Thus it seems reasonable to suggest the end of the first or the beginning of the second third of the eighteenth century as the most likely date of the icon.

Keywords: Ethiopian Christian art, Ethiopian icon painting, Ethiopian icon, Christian art of Ethiopia

For citation: Kuvatova, V.Z. (2019), "The Iconographic program and probable dating of the Ethiopian icon from the collection of the Museum of Russian Icons (Moscow)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 93-105. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-93-105.

Введение

Исследуемый памятник эфиопской иконописи из коллекции Частного музея русской иконы представляет собой трехстворчатую икону-складень (ил. 1). Ширина центральной доски составляет 29 см, высота – 55 см. Толщина центральной панели – 2,5 см, толщина боковых панелей – 1,1 см. Икона написана темперой по очень тонкому слою грунта. Сохранность доски и красочного слоя хорошая, имеются лишь отдельные затемнения. Съемка иконы в инфракрасном свете показала соответствие красочного слоя первичному рисунку и отсутствие каких-либо последующих записей (ил. 2).



Ил. 1. Триптих из Музея русской иконы
(разрешение на публикацию от музея)

Иконографическая программа памятника строится вокруг центрального изображения Богоматери с младенцем и двумя архангелами и состоит из шести сцен, часть из которых исключительно популярна в эфиопской иконописи, а часть, по-видимому, демонстрирует специфические приоритеты заказчика или художника.

На протяжении XVI в. формировались устойчивые принципы эфиопской иконографии в рамках программы мариологических икон-триптихов, включавших несколько сцен [Chojnacki 2000, р. 33]. В центре, как правило, размещалось изображение Богома-



Ил. 2. Инфракрасная съемка триптиха
(разрешение на публикацию от музея)

тери с младенцем и двумя архангелами, на боковой створке справа от него – сцена Распятия, слева – Сошествия во ад. Три основные композиции дополнялись изображениями святых.

Программа исследуемого памятника лишь отчасти соответствует базовому варианту. Верхняя часть центральной панели занята образом Богородицы с младенцем, фланкированными двумя архангелами. Надписи на классическом эфиопском языке – геэзе – называют архангелов: *Q. Mika'el Q. Gabriel*. Буква *kaf* означает сокращение от «*kidus*» – «святой». Надпись слева от Богородицы «*mæxsælæ fæker waldo*» означает «С любимым сыном». В верхнем

регистре правой створки размещена сцена Сошествия во ад, а под ней – ростовые изображения двух почитаемых местных святых – Эвостатевоса и Текле Хайманота.

Три другие сцены не характерны для эфиопских икон, поэтому для их идентификации нужно обратиться к книжной миниатюре. В период с 1635 по 1730 г. искусство иллюминации переживает взлет, в гондэрских скрипториях копируется множество богословских манускриптов [Annequin 1972, р. 196; Bickford Berzock 2002, р. 8]. Большой популярностью в этот период пользовался апокриф «Чудеса Богоматери» (*Ta'amera Maryam*) [Annequin 1972, р. 193]. Аналоги трех исследуемых сцен обнаружились в гондэрских миниатюрах XVII в.

Две композиции на левой боковой панели иллюстрируют один из сюжетов «Чудес Богоматери» – чудо с епископом Меркурием. Согласно апокрифу, епископ Меркурий заболел проказой. Когда он рассказал об этом архиепископу Закарии, тот отлучил его от сана. Меркурий долго молился в своем храме перед образом Богоматери. Устав, он погрузился в сон, а когда проснулся, обнаружил, что его тело очистилось от проказы.

Этот сюжет был, по-видимому, популярен в книжной миниатюре. Сохранилось, как минимум, два манускрипта «Чудес Богоматери», где он проиллюстрирован с разной степенью подробности. Первый, датируемый 1670–1680 гг. (*Or. 635*), хранится в Британской библиотеке. История раскрывается в двух сценах, размещенных на одном листе (*fol. 102r*). На композиции слева Меркурий изображен стоящим перед архиепископом. Во втором эпизоде, в левом нижнем углу, святой предстает уже в епископском облачении, в окружении ликующей паствы (ил. 3).

В манускрипте из Художественного института Чикаго (reference number 2002.4) чуду со святым Меркурием посвящены уже четыре сцены (*fol. 111v, 112r*). На первой композиции Меркурий демонстрирует архиепископу свою болезнь, на второй – получает благословение от Богоматери. Третий и четвертый эпизоды повторяют сцены из манускрипта из Британской библиотеки.

Следуя традиции книжной миниатюры, автор исследуемой иконы также иллюстрирует сюжет двумя композициями. В верхнем регистре Меркурий показывает архиепископу свое вновь здоровое тело, в нижнем – восстановленный в сане святой приветствует паству. Между композициями из манускриптов (в первую очередь, из *Or. 635*) и рассматриваемой иконой прослеживается заметное сходство. Позы Меркурия и в манускрипте, и на иконе очень похожи. Складки одежды и ее орнамент трактованы практически идентично. Во второй композиции и в манускрипте из Британской библи-



Ил. 3. Манускрипт «Чудеса Богоматери», 1670–1680 гг.
Or. 635, fol 102r, Британская библиотека
 (Библиотека разрешает использование фотографий *for editorial use*)

отеки (*Or. 635*), и на иконе Меркурий облачен в богослужебные одежды, отличающиеся от тех, что изображены в первой сцене. Обращает на себя внимание ориентализирующая трактовка одеяния Меркурия, получившая распространение в эфиопской живописи [Friedlander 2007, p. 207; Heldman 1994, p. 194].

Сцена нижнего регистра центральной панели также находит свой аналог в одном из гондэрских манускриптов XVII в., Четвероевангелии из Британской библиотеки (*Or. 510, fol. 51r*) (ил. 4). Она представляет собой эпизод из Евангелия от Матфея (9: 27–31), в котором Христос исцеляет двоих слепых. Как и в сценах со святым Меркурием, заметно значительное сходство композиционных решений миниатюры и композиции триптиха. Красно-желтое деяние, поза и прическа Христа почти идентичны, также практически совпадают позы и одеяния слепых. У второстепенных персонажей



Ил. 4. Четвероевангелие, XVII в., Or. 510, fol 51r., Британская библиотека
(Библиотека разрешает использование фотографий *for editorial use*)

бросается в глаза аналогия не только в позах, но и в направлении взглядов. Сходство в трактовке одеяний поразительно. На обоих памятниках фигуры справа от Христа изображены с непокрытыми головами, а фигуры слева – в ориентализирующих головных уборах. Особый интерес представляет такая редкая деталь, как «шапочка» крайнего левого персонажа из композиции иконы. Складывается впечатление, что авторы и манускрипта, и иконы ориентировались на один и тот же образец.

Центральный образ исследуемого триптиха – Богородица с младенцем и двумя архангелами – важнейший иконографический тип в эфиопской иконописи. Популярность мариологических образов восходит к XV в., когда обретает распространение иконографический тип, вариацию которого можно видеть на исследуемой иконе.

Заметная особенность – расширяющийся книзу силуэт мафория Богородицы. Так как фигура Богородицы трактована максимально линейно, вызывает вопросы ее поза. На эфиопских иконах становится нормой погрудное или поясное изображение архангелов.

лов. Арочный силуэт над головой Богоматери формируется крыльями архангелов, смыкающимися над нимбом Марии.

С XVII в. под влиянием привезенных в страну списков византийской иконы *Salus Populi Romani* описанный иконографический тип постепенно смешивается с типом *Salus Populi Romani*. Иконография исследуемого памятника также в значительной степени следует за сформировавшимся новым типом. Однако в ней наблюдаются нетипичные детали. Руки Марии скрещены и держат плат, но пальцы правой руки не сложены в благословляющем жесте. Это очень необычно для живописи XVII–XVIII вв. Лишь на двух иконах из Аддис-Абебы (cat. 70, XVI–XVII вв., cat. 69, XVII–XVIII вв. [Chojnacki 2000, p. 60]) пальцы правой руки Богоматери не сложены в благословляющем жесте, но отсутствует и плат. На иконах второй половины XVIII в. такая особенность встречается (cat. 83, cat. 92 [Chojnacki 2000, pp. 124, 128]), однако стилистически иконы этого периода заметно отличаются от исследуемого памятника.

Изображение преграды-темплона за спиной Богоматери, за которой стоят архангелы, не характерно в XVII в., но в XVIII в. обретает все большую популярность. Украшающий ее декоративный мотив встречается и в книжной миниатюре (например, «Чудеса архангела Михаила» из Гондэра, поздний XVII в. *Walters Art Museum, Ms. W.835, ff. 60* [Horowitz 2001, p. 79]), и в монументальной живописи (роспись церкви Дебре Сина Мариам, Гондэр [Fitzgerald 2017, p. 390]), и в иконописи (cat. 69, cat. 213, cat. 274, все – XVII в.; cat. 68, XVIII в. [Chojnacki 2000, pp. 108–109]).

Важнейшая для эфиопской иконописи сцена Сошествия во ад в том виде, в каком она предстает на исследуемом памятнике, принадлежит к одному из иконографических типов, получивших широкое распространение в XVII в. Верхняя часть фигуры Христа окружена мандорлой. Его фигура слегка развернута вправо, а голова – влево. Правой рукой он держит за руку Адама, левая согнута в локте и прижата к груди. Ева справа от Христа держится за край его одежды. Фигуры Адама и Евы изображены по пояс, обнаженными. Христос облачен в ориентализирующее одеяние. В целом такой тип достаточно традиционен, но вместе с тем в изображении на исследуемой иконе есть ряд необычных черт. С конца XVI в. практически неизменным атрибутом сцены становится флаг, который художники изображали либо в руке Христа, либо за его спиной. Здесь же флаг отсутствует. Примеры такого типа представляют собой исключения (cat. 245, XVII в. [Chojnacki 2000, p. 243]).

Заметна разница в манере изображения одежд Христа в двух различных сценах. Придерживаясь единого колорита, мастер трактует одеяния из «Сошествия во ад» предельно схематично, в то вре-

мя как в эпизоде исцеления слепых одеяния написаны в намного более реалистичной манере. Скорее всего, это связано с компилятивным характером иконографической программы памятника. Художник копировал разные образцы, что в итоге привело к таким заметным расхождениям в трактовке фигур одних и тех же персонажей.

В нижнем регистре правой створки изображены популярные эфиопские святые Аба Эвостатевос и Текле Хайманот. Несмотря на очень типичную для XVII в., почти каноническую иконографию, в исследуемом памятнике также имеются особенности. Обычно святые держат в руках либо кресты, либо кресты и посохи, однако автор триптиха изобразил их только с посохами в руках.

Таким образом, иконографическая программа памятника частично опирается на иконописную традицию XVII–XVIII вв., но в то же время связана и с деятельностью гондэрских скрипториев. Для эфиопского искусства это не уникально. Так, еще на рубеже XV–XVI вв. впервые появились иконы с изображением Троицы, и все они вышли из скрипториев Тиграя [Chojnacki 2000, p. 26]. Исследуемый памятник – не единственный, в иконографической программе которого прослеживается прямая связь с иллюминацией манускриптов. Живописная программа иконы из коллекции Института эфиопских исследований (XVII–XVIII вв.) [Chojnacki 2000, p. 195, cat. 184] включает эпизод «Бегство в Египет», иконография которого явно восходит к книжной миниатюре. Ряд исследователей полагает, что эфиопские живописцы не имели специализации [Mann 2001, p. 95; Bickford Berzock 2002, p. 10], поэтому одни и те же мастера, по-видимому, расписывали стены, иллюминировали манускрипты и писали иконы.

С точки зрения стиля исследуемый памятник, с одной стороны, демонстрирует выраженные черты первого гондэрского стиля, преобладавшего в Северной Эфиопии со второй половины XVII по первую треть XVIII в. С другой стороны, в художественной манере автора заметны редкие, если не уникальные стилистические особенности.

Для первого гондэрского стиля характерна плоскостность, практически полное отсутствие светотеневой моделировки, линейная трактовка складок одежд, заполненных геометрическим орнаментом, удлинённые узкие лики с большими черными глазами [Friedlander 2007, p. 41]. В первую очередь это касается иконописи и монументальной живописи. В книжной миниатюре приемы светотеневой моделировки применяются еще в последней трети XVIII в. Переход ко второму гондэрскому стилю начался в конце XVII в. Он значительно отличается от первого стиля, тяготея к бо-

лее реалистичной живописи и демонстрируя влияние европейского барокко [Chojnacki 2000, p. 40]. К основным его особенностям исследователи относят округлые лики, розоватый колорит личного, свето-теневую моделировку ликов с помощью наложения мягких коричневых теней [Chojnacki 2000, p. 40; Heldman 1994, p. 195].

Живопись исследуемого памятника линейна до схематизма, автор не предпринимает попыток создания иллюзии объема. Лики написаны в характерной для первого гондэрского стиля манере. При этом трактовка личного чуть различается в разных композициях. Несмотря на плоскостную, в целом, моделировку, мастер затемняет верхнюю часть лбов, как бы намекая на объем. Во втором гондэрском стиле более объемная моделировка лиц станет нормой, но для икон первого стиля такой прием не характерен. Также обращают на себя внимание горизонтальные коричневые полосы на шеях у персонажей из сцен о чуде со Святым Меркурием. Такие кольцообразные складки типичны для второго гондэрского стиля, а в первом в иконописи встречаются редко. В данном памятнике эти черты, скорее всего, обусловлены влиянием традиций иллюминации XVII в., в которой стремление к объемной трактовке проявилось раньше, чем в иконописи.

С точки зрения колорита, сочетание желто-красно-зелено-оранжевых тонов достаточно типично для первого гондэрского стиля. В такой цветовой гамме расписана гондэрская церковь Дебре Сина Мариам [Fitzgerald 2017, pp. 391–395]. Автор использовал в двух боковых сценах верхнего регистра распространенный в то время прием росписи фона зелеными и оранжевыми геометрическими блоками. Примерами сходного решения могут служить некоторые иконы XVII в. из Аддис-Абебы (cat. 16, cat. 26 [Chojnacki 2000, pp. 63, 67]). Для иконописи XVII в., однако, более характерен несколько иной колорит – желто-красно-синие тона. Очень необычен отказ мастера от яркого синего пигмента в изображении мафория Богоматери. В XVII в. синий для этих целей превалирует, причем и в иконописи, и в иллюминации, и в монументальной живописи (ил. 5). Лишь со второй половины XVIII в. цвета мафория становятся более разнообразными, появляются оттенки серого.

Традиция украшать мафорий Богоматери нарядным орнаментальным декором более характерна для второго гондэрского стиля, но сам декоративный мотив (чередование прямых и волнообразных линий разной толщины) в своей линейности ближе к первому гондэрскому стилю. Близких аналогов ему не встречается, тем не менее примерно похожие мотивы можно видеть на иконах XVII–XVIII вв. (cat. 69, XVII–XVIII в. [Chojnacki 2000, p. 109]).



Ил. 5. Диптих из Музея русской иконы
(разрешение на публикацию от музея)

Преграда-темплон позади Богоматери – очень характерный элемент иконографии развитого второго гондэрского стиля [Chojnacki 2000, р. 304]. Иногда его можно встретить и на памятниках первого стиля, но значительно реже (например, cat. 128, XVII в. [Chojnacki 2000, р. 151]).

Форма складня, состоящего из центрального глубокого ковчега и двух плоских боковых досок, хотя и встречается в XVII в. (cat. 236 [Arise and go toward the South 2007, р. 248]), получает широкое распространение уже в XVIII в. В XVII в. боковые створки складней тоже, как правило, вырезались в форме ковчегов с отсутствующей внешней гранью, для того чтобы красочные поверхности в закры-

том состоянии не соприкасались. В исследуемом памятнике красочный слой лежит на необычно тонком для типичной эфиопской иконы грунте. Сохранились немногочисленные образцы росписи по тонкому грунту, но большая их часть все же относится к XVIII в. (cat. 2, cat. 34, cat. 84, cat. 117 [Chojnacki 2000]).

Выводы

Исследуемый памятник демонстрирует выраженные черты первого гондэрского стиля, а его иконографическая программа, помимо иконописной традиции, строится на сюжетах, которые были популярны в книжной миниатюре гондэрских скрипториев. Таким образом, можно относительно уверенно говорить о том, что икона-складень из коллекции Музея русской иконы имеет гондэрское происхождение и относится к первому гондэрскому стилю. Однако его иконография, несмотря на общее соответствие стилю, отличается большим количеством черт, достаточно нетипичных для классического варианта стиля конца XVII в. Отчасти они могут объясняться тем, что икона, возможно, вышла из одного из гондэрских скрипториев или, по крайней мере, ее автор был тесно связан с иллюминацией манускриптов. Но многие ее особенности, начиная от формы досок и толщины грунта и заканчивая пренебрежением к важным и символическим иконографическим элементам, неожиданными колористическими деталями и неуверенной трактовкой отдельных деталей, свидетельствуют в пользу того, что памятник, судя по всему, был написан уже на излете первого гондэрского стиля. Колебания между традициями и новациями, незнание или пренебрежение традиционными иконографическими решениями встречаются, как правило, в периоды перехода от одной художественной парадигмы к другой. Скорее всего, исследуемый памятник можно датировать концом первой – началом второй трети XVIII в.

Литература

- Annequin 1972 – *Annequin G.* L'illustrations des Ta'amra Mâryâm de 1630 à 1730. Quelques remarques sur le premier style de Gondar // *Annales d'Éthiopie*. 1972. Vol. 9, pp. 193–226.
- Arise and go toward the South 2007 – *Arise and go toward the South*. 2000 years of Christianity in Ethiopia / A. Marx, A. Neubauer (eds.). Frankfurt am Main, 2007. 368 p.
- Bickford Berzock 2002 – *Bickford Berzock K.* The Miracles of Mary. A Seventeenth-Century Ethiopian Manuscript. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2002. 38 p.

- Chojnacki 2000 – *Chojnacki S.* Ethiopian Icons. Catalogue of the Collection of the Institute of Ethiopian Studies. Addis Ababa University. Milan: Skira Editore, 2000. 516 p.
- Fitzgerald 2017 – *Fitzgerald M.A.* The Living Churches of an Ancient Kingdom. Cairo: American University in Cairo Press, 2017. 523 p.
- Friedlander 2007 – *Friedlander M.-J., Frielander B.* Hidden Treasures of Ethiopia. A Guide to the Remote Churches of an Ancient Land. London: I.B. Tauris, 2007. 322 p.
- Heldman 1994 – *Heldman M.* African Zion. The Sacred Art of Ethiopia. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 272 p.
- Horowitz 2001 – *Horowitz D.E.* Ethiopian Art. The Walters Art Museum. Chailey: Third Millennium Publ., 2001. 144 p.
- Mann 2001 – *Mann C.G.* The Role of the Illuminated Manuscript in Ethiopian Culture // Ethiopian Art. The Walters Art Museum / D.E. Horowitz (ed.). Chailey: Third Millennium Publ., pp. 95–119.

References

- Annequin, G. (1972), *L'illustrations des Ta'amra Mâryâm de 1630 à 1730. Quelques remarques sur le premier style de Gondar in Annales d'Éthiopie*, vol. 9, 1972, pp. 193–226.
- Bickford Berzock, K. (2002), *The Miracles of Mary. A Seventeenth-Century Ethiopian Manuscript*, The Art Institute of Chicago, 38 p.
- Chojnacki, S. (2000), *Ethiopian Icons. Catalogue of the Collection of the Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa University*, Skira Editore, Milan, Italy, 516 p.
- Fitzgerald, M.A. (2017), *The Living Churches of an Ancient Kingdom*, American University in Cairo Press, Cairo, Egypt, 523 p.
- Friedlander, M.-J. and Frielander, B. (2007), *Hidden Treasures of Ethiopia. A Guide to the Remote Churches of an Ancient Land*, I.B. Tauris, London, UK, 322 p.
- Heldman, M. (1994), *African Zion. The Sacred Art of Ethiopia*, Yale University Press, New Haven, London, USA, 272 p.
- Horowitz, D.E. (2001), *Ethiopian Art. The Walters Art Museum*, Third Millennium Publishing, Chailey, UK, 144 p.
- Mann, G.C. (2001) "The Role of the Illuminated Manuscript in Ethiopian Culture", in Horowitz, D.E. (ed), *Ethiopian Art. The Walters Art Museum*, Chailey: Third Millennium Publ., London, UK, pp. 95–119.
- Marx, A., Neubauer, A. (eds.) (2007), *Arise and go toward the South. 2000 years of Christianity in Ethiopia*, Frankfurt am Main, Germany, 368 p.

Информация об авторе

Валерия З. Куватова, Институт востоковедения Российской академии наук, Москва, Россия; 107031, Россия, Москва, ул. Рождественка, 12; kintosh@mail.ru

Information about the author

Valeria Z. Kuvatova, Institute of Oriental Studies of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 12, Rozhdestvenka str., Moscow, 107031, Russia; kintosh@mail.ru