

В.Н. Семенова

(МАЭ РАН / СПбГУ)

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭФИОПСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ КАРТИНЫ XIX–XX вв.

Эфиопская иконографическая традиция XIX–XX вв. включает в себя как сакральную, так и образовавшуюся под ее влиянием светскую живопись.

Этнографическое собрание МАЭ дает достаточно полное представление о художественной традиции Эфиопии рассматриваемого периода, ее иконографии и формах бытования. Эта традиция представлена не только в коллекциях конца XIX — начала XX в., но и в коллекции Д.А. Ольдерогге № 6607, в которой можно найти материал по народной или традиционной живописи. Тринадцать картин были собраны заведующим сектором Африки в 1968 г. в Эфиопии и в этом же году подарены музею, на тот момент Ленинградскому отделению Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая АН СССР. Коллекцию регистрировал С.Б. Чернецов, поэтому описания картин подробные, указаны размеры, сохранность, перечислены виды красок, дан перевод всех амхарских надписей, которые «поясняют содержания фрагментов» (Коллекционная опись № 6607, л. 4).

Музейные картины на холсте № 6607-1-13 крупного формата (от 0,5–1 м до 1–2 м) выполнены на характерные для народной живописи темы истории эфиопского двора и легендарной истории царицы Савской. Одна картина посвящена также популярной в этом жанре теме охоты: № 6607-11. Изображение охоты в эфиопских лесах. Все перечисленные характеристики указанного собрания выделяются исследователями как типичные черты народной живописи [Fisseha, Raunig 1985: 15]: **формат, надписи, тематика, авторство.** Последнее особенно важно. Подписи на холстах колл. 6607 называют авторов: Вэндэму Вольде и Джэмбэре Хайлю.

С.Б. Чернецов упомянул Джэмбэре Хайлю в своей статье, посвященной эфиопской традиционной картине. Художник по тра-

диции, получил церковное образование с 4–5-летнего возраста до 30-ти. Оно начиналось с заучивания псалмов Давида и изучения искусства письма и чтения геззе, древнего литургического языка. Сначала он изучал историю мира согласно Священному Писанию и только потом его обучали традициям и канонам религиозной, средневековой по своему духу живописи. Так, его учили, что архангел Михаил пишется справа от Богородицы, а Гавриил — слева, Св. Георгий должен восседать на белом коне, а Св. Меркурий — на черном [Chernetsov 1997: 130].

Джэмбэре Хайлю, родившийся в 1913 г., имел право именоваться **ቅኅኅገገ** (qāññ geta, досл. амхар. «господин справа»), т.е. он был начальником правой части церковного хора [Fisseha 1998: 28]. Сана священника он не имел, принадлежа к так называемым **ደብተራ** (dābtära) — **ученым христианам, получившим традиционное церковное образование**. Ряд его работ можно найти в собраниях Баварского национального музея и Музея этнографии в Мюнхене, в частном собрании господина Гърма Фыссыхи. Эти холсты, ярко и сочно раскрашенные красками, на исторические и прочие сюжеты, датируют 1960–1970-ми годами, т.е. здесь мы уже говорим о профессиональной деятельности, когда картины пишутся на продажу. Приведенный пример иллюстрирует, как на почве сакральной живописи зарождалась светская.

Однако в начале XX в. подобные изменения еще не коснулись монастырской иконографической традиции. Надо учитывать, что картины и иконы из коллекции МАЭ имели географически достаточно узкую сферу бытования и применения. Они были привезены из столичных церквей или монастырей, находившихся поблизости от столицы, либо были выполнены по заказам иностранцев.

И образцы для картин в жанре народной живописи, и возможные заказчики могли на рубеже XIX–XX вв. **располагаться только в городах, в частности в Аддис-Абебе** [Fisseha, Raunig 1985: 21]. При этом «первоисточником» как народной живописи, так и светской, а позже туристической являлись именно монастыри и церкви.

К такому же выводу пришла Элизабет Биасио, куратор Этнографического музея Университета Цюриха 1976–2006 гг. [Biasio

2009]. Многие годы она занималась, с одной стороны, современным эфиопским искусством, с другой — периодом Менелика II (1889–1913), к которому относится коллекция Альфреда Ильга. Изучая его собрание образцов материальной культуры Абиссинии, исследовательница познакомилась с художественной традицией того времени, в том числе с церковной живописью. Такой материал позволил ей проследить развитие последней вплоть до начала XXI в.

В качестве главного идентифицирующего признака новой иконографической традиции Э. Биасио выделяет городской контекст ее бытования. Исследовательница не согласилась с ранее применяемыми названиями «светская картина» Р. Панкхерста, «народная живопись» Г. Фыссыха, «традиционная живопись» Л. Риччи, предложив определение «современная живопись в традиционном стиле».

В начале XX в. художественная традиция только становится на путь коммерческого искусства, медленно дистанцируясь от искусства сакрального.

Уже по экспонатам коллекции № 2594 можно сказать, что среди эфиопских художников происходит разделение труда. С возникновением светских жанров: портретной и батальной живописи — у художников возникает предпочтение того или иного жанра. Михаилу Энгедаворку принадлежат несколько икон: Св. Тэклэ Хайманота, Св. Самуила на льве, история царицы Савской (№ 2594-7, 8, 9) и два рисунка на бумаге — легенда о св. Яреде (№ 2594-10) и, вероятно, легенда о Товии (№ 2594-11). Он, как и Каса, который к тому же писал на заказ для Церкви, предпочитал писать, видимо, религиозные картины, в то время как Фере Хейвет специализировался на заказных работах для европейцев. Это видно по тематике его картин: портреты послов (немецкое посольство в Аддис-Абебе [Fisseha, Raunig 1985: 142]), офицеров (№ 2594-24. Портрет А.И. Кохановского), парадные шествия (№ 2594-23. Вельможи Эфиопского царства), сюжеты на тему эфиопской традиционной культуры (пир у императора Менелика II [Fisseha, Raunig 1985: 144]).

Список наиболее известных художников того времени, которые расписывали церкви Аддис-Абебы и других городов, привел Р. Панкхерст [Pankhurst 1966: 18–19]. Среди них, к сожалению, нет ни одного имени, которое бы встречалось в подписи на картинах из собрания МАЭ. Возможно, лишь алека Хадис из Годжама, который расписывал церковь Кидане Мыхрет в Холетта, может оказаться алейкой Хадисом, чьей кисти принадлежат известная картина социального устройства Эфиопии № 4055-14 и картина № 4055–15.

Другим признаком, отличающим народную живопись, является формат холстов. Большеформатным холстам отдавали предпочтение начиная с начала XX в. до 1960-х годов, что продиктовано эфиопской церковной традицией создавать большие холсты для Стены всех святых. С ростом количества иностранцев в стране, в частности в Аддис-Абебе, в моду входят небольшие картины, выполненные, как правило, на коже (около 30 см). Более того, сюжеты, представленные на такого рода картинках, являются копиями с хорошо известных средневековых образцов эфиопской иконописи. Миниатюра из манускрипта XVII в. евангелиста св. Луки, выполненного в геометрическом стиле, сегодня активно копируется как аддис-абебскими художниками, так и в кругах зарубежной эфиопской диаспоры [Biasio 1989: 49]. Здесь мы уже говорим о туристической продукции в чистом виде, что Р. Италиандер назвал «аэропортным» искусством [Italiaander 1977: 87].

В собрании МАЭ его представляют два последних поступления: № 6619-1 — миниатюра, окантованная на картоне под стеклом, написанная на христианский иконографический сюжет Св. Георгия, и № 6720-4 — икона-складень из дерева: Богоматерь с Младенцем, архангелы Гавриил и Михаил, святые Самуил и Гэбрэ Мэнфэс Кыддус. Предтечей подобной продукции можно назвать картину № 2594-26, на которой изображены дэджач Кэбэдэ с солдатами. Надпись на картине *ማስታወሻ: ነው።* (mastawša näw, «подарок на память») указывает на целевую функцию картины, т.е. картина с исключительно светским содержанием, но выполненная по канонам церковной росписи, была написана на продажу или в подарок, а возможно, и как сувенир. Размер картины, встав-

ленной в деревянную раму, составляет 67,4×32,5 см, что также подтверждает ее «сувенирную» направленность.

Канон, которому следует портретное по жанру изображение эфиопского феодала, является иконописным. Дэджач Кэбэдэ, о чем сообщает надпись над всадником ደጃጅቶ፡ክብሩ (*däggäcč kabbädä*), написан в иконографическом типе святого всадника с копьем в правой руке. Впереди и позади — ряды его слуг. Причем сразу за дэджачем написан ниже его по размеру церемониймейстер አጋፋራ። (*aggafari*). За ним солдат показан в меньшем масштабе, следующие за ним ряды солдат — в еще меньшем масштабе.

Такой же прием отмечен в росписи церкви Марка в Дэбрэ Маркосе, относящейся к исследуемому периоду. В войске царя Тэклэ Хайманота, выступающего в поход против махдистов, воины написаны в уменьшающемся масштабе при удалении от зрителя, «но согласно их рангу» [Pankhurst 1966: 16]. Расширенный вариант иконографического типа Чуда Георгия о змие со слугами предлагает такую же композицию, что и светская картина № 2594-26, откуда, скорее всего, последняя была позаимствована. Описанную «ранжированность» можно встретить в целом ряде картин народной живописи.

В картине «Изображение пира у ныгуса» художника Фере Хыйвета «ранжированность» выражена не в масштабе, а по вертикали — снизу вверх, что отражает реальность — прием у лиджа Иясу, описанный в дневниках женой поверенного в делах России в Эфиопии Анной Чемерзиной. На троне восседал лидж¹ Иясу — наследник престола, у ног — регент при нем рас² Тэсэма и «принцы крови». Представители военного сословия входили по старшинству и усаживались на полу (письмо от 1 янв. 1911. Дневник Бориса и Анны Чемерзиных³).

¹ Лидж ሊጅ (lǝǰ, букв. амхар. «дитя») — эфиопский титул «принцев крови».

² Рас ራስ (ras, букв. амхар. «глава») — в XVI в. это слово означало просто начальника, но уже к XVIII в. — высший титул в эфиопской феодальной иерархии [Чернецов 1990: 305].

³ Из личного архива д.и.н. В.С. Ягьи, с разрешения которого письма готовятся в настоящий момент к публикации отделом этнографии Африки МАЭ.

Аналогичная композиция легко читается в сакральной картине № 2594-18 в нижней части, в церковной росписи того периода (церковь Энтото Рагуэль, Чудо Георгия о змие со слугами, автор — алека Зэйоханнес), а также — в иконописи средних веков (мучители в типе Иисус в терновом венце /K^wər'atā rə`əsu/, что подробно рассмотрел Ст. Хойнацкий в своей монографии [Chojnacki 1985]), не говоря о том, что это общехристианский иконописный канон.

Появление фотографии в начале XX в. также оказало значительное влияние на развитие эфиопской картины. Традиционное изображение исторических персонажей (сцены баталлий, охоты, «портреты», включенные в росписи церквей) не давало представления о реальном облике портретируемых. С появлением фотографии в Аддис-Абебе портреты правителей «вышли в тираж», в обществе назрела необходимость узнавать изображенное лицо. Нужно было писать так, чтобы нарисованные портреты представляли подлинных людей. В церкви Дэбрэ Салам Медханэ Алем в Аддис-Абебе есть портрет императрицы Заудиту (1916–1930) с лиджем Иясу (1913–1916), которые, по всей вероятности, были скопированы с фотографии [Biasio 1989: 57, 59].

Таким образом, фотографии с точки зрения иконографического прототипа заменили эфиопским художникам европейские миниатюры. Они переносили европейские миниатюры в свои сборники еще в гондарский период. В качестве примера можно привести миниатюру из Евангелия от Иоанна и Чудес Марии начала XVIII в. (Лондон, Британская библиотека, От. 520), по композиции и иконографии явную копию с миниатюры «Иисус изгоняет из храма торговцев» из арабского евангелия [Mercier 2001: 156]. В главе, посвященной окончанию гондарского периода, Ж. Мерсье приводит целый ряд миниатюр из эфиопских сборников с их прототипами — миниатюрами из европейских евангелий [Mercier 2001: 166–170, 174].

Художественный прием копирования сюжета или образа с привезенной модели был известен эфиопским мастерам издавна. Достаточно вспомнить историю с копиями иезуитского образа Марии Маджоре. Формула, выработанная для определения истории образа: иконографический тип (прототип) → образец для эфиопской

картины (извод) ↔ эфиопская икона — действует и в отношении религиозной и светской картины XIX–XX вв. Только здесь образцом для эфиопской картины может служить фотография, рисунок в книге, плакат.

Масса католических сакральных изображений, современные русские, армянские и греческие иконы помещались в церквях, вставлялись в манускрипты либо копировались, приобретая большую популярность, особенно при дворе. Евангелие от Иоанна № Эф. 57 (СПбФ ИВ РАН, коллекция Б.А. Тураева, поступление 1920 г.) содержит вклеенную иллюстрацию из европейского печатного издания с изображением Мадонны с младенцем. Печатный псалтырь из моего собрания, приобретенный в книжном магазине в Аддис-Абебе, содержит две подобные вклейки: открытка с цветной фотографией Менелика (строго в профиль) на фронтисписе и открытка с европейским изображением Давида, играющего на арфе, на обороте последнего листа. Само издание датировать с уверенностью нельзя, так как выходных данных не сохранилось. Если судить по датам на открытках, то предположительно время их изготовления можно указать от 1898 до 1945 г. Тем не менее образ играющего на арфе Давида на открытке выпуска 1908 г. говорит и о более раннем активном проникновении в жизнь эфиопского, прежде всего столичного, общества предметов европейской культуры и эстетики.

Выразительный пример в данном случае представляет история с картиной из собрания Н.С. Гумилева № 5376-3, которая была куплена в 1936 г. у художницы Е.С. Кругликовой.

В описи сказано, что картины привезены из Абиссинии в 1913 г. А.Б. Давидсон, исследователь творчества Н.С. Гумилева, в статье «Муза странствий Н. Гумилева» сообщает, что, по словам А.А. Ахматовой, во второй поездке (осень 1910 — март 1911 г.) Н. Гумилев «собирал там эфиопские и сомалийские песни. Привез профессору Б.А. Тураеву эфиопский триптих и что-то еще. Раздал несколько картин тамошних мастеров» [Давидсон 1988].

Действительно, привезенные поэтом картины были опубликованы в периодическом издании «Синий журнал» (№ 18, 23 апреля 1911 г.) в статье под названием «Искусство в Абиссинии». Пред-



«Обработка поля мотыгой». Бумага. Краска акварельная.
 Выс. 23 см.; шир. 18 см. Сохранность: без видимых повреждений
 (Опись МАЭ). МАЭ. Колл. № 5376-3

ставленная в журнале картина под номером 3 совпадает по рисунку и сюжету с таковой из собрания МАЭ № 5376-3. В статье из «Синего журнала» она обозначена как «Раб, копающий ров, вокруг лагеря в пустыне». В книге французского журналиста



Галлас, сажающий
 кофейное дерево
 [Le Roux 1902: 163]

Ле Ру (1860–1925) «Menelik et Nous» [Le Roux 1902] удалось обнаружить фотоснимок с аналогичным сюжетом. Художник вполне мог сделать копию с фотоснимка Ле Ру, особенно если принять во внимание, что в конце XIX — начале XX в. возникает мода копировать фотографии и переносить их на полотно [Biasio 1989: 57–60]. Кроме того, тема человека, копающего ров, нехарактерна для эфиопской традиционной живописи.

Прототипом для эфиопского художника могло служить и иконописное изображение, на что указывают такие описанные выше

признаки «народной живописи», как ранжированность и формат. Это утверждение актуально для зарождающейся светской картины.

Типизированный образ того или иного персонажа священной истории переключался из иконописи в светскую картину и эфиопскую сакральную живопись конца XIX–XX в. Эта живопись — и вместе с ней светская картина — возникает в конце XIX в. и активно развивается в первой половине XX в. **Композиционные** принципы были заимствованы светской картиной из области иконописи. Сакральная живопись вынуждена пользоваться тем же инструментарием, что и иконопись. Под инструментарием имеются в виду художественные и стилистические приемы — то, что называется канон, т.е. свод предписаний, как изображать лица и события Священной истории.

В собрании МАЭ есть одна любопытная картина № 5340-8, по форме и содержанию аналогичная магическому амулету сенсуль. Однако, согласно описи, это картина на холсте изображает битву при Адуа. В пять секций, выстроенных в ряд, вписаны образы конных всадников. Общий размер 125×35 см. Картина вставлена в раму и застеклена. Размер с рамой 136×45,5 см.

Иконография трактована местным художником по типу икон конных святых.

В первой секции изображен всадник на белом вздыбленном коне, он протыкает копьем распластанного пред ним воина. Фон сплошной красный. Размер 24×35 см.

Во второй секции всадник представлен пешим. На заднем фоне справа написана его лошадь. Воин попирает ногами вражеского коня, протыкает мечом распластанного воина. В самом низу изображения представлен еще один воин. Поза пешего всадника напоминает известный образ архангела Михаила, попирающего дьявола. Фон сплошной желтый. Размер 20×35 см. Надпись сверху сообщает, что это «абиссинско-итальянская война»: ያባፅላንና፡ደብረ፡ጠላት፡ (yabāšanna wəṭaləya ṭonāt)

Написание амхарских слов свидетельствует о том, что картина относится к периоду рубежа XIX–XX вв., ко времени становления письменного амхарского языка, когда одни и те же слова писались

слогами разного порядка и даже разными согласными. Действительно, коллекция № 5340 собрана доктором М.И. Лебединским, работавшим в Абиссинии в составе русского Красного Креста в 1898–1900 гг. В МАЭ предметы поступили в 1935 г. от Нины Федоровны Лебединской.

Если бы не надпись, можно было бы подумать, что представлены конные святые. Все всадники изображены в традиционных эфиопских одеждах: накидка ለምድ (lämd)⁴, головной убор አንፋሮ (anfarro)⁵, кривые сабли ገራይ (g^wärade), круглые щиты ገሻ (gašša). Такой внешний вид объясняется «эфиопизацией» изображения (см. подробнее ниже). Не следует, однако, считать, что эфиопским художником руководила необходимость фотографически передать реальность. Этот фактор полностью отсутствовал. Просто они естественным образом перенесли на полотно реалии того мира, который был им хорошо знаком [Chernetsov 1997].

Святые воины на иконах часто облачены в одежды знатных эфиопов и вооружены местным оружием. Однако в конце XIX — первой половине XX в. важными деталями образа святого становятся развевающийся плащ и нимб, голову при этом венчает не анфарро, а корона (роспись церкви Энтото Рагуэль). Указанная деталь позволяет отличить образ святого от изображения эфиопского воина или вельможи, из рядов которых строились портретные или жанровые композиции (№ 2594–23, 24, 26). Античная триумфальность, свойственная типу конного святого, была перенесена

⁴ Накидка повторяет форму животного с четырьмя лапами и хвостом. В христианской менеликовской Эфиопии — это знак благородства и почета. Такие накидки дарились императором или «принцем крови» за храбрость в бою либо успех в большой охоте. Мужчины надевали их на парад либо другую важную церемонию. Обычно лэмды шили из бархата, атласа, набивного хлопка с применением шелковой нити, украшали аппликациями и орнаментикой в виде эфиопских крестов [Biasio 2004: 113–114, 125–126].

⁵ Как и накидка лэмд, с которой обычно анфарро носился, этот головной убор — знак достоинства успешного охотника на львов и воина. Материал — шелк, бархат, львиная грива. Отметим, что шелковые ленты, использующиеся, чтобы завязать повязку на голове, бывают цветов эфиопского флага: зеленого, красного и желтого. Анфарро преподносился как подарок высокопоставленным особам [Biasio 2004: 113–114].

эфиопскими художниками как специальный иконографический прием на изображения исторических лиц, занимавших видное положение в обществе Аддис-Абебы того периода.

В третьей секции анализируемой картины представлен опять же всадник на белом коне, замахивающийся мечом и попирающий копытами коня двух солдат, один из которых с мечом. Поверженный враг представлен, как и в предыдущих сюжетах, в синей форме, которая, видимо, призвана показать, что этот враг — итальянец. Второй «враг» похож на раненого эфиопа и представлен в белых одеждах. Фон сплошной красный (слегка выцвел). Размер 21×35 см.

В четвертой секции всадник, показанный на белом коне в синих «яблоках», замахивается мечом, протыкая копьем итальянского солдата. Фон сплошной зеленый. Размер 23×35 см.

В пятой секции всадник с копьем протыкает солдата, завалившегося с лошастью под его копыта. Конь эфиопского воина коричневый. Фон сплошной желтый. Размер 32×35 см.

Следует отметить, что сохранность холста плохая. Много глубоких и длинных трещин красочного слоя. Местами холст порван. При этом живой визуальный эффект, созданный яркими насыщенными красками фона и характерный для пергамента *сенсуйль*, сохраняется.

Перед нами прекрасный пример выражения народной популярности образов конных всадников, чья эстетика и иконография была перенесена на зарождающуюся светскую живопись. Мы можем говорить о глубоком укоренении этих образов в эфиопской христианской культуре. Изображения исторических лиц в описанном иконографическом типе встречаются и раньше. Правда, здесь речь идет о единичных примерах. Псалтырь конца XV в. содержит образ наместника северных провинций Эфиопии Бэлэн Сэгеда в виде всадника. Эта миниатюра подробно рассмотрена Ст. Хойнацким в его статье «A note on the costumes in 15th century and early 16th century paintings» («Заметки о костюмах в изображениях XV и начала XVI в.») [Chojnacki 1983].

Сейчас уже профессиональные эфиопские художники намеренно копируют известные образы прошлого, взятые из рукопи-

сей, магических свитков и росписей церквей. Можно сказать, они воссоздают этническую традиционность, но с коммерческими целями. Сами эфиопы стали воспринимать свою традиционную живопись как таковую только со второй половины XX в. под влиянием европейцев.

Традиционность живописи подчеркивается тем, что она воспроизводит все стилевые, сюжетные, иконографические особенности изображения, типичные для того или иного периода истории развития иконографии. Так, в современном произведении мы можем увидеть образ Богородицы с Младенцем, выполненный в стиле известного средневекового художника Фере Сиона, или Богородица того же типа только во втором гондарском стиле в зависимости от того, что послужило художнику образцом. Часто можно видеть и смешение стилей, когда нельзя с уверенностью отнести изображенное к тому или иному периоду, стилю или прообразу. О такой картине говорят: «Выполнена в традиционной манере писания».

В настоящее время картинами, подобными музейным экспонатам № 6619-1 и 6720-4, украшают рестораны, фойе гостиниц, домов. Ими увешаны стены туристических лавок на рынке. Покупают эту продукцию не только иностранцы, но и сами эфиопы.

К традиционной живописи, образцы которой представлены в коллекции № 6607, применим термин «*volksmalerei*» — «народная живопись», которым активно пользуются немецкие ученые в своих работах, посвященных эфиопской живописи XX в.

Характерные черты религиозной и светской картины конца XIX — начала XX в., выявленные в ходе исследования, свидетельствуют о том, что под влиянием европейской культуры в указанный период на основе традиционной эфиопской иконографии возникли, во-первых, туристическая (коммерческая) картина, и, во-вторых, современная церковная живопись.

Таким образом, удалось проследить эволюцию иконографического канона за период XIX–XX вв., **выявить причины произошедших изменений**, которые можно считать инновационными для художественной традиции Эфиопии, показать воздействие сакральной живописи на светскую картину, в том числе проследить

появление специфической народной живописи, которая востребована туристами как национальный эфиопский сувенир.

Библиография

Давидсон А.Б. Муза странствий Николая Гумилева // Азия и Африка сегодня. 1988. № 2. С. 41–43.

Чернецов С.Б. Эфиопская феодальная монархия в XVII в. М.: Наука, 1990. 324 с.

Biasio E. Die verborgene Wirklichkeit. Drei äthiopische Maler der Gegenwart. Mit einem Beitrag von Wolfgang Bender. Zürich: Völkerkundemuseum der Universität Zürich, 1989. 196 s.

Biasio E. Prunk und Pracht am Hof Menileks Alfred Ilg's Äthiopian um 1900 = Majesty and Magnificance at the Court of Menilek Alfred Ilg's Ethiopia around 1900. Zürich: Verlag Neue Züricher Zeitung, 2004. 261 p.

Biasio E. Contemporary Ethiopian Painting in Traditional Style — From Church-based to Tourist Art // African Arts. Gale: Cengage Learning, The Regents of the University of California, 2009. 42 (1). P. 14–25.

Chernetsov S. B. Ethiopian Traditional Painting with special reference to the Kunstkamera collection of Ethiopian painting // St. Petersburg Journal of African Studies. St. Petersburg, 1997. No. 6. P. 128–155.

Chojnacki S. A note on the costumes in 15th century and early 16th century paintings: portraits of the nobles and their relation to the images of saints on horseback. // Ethiopian Studies. Dedicated to Wolf Leslau on the Occasion of his Seventy-fifth Birthday, November 14th, 1981, by his friends and colleagues. J. Segert & J.E. Bodrogligeti, eds. Wiesbaden: Harrassowitz, 1983. P. 521–553.

Chojnacki S. The “Kwer’ata Re’esu”: its iconography and significance. An essay in cultural history of Ethiopia. Napoli, 1985. 64 p. (Annali dell’Istituto Universitario Orientale, Supplemento. No. 42).

Fisseha G. Raunig W. Mensch und Geschichte in Äthiopiens Volksmalerei. Innsbruck: Pinguin-Verlag, 1985. 200 s.

Fisseha G. Kunst und Kultur aus dem Hochland. Bergland Äthiopien. München: Staatliches Museum für Völkerkunde (mit Unterstützung von Ikarus-Tours GmbH, Königstein), 1998. 64 s.

Italiaander R. Naive Kunst und Folklore. Oberalster: Edition Museum Rade, 1977. 174 s.

Le Roux R.H. Menelik et Nous: Le carrefour d’Aden: La route d’Addis-Ababâ. Je suis l’hôte du Négus. Vers le Nil bleu. France et Abyssinie. P.: Nilsson, 1902. 446 p.

Mercier J. L'arche éthiopienne. Art chrétien d'Éthiopie. 27 septembre 2000 — 7 janvier 2001. P.: Paris-Musées, 2001. 200 p.

Pankhurst R. Some Notes for a History of Ethiopian Secular Art // Ethiopia observer. Addis Abeba, 1966. No.10 (1). P. 5–80.