

## ЭТНОЛОГИЯ РЕЛИГИИ: ТЕРМИНОЛОГИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ, АСПЕКТЫ

*М.Ф. Альбедиль, В.Н. Семенова*

### ЭФИОПСКАЯ САКРАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ: СООТНОШЕНИЕ ЭТНИЧЕСКОГО И РЕЛИГИОЗНОГО ФАКТОРОВ

Тема сообщения находится в русле этнорелигиоведения, которое все увереннее заявляет о себе в последние годы. Это не новая отрасль в этнографии, но в силу известных причин она не получила должного развития в нашей стране в советские годы, а в постсоветский период в значительной степени все еще сохраняет инерцию устаревших взглядов на многие вопросы. Вследствие этого наиболее актуальными сейчас представляются проблемы поиска новых (адекватно интерпретирующих материал) подходов к исследованию современного религиозного состояния многих народов, разнообразные формы взаимодействия этноса и религии, влияния религиозных традиций на формирование этнического самосознания и этническую идентичность, разнообразные терминологические вопросы. Решение этого круга проблем на базе только этнографического материала едва ли правомерно, поскольку может привести к известной аберрации и субъективизму результатов. Полноценное осмысление роли религии в жизни этноса потребует привлечения данных из области философии, мифологии, психологии, социологии и других смежных гуманитарных дисциплин.

Рассматривая соотношение этнического и религиозных факторов на примере эфиопской сакральной живописи из коллекций МАЭ, мы делаем первый шаг в указанном направлении. Наш выбор темы и эмпирического материала для ее рассмотрения продиктован тем обстоятельством, что живопись подобного рода относится к христианскому каноническому искусству, которое называется также «ритуализованным» или «искусством эстетики тождества» и которое было выработано не в эфиопской, а в иноэтнической среде. Ориентированное на соблюдение строгих правил и нормативов, оно было усвоено и некоторым образом преобразовано эфиопской традиционной культурой.

Христианство попало в Эфиопию через коптов. Первые надписи христианского содержания (цитаты из книг Ветхого и Нового завета), дошедшие до нас, относятся еще к аксумскому периоду эфиопской истории (II-IX вв. н.э.). Эфиопские синаксари<sup>1</sup> расположены в порядке коптского года и представляют собой перевод с коптских с присоединением кратких житий некоторых из национальных святых. Художественная монументальная традиция

также изобилует любимыми образами коптов — конными святыми. Развитие местной иконописи приурочивается к XIV в. в связи с деятельностью мастеров итальянской школы. Во время правления императора Давида I. (1382-1413) завязываются связи с венецианской республикой. Сын и наследник Давида — Исаак I — обращается к Альфонсу V Арагонскому с просьбой прислать мастеров-художников. Один из этих художников привнес в эфиопскую художественную традицию, во-первых, элементы западной иконографии, во-вторых, технику использования темперы на дереве.

Особая роль в распространении иконописи отводится оказавшимся в Эфиопии европейским художникам. Значительное влияние на местную иконопись оказала деятельность Николо Бранкальона, который прибыл ко двору эфиопского царя около 1480 г. из Венеции. Его иллюстрации к Чудесам Марии способствовали утверждению в искусстве образа Марии как защитницы и покровительницы. Образ Св. Троицы в виде трех сидящих фигур с книгами в левой руке также сформировался под его влиянием.

Свой вклад в развитие эфиопской иконописи внес также Лазаро де Андраде, португальский художник, писавший во фламандском стиле. Он прибыл в Эфиопию около 1520 г. Его икона Христа в терновом венце породила бесчисленное количество копий и вариантов этого типа, известных в Эфиопии как «Kweḡ ata Re`esu» (в переводе с гезза «Бьющие по голове»).

В первой половине XVII в. в Эфиопию попадает через иезуитских миссионеров икона Богоматери из собора Марии Маджоре. Это изображение становится на долгое время господствующим типом в эфиопской иконописи.

В процессе усвоения христианского наследия и адаптации его к местным условиям происходили неизбежные двусторонние изменения как в христианском изобразительном каноне, так и в местной культурной традиции, интегрировавшей этот канон. Если нам удастся выявить пути, механизмы и особенности этой интеграции, то мы получим возможность рассмотреть один из ключевых вопросов этнографии, а именно вопрос о месте и роли традиции (преемственности) в развитии национальной культуры — то, что составляет стержень исторического объяснения этнокультурных процессов.

При подготовке настоящей работы, основанной на анализе коллекций МАЭ РАН, мы опирались преимущественно на труды Б.А. Тураева и С.Б. Чернецова, и сейчас сохраняющие свою актуальность. Но мы ориентировались главным образом на изобразительную традицию, отражавшую процессы, происходящие в современном эфиопском обществе и церкви.

По мнению Б.А. Тураева, в пространном житии святого — большом и объемном сочинении — «агиобиограф мог изложить с достаточной подробностью все внешние условия жизни святого, всю историческую и культурную обстановку, все мелкие бытовые подробности, которые не могли найти себе места в кратком сказании, но для историка представляют глубокий интерес и несомненную ценность» [Тураев 1902: 4]. Позже этой проблематикой занимались В.М. Платонов и С.Б. Чернецов. Благодаря переводам и

исследованиям царских хроник, выполненным С.Б. Чернецовым, был прояснен вопрос о трансформациях традиционных христианских воззрений в эфиопской религиозной и исторической литературе. Что же касается эфиопской иконописи, то ею в России основательно никто не занимался, хотя она представляет собой огромное поле для этнорелигиоведческих штудий.

Исходным пунктом нашего исследования, опирающегося на семиотический анализ материала, является утверждение, что религиозное живописное произведение представляет собой сложно организованное сообщение с определенной информационной структурой. Сообщения подобного рода базируются на определенных священных текстах, заимствованных из арабской, коптской, древнегреческой литературы [Чернецов 1975, 1997], и потому могут рассматриваться как иллюстрации к этим текстам с заранее заданным смыслом. Однако в процессе восприятия живописи эфиопами через призму своей национальной культуры этот смысл неизбежно изменялся под влиянием традиционного мировоззрения, которое таким образом обнаруживало себя выразительнее, чем при других обстоятельствах.

Подобные изменения можно проследить на примере сюжета о деяниях Св. Арагави, имеющего местное происхождение, но связанного с заимствованной христианской догматикой. Он запечатлен на эфиопской иконе из собрания МАЭ РАН (№ 2594-2). Пространство иконы разделено на три части. В правой части изображен преподобный За-Микаэль Арагави, поднимающейся на змие в монастырь Дэбрэ-Дамо. Он почитается в Эфиопии как один из девяти святых, прибывших сюда во время правления Элла-Амида II около 480 г. н.э. Немецкий профессор Фридрих Хайер пишет, что их имена имеют греческое и арамейско-сирийское происхождение [Heuer 1998: 27]. Сами святые, будучи не согласными с решениями Халкедонского собора, бежали от религиозной политики византийского императора в Эфиопию, где они получили надежное убежище.

В Эфиопии каждый из них пошел своим путем. Абуна Арагави основал монастырь Дэбрэ-Дамо. Легенда об его основании изложена в житии этого святого. Согласно ей Арагави было видение, побудившее его отправиться на поиски горы, очертания которой были ему явлены. И вот он находит подобную скалу, но не может на нее подняться. Тогда его доставляет туда змей, а архангел Михаил мечом угрожает змею, дабы он не причинил святому зла. Именно этот отрывок из жития и иллюстрирует данная икона. По содержанию иконописный сюжет не отступает от книжного, действительно являясь его точной иллюстрацией с заранее заданным и хорошо известным смыслом.

Но и само житие святого Арагави не во всем строго следует христианскому канону. Оно представляет собой записи, сделанные его учениками Матфеем и Иосифом, которые в дальнейшем обработал, вероятно, некий дэбрэ-либаносский монах. Как носитель своей традиционной культуры, он активно использовал местные предания — легендарные и чудесные сюжеты, рожденные народным сознанием или перекочевавшие из прежних дох-

ристианских верований. Так, укрух хлеба, по которому святой узнал, что благословение сошло на Дэбро-Дамо, Арагави «устроил по подобию дерева», и он «существует до сих пор». «До сих пор» существуют в Эфиопии в церковной практике и в традиционном сознании и многие другие реликвии [Тураев 1902: 62]. Подобными примерами изобилует агиологическая литература Эфиопии.

Местные предания оказывали несомненное влияние на жития святых, а через них соответственно на иконопись, которая основывалась всегда на том или ином литературном источнике. Заметим, что особое место в литературе Эфиопии и народном сознании отводилось образу змея. В ветхозаветной символической символике змей — исключительно отрицательный образ, часто связываемый с водой. В дохристианском Аксуме известен образ змея — «наследие язычества, смешан с предметом культа древних Аксумитов» [Там же: 61]. Змей — мифологический царь Аксума — *Argwē* («змея») [Conti Rossini 1950: 145; Тураев 1902: 60-62; Мифы народов мира... 1982: 469-470], который так или иначе оказывается побежденным, причем именно с помощью христианских добродетелей. Так, автор жития Исаака-Гарима, одного из девяти преподобных, приписывает падение змея ко времени проповеди этих преподобных. Христианский образ змея как средоточия зла наложился на уже бытовавший в Эфиопии образ змея-царя. Точнее сказать, образ змея-царя был соответствующим образом адаптирован и трансформирован для христианских нужд. Ведь именно змея, а не дракона мы видим пронзенным копьем Георгия на иконах периода XV-XVIII вв., хотя надпись сообщает, что это дракон.

Изменения касались не только семантики христианских образов, но и иконографических канонов. Их также можно проследить на примере змея. Его голова представлена в разворот «три четверти», хотя злых персонажей предписывалось писать в профиль. Это правило имеет достаточно простое объяснение: у злого духа должен быть виден только один глаз, дабы он не мог сглазить смотрящего [Chojnacki 1985; 4; Staude 1956]. Отметим, что картина датируется началом XX в. Что перед нами — постепенное забвение традиции, ее трансформация или частный случай пренебрежения ею вследствие влияния другой культурной традиции — западноевропейской?

Можно привести много примеров подобного рода. Так, изображение в верхней части иконы № 2594-18 следует общехристианской традиции, повторяя законсервированный в веках образ Троицы в виде трех старцев. В нижней же части — там, где согласно библейскому тексту, должны быть изображены 24 небесных старца (Откровение Иоанна Богослова 4: 6-8), показана семья правящего императора: Менелик II, его жена императрица Таиту, его сын лидж Иясу и дочь Заудиту. Такое нововведение можно объяснить тем, что на рубеже XIX-XX вв. иконы перестают быть священным предметом поклонения, а становятся объектом коммерческого интереса и пользуются в этом качестве большим спросом. Вследствие этого меняется и каноническая иконография.

Еще одним фактором, влияющим на ее изменения, были новые веяния, приходившие из Европы на рубеже XIX-XX вв. Они начали волновать умы эфиопских художников, подвигая их экспериментировать с уже известными традиционными образами и сюжетами. На иконе № 2594-18 изображен Менелик II, но надпись гласит, что он просит о заступничестве. Такие надписи традиционно помещают рядом с фигурой заказчика, которая пишется лежащей в самом низу иконы. На первый взгляд, канон соблюден, но Менелик и его семья написаны в полный рост и занимают значительную часть холста, что, скорее всего, многим (особенно, духовенству) казалось в то время вопиющим и непозволительным. На иконе № 2594-17 мы сталкиваемся с аналогичным явлением. Верх занимает Богоматерь с младенцем, а внизу сидящим на кресле изображен ичеге<sup>2</sup> Вольде Гийоргис. На этот раз нет традиционной надписи о заступничестве. Скорее, художники помещали изображения царской семьи и сановников, чтобы придать работам некоторую весомость. Это считалось модным и престижным. Подобным же образом среди иконописных работ, созданных в первой половине XX в., очень много разного рода портретов императора, императрицы и их приближенных.

Помимо местных персонажей, в эфиопской сакральной живописи часто встречаются и местные бытовые реалии. В этом смысле показательна икона № 2594-2, посвященная Богоматери. Ее образ как заступницы чрезвычайно популярен в Эфиопии. Два изображения, помещенных в левой части иконы, иллюстрируют одно из сказаний, входящих в состав известного сборника «Чудеса Марии». Главное назначение этого сборника — служить в качестве проповедей при богослужении: извлечения из него читались в церкви во время всеобщего бдения.

Согласно сказанию, людоед из города Кемер съел 78 человек, включая всех своих близких от детей до жены. Встретив прокаженного, он хотел и его съесть, но отвращение пересилило голод. Прокаженный попросил у людоеда воды, но получил отказ и стал заклинать его всеми святыми, а под конец и именем Богоматери. Последнее смягчило злодея, и он дал ему проглотить одну каплю, и эта капля вкупе с заступничеством Богоматери была положена на весы и перетянула все 78 загубленных жизней и спасла людоеда из ада, о чем сообщает нам надпись на иконе. Подобные изображения «Чудес Марии» чаще встречаются в виде иллюстраций к сборнику Чудес.

Кувшин, из которого людоед дает пить прокаженному, является типичным кувшином, используемым эфиопами для хранения воды. Подобный кувшин есть в собрании МАЭ РАН (№ 1086-87). Он представляет собой кожаный сосуд с узким и широким горлом и впалым дном, прошитый широким ремешком кожи. Широкое горлышко, через которое наливают воду, закрывается специальной пробкой, которую мы можем видеть на нижнем изображении, где тот же кувшин показан подвешенным на дереве. Второе, узкое горлышко, предназначенное для выливания воды, зашито нитками так, чтобы оно было очень узким. Таким образом сэкономили воду, что важно в условиях местного климата.

На иконе изображены также лук, копьё, тыквенный кувшин, кривой нож для поедания сырого мяса. Все эти бытовые предметы сопровождали эфиопского воина в походах и в мирной жизни. Включенные в религиозный сюжет, они делали его ближе и понятнее и эфиопскому крестьянину, и феодалу. В иконопись вносились и антропологические изменения: людоед на рассматриваемой иконе имеет явно эфиопские черты лица. Таким способом сообщение, зашифрованное в иконе, получало четкую направленность на местного адресата. Почитающий Марию будет спасен — общая мораль сборника Чудес Марии. Общая мораль иконы — всякий эфиоп, почитающий Марию, будет спасен.

Под влиянием местных традиций преобразился и Алексей — человек Божий (икона № 2594-3). В представленном образе Гэбрэ Крестоса (переводится как «Раб Христа») общехристианского святого узнать трудно; его можно принять за местного эфиопского святого. В руке у него традиционное эфиопское приспособление для отгона всякой мошкеры. Такой же предмет можно встретить в руках у эфиопских вельмож на светских картинах и в жизни; священники часто носят его на запястье. Святой Георгий на иконах напоминает эфиопского воина. Конская сбруя, кривая сабля, одежда, узкое стремя позволяют приблизить его образ к традиционному эфиопскому мироощущению.

Вероятно, под влиянием европейских нововведений, о которых сказано выше, художники не всегда опирались на священный текст. В собрании МАЭ РАН есть картина (№ 2594-7), которая относится к периоду конца XIX — начала XX в. Ее источником, скорее всего, послужило собственное мифологизированное воображение художника. Запечатленный на ней сюжет — Св. Тэклэ Хайманот крестит людей провинции Валамо — не соответствует житию святого. Более того, крещение жителей провинции Валамо имело место после ее завоевания Менеликом II (1883-1913), т.е. через несколько столетий после смерти святого. Однако образ святого — крестителя народа является традиционным для эфиопского религиозного сознания, и потому не удивительно, что художник обратился к нему и, вполне вероятно, сам придумал сюжет своей картины, вернее, домыслил в соответствии с собственными представлениями, сформировавшимися в эфиопской культурной среде.

По мнению Д.В. Айналова [Тураев, Айналов 1913: 213–214; Айналов 1913: 98], представленный образ святого является одним из пережитков глубокой древности, восходящим к дохристианским религиозным образам. Расположение крыльев (одна пара обращена вверх, другая вниз) сближает святого с крылатыми божествами, наделенными длинной бородой. В пользу предположения Айналова говорят несколько фактов. Вспомним, что крылья — это общехристианский признак святости. Именно как «признак святости» крылья попали в Эфиопию через христианство. В христианскую же иконографию крылатые божества проникли в IV–VI вв. Их гипотетической прародиной можно считать древнюю Месопотамию, искусство которой изобилует

крылатыми человеческими фигурами. Крылатые существа на египетских христианских амулетах VI в. говорят о переносе месопотамских форм в Египет, в искусстве которого до этого времени подобные образы не известны. Затем крылатые фигуры появляются на коптских рельефах, исчезают в эпоху арабских завоеваний и снова оживают в эфиопской иконописи.

Пространство иконы, как и пространство текста, оставляет достаточно места для выражения атмосферы местного национального колорита и все еще мифологического сознания. Икона, таким образом, становится насыщенным информативным источником для изучения эфиопской материальной культуры, социальных изменений и трансформации религиозного сознания эфиопов, происходящей под влиянием христианства.

### **Примечания**

<sup>1</sup> Соответствуют нашим прологам; свод сокращенных житий святых, в котором они расположены в порядке церковного календаря.

<sup>2</sup> Эччеге — титул главного архимандрита всех монастырей Дабра-Либаносского устава и настоятеля Дабра-Либаносского монастыря.

### **Библиография**

- Айналов Д.В. Эллинистические основы византийского искусства. СПб, 1913.  
Мифы народов мира. М., 1982. Т. 1.  
Тураев Б.А. Исследования в области агиологических источников истории Эфиопии. СПб., 1902.  
Тураев Б.А., Айналов Д.В. Произведения абиссинской живописи, собранные доктором А.И. Кохановским // Христианский Восток. СПб., 1913; Т. II, вып. 2.  
Чернецов С.Б. Эфиопская картина собрания МАЭ (№ 2594-14) и легенда о святом Сисинии и Верзилье. Л, 1975.  
Чернецов С.Б. Путешествие Александра Македонского из Иерусалима в рай и обратно (Народная картина из собрания Кунсткамеры) // Живая старина. 1997. № 3.  
Conti Rossini. Note etiopiche в Giorn. d. Soc. Asiat. Ital. 1950. XI.  
Heyer Fr. Die Heiligen der Äthiopischen Erde. Oikonomia, Band 37, Erlangen 1998.  
Chojnacki S. The «Kwer'ata Re'esu»: its iconography and sigificance. Napoli, 1985.  
Staude W. Die Profilregel in der christlichen Malerei Äthiopiens und die Furcht vor dem "Bösen Blick" // Archiv für Völkerkunde. Bd. 9. Wien, 1956.