

РОСПИСИ СИНАГОГ СЕВЕРНОЙ БУКОВИНЫ В КОНТЕКСТЕ ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

Евгений КОТЛЯР

Харьковская государственная академия дизайна и искусств
eugeny.kotlyar@gmail.com

Восточноевропейская синагогальная стенопись

Для исследователей еврейского традиционного искусства и культуры росписи синагог представляют неисчерпаемый источник художественных образов и символов, дающий возможность проникнуть в духовный мир восточноевропейского еврейства. Но источник этот до сих пор остается труднодоступным в силу многих причин. Одна из них – катастрофическая ситуация с самими росписями, большая часть которых была уничтожена в погромах и войнах XX в. Особенно это касается почти полностью стертого слоя – росписей деревянных синагог¹. До сегодняшнего дня дошло немного объектов, которые более или менее полно сохранили свое живописное убранство. Другая причина, вплотную связанная с отсутствием визуального материала и особенно еврейских текстов, – трудности при реконструкции иконографической программы росписей синагог и ее интерпретации. Связано это еще и с тем, что сама восточноевропейская традиция художественного оформления синагог не декларировалась “сверху”, не освящалась предписаниями Торы и раввинистическими авторитетами, а формировалась “снизу”, из глубины еврейской народной культуры, вбирая в себя компоненты из многих источников: Торы, каббалы, мидрашей, местного фольклора, окружающей жизни и

быта, европейских исторических стилей и народного примитива – аматорского, низового искусства. Нередко традиция вступала в противоречие с галахическими нормами: прежде всего, в тонкостях интерпретации второй заповеди Моисея, которая, по сути, запрещала человеческие изображения² и сдерживала, как считалось, развитие изобразительного искусства вообще³ и его исследований в еврейской среде⁴. Соответственно, и текстов, которые регламентировали и объясняли бы теологическую основу и программу росписей, практически нет. Есть лишь незначительный комплекс документов – т. н. респонсов, где раввины рассматривали уместность изображений в росписях синагог⁵.

Развитие синагогальной живописи было достаточно консервативным и представляло собой традицию, развивавшуюся “из поколения в поколение”⁶, – но одновременно оно было и очень динамичным. Стилистика и сюжеты стенописи отражали разнообразные изменения внутри и снаружи еврейского мира (будь то зарождение хасидизма, влияние еврейской модернизации, палестинофильства и сионизма), эволюционируя вместе с общественными изменениями и сменой художественных стилей и вкусов. Поэтому мы можем говорить о восточноевропейской синагогальной декорации как об идейно-художественной системе визуализации еврейской картины мира, которая интегрировалась в архитектуру молельного зала, преображая и мифологизируя его. Но единой системы канонизированных образов в еврейской традиции не сложилось. Такое положение вещей делает особенно значимыми региональные исследования, которые показывают специфику бытования и трансформации этой традиции в конкретном пространстве и времени.

В данной статье речь пойдет о росписи синагог исторической Буковины⁷, точнее, ее северной части, входящей ныне в состав Украины. Они как раз представляют собой локальное проявление этой традиции. Исследования и находки последних лет позволяют выделить этот регион как яркий, самобытный центр еврейской художественной культуры с удивительно богатой по пластическому языку и сюжетному сценарию синагогальной декорацией. Однако чтобы лучше представить особенности живописного декора синагог в этом регионе, необходимо очертить и общую идейно-художественную основу восточноевропейской синаго-

гальной росписи, ее распространение, историографию исследований и проблематику.

Традиция ковровой росписи синагог начинает формироваться на землях Речи Посполитой к середине XVII в. Такая роспись представляет собой развернутую вдоль стен молельного зала систему таблиц и арочных обрамлений, оформленных в духе Ренессанса. Внутри таблиц помещались литургические тексты (молитвы), которые прихожане должны были читать во время богослужений. Образцами служили средневековые иллюминированные манускрипты и печатные еврейские книги, вышедшие в итальянских типографиях⁸. К рубежу XVII–XVIII вв. утверждается определенная композиционная схема росписей, где к нижним, настенным, ярусам из таблиц с текстами добавляется сверху (под потолком, на падогах и сводах – в зависимости от конструктивных особенностей интерьера) изобразительная символика. В конце 1720-х гг. в деревянных синагогах появляются ложные купола, а одновременно с этим складывается иконографическая программа и образно-художественный язык росписей⁹. Принято считать, что прообразом такой ковровой декорации стали расшитые орнаментацией турецкие шатры, которые получают распространение в Галиции во второй половине XVII в.¹⁰ Своего расцвета восточноевропейская синагогальная декорация достигает в середине – второй половине XVIII в., что было связано с подъемом художественной культуры и ремесел, взлетом религиозного духа и мистицизма в общинах юго-восточных окраин Речи Посполитой, а также господством на этих землях эпохи барокко. Претерпевая естественные видоизменения, связанные с общеевропейским художественным процессом и переменами внутри самого еврейства, эта традиция сохраняется вплоть до нацистской оккупации Европы и Холокоста. Географически она охватывает огромную территорию по всей Восточной Европе от Днестра до Рейна и от Балтики до Черного моря. Вместе с алии и еврейской эмиграцией она переносится в Эрец-Исраэль и Северную Америку.

Идейная основа синагогальной декорации была связана с желанием преобразить пространство молельного зала в место, где пребывает шхина (ивр. “божественное присутствие”) во время богослужений, усилить молитвенную интенцию. Относясь в некотором роде к священ-

нодейству, росписи составляли часть еврейского Космоса и разными художественными приемами выражали несколько интегрированных в одно целое концепций¹¹. Прежде всего, интерьер синагоги ориентировался на образ библейской Скинии¹² – переносного Храма, как на понятную евреям модель сакрализации молитвенного пространства. Другой идеей росписей была репрезентация космологического порядка – иерархии земного и небесного (божественного), основанной на еврейской картине мира и эсхатологических воззрениях. Здесь образы священной еврейской истории и сакральной географии соединялись с метаисторической хронологией: от библейской идиллии до исторического изгнания – галута – и грядущего мессианского избавления¹³ – геулы. Стены и своды молельного зала олицетворяли земной (дольний) и небесный (горний) миры. Еще один концепт соотносил пространство молельного зала с образом райского сада и мессианского мира, “землей, текущей молоком и медом”, цветущей и одухотворенной обителью Всевышнего, местом собирания народа Израиля в Эрец-Исраэль. Эти метафоры, многократно переплетенные и средствами искусства включенные в молитвенное пространство, усиливали синергетический эффект от зримой сакрализации синагоги. Эти идеи олицетворял и широкий репертуар сюжетов и символов, вплетенных в орнаментацию. Однако далеко не всегда вся программа воплощалась в полном объеме. Достаточно часто она была представлена в редуцированном виде, лишь намекая на свой развернутый смысл.

Трагические последствия мировых войн и геноцида XX в. почти полностью уничтожили следы этой культуры, повергнув в небытие само явление синагогальной декорации. Без нее немислимо было представить себе синагогу в XVIII в. или в более поздний период¹⁴. После освобождения Европы от нацизма эта традиция так и не возродилась. Запрет на иудаизм в СССР, фактический бойкот уцелевших евреев в послевоенной Польше и их массовая эмиграция не позволили еврейским общинам вновь вернуться к их прежней жизни¹⁵. Образно-художественный характер этой живописи остался в сознании послевоенного поколения как часть ушедшей культуры еврейского местечка, устаревшей и стирающейся во всех смыслах. Коренные перемены в общественной жизни

и социальная трансформация восточноевропейского еврейского зарубежья (главным образом, в США и других странах эмиграции) шли вразрез с теми идеями и эстетикой, которые олицетворяла “старая синагогальная живопись” штетла с ее сильным мистическим и фольклорным началом¹⁶. Эта традиция исчезла не только из религиозной практики, но во многом и из национальной памяти. Следы этого искусства в Украине сохранились лишь в нескольких синагогах Галиции, Закарпатья и, собственно, Буковины; еще хуже ситуация в Беларуси; чуть больше отреставрированных синагог с полихромией сохранилось в Чехии¹⁷ и особенно в Польше¹⁸. Румыния оказалась единственной страной, где на исторических землях Южной Буковины и Молдовы сконцентрированы десятки все еще действующих синагог с росписями¹⁹. Этот регион также представляет особый интерес, поскольку непосредственно связан с рассматриваемыми объектами в Северной Буковине.

Сегодня все еще трудно представить масштабы и формы этого явления: наука не готова к его всесторонней реконструкции, хотя существует множество работ, связанных с этой темой. Обращаясь к историографии вопроса, подчеркнем, что синагогальная стенопись стала интересовать европейских исследователей еще на рубеже XIX–XX вв. (Л. Вержбицкий, Р. Вишницер, А. Брейер, М. Эйслер, М. Грюнвальд, С. Ан-ский, С. Юдовин, А. Рэхтман, Л. Лисицкий, И.-Б. Рыбак). Позже к ним присоединились известные украинские искусствоведы и музейщики (П. Жолтовский, Д. Щербаковский, В. Гагенмейстер, Е. Левицкая и др.), однако большинство из них было репрессировано, а их исследования – прерваны. В послевоенные годы росписи изучали М. и К. Пехотки, Д. Давидович, З. Эфрон и другие западные и израильские специалисты, когда значительная часть расписных каменных синагог все еще сохранялась в Европе. Упомянутый Зуся Эфрон отснял в 1960–90-е гг. множество материалов по росписям восточноевропейских, в т. ч. румынских, синагог. Благодаря ему, сегодня специалисты могут исследовать образцы синагогальных росписей, многие из которых не сохранились²⁰. В последние десятилетия интерес к этому искусству привлек внимание ученых из Европы, Израиля и Америки. Несколько научных школ, главным образом в Израиле, реконструируют это явление, изучают программу роспи-

сей синагог, вариации ее иконографии, герменевтику, сюжеты и тексты, входившие в росписи. Среди современных исследователей этой области – И. Губерман, И. Родов, Б. Хаймович, Б. Янив, Т. Шадми, Т. Губка, А. Тщинский, Ю. Лившиц, Е. Котляр и др.

Исследования синагогальных росписей на этнических украинских землях к настоящему времени позволяют выделить несколько региональных центров. Прежде всего, это прикарпатские местечки Гвоздец, Ходоров и Яблонов с деревянными синагогами, к которым относятся наиболее ранние из известных сегодня образцов синагогальной живописи второй половины XVII – первой трети XVIII вв. и которые хорошо исследованы²¹. Другой центр складывается к середине XVIII в. Южной Подолии, его особенности известны, но специальных исследований пока еще нет²². Аналогичная картина и в изучении синагог Восточной Галиции рубежа XIX–XX вв., где вплоть до начала Второй мировой войны формируются собственные традиции росписей, связанные с мастерской братьев Флэк и их учеников²³. Сегодня мы можем говорить о существовании еще одного самобытного центра в Буковине. Причем у нас появляется возможность сравнить два ее региона: Северную Буковину, входящую в Черновицкую область, и южную часть Буковины, относящуюся к Румынии, жудецу Сучавы.

Росписи буковинских синагог и проблемы локализации традиции

Первые исследования росписей синагог в этом регионе, в частности синагоги “Бейт Тфила Бенъямин” в Черновцах, рассматриваемой в данной работе, появились в 2001 г. после первой публикации Бориса Хаймовича²⁴. Тогда же в Центре еврейского искусства Еврейского университета в Иерусалиме, под эгидой которого в 1990-х годах осуществлялась документация синагог в Украине, была создана виртуальная презентация этой синагоги, представлены развертки и программа росписей²⁵. Детальный анализ самих росписей только в 2008 г. осуществил в своей фундаментальной монографии Б. Хаймович. Он рассматривал комплекс художе-

ственных декораций синагоги “Бейт Тфила Беньямин” сквозь призму всей восточноевропейской традиции, выделяя эту синагогу как воплощение одной из наиболее обширных программ синагогальной живописи²⁶ (рис. 1). На тот момент это была единственная уцелевшая синагога с практически полным составом живописного декора в украинской Буковине. Однако через год в районном центре Новоселица, в непосредственной близости от Черновцов, нашли похожий пример синагогальной живописи. Здесь, в неприметном разваливающемся здании в центре города, под слоем штукатурки обнаружили великолепную роспись, очень близкую к черновицкой. Благодаря усилиям владельца здания Олега Истратия и председателя Ассоциации еврейских организаций и общин Украины И. Зисельса, а также киевских искусствоведов и реставраторов Ю. Лившица, Е. Гончаровой и Э. Соколовой, летом 2009 г. была раскрыта прекрасно сохранившаяся живопись²⁷ (рис. 2). Единая программа обеих росписей позволяет нам говорить об этой традиции как о локальном явлении. После раскрытия выяснилось, что новоселицкая синагога была расписана в 1918–1919 гг. и, очевидно, стала прототипом для более поздней, черновицкой, которую расписали после постройки здания в 1923 г.²⁸ (вероятно, в 1920–30-е гг.). Строго говоря, Новоселица не входила в исторический район Буковины, – местечко находилось на границе с ним и формально относилось к северу Бессарабии. До 1918 г. оно было частью Хотинского уезда, располагаясь со стороны Российской империи на самой границе с Австро-Венгрией и Румынией. После 1918 г., когда эти земли отошли Румынии, Новоселица уже развивалась в одном контексте с другими местечками и еврейскими общинами этой части страны. Насколько это повлияло на географию такого типа декораций, сказать трудно, так как реальные культурные границы пограничных территорий всегда формировались по особым законам.

Пока у нас нет иных образцов и источников, мы не можем проследить территорию распространения этого типа декораций. Но даже эти два памятника поднимают ряд любопытных вопросов, на которые еще предстоит ответить. Скажем, был ли новоселицкий тип декораций оригинальным, или же ему предшествовали определенные прототипы? Во время наших исследований на еврейском кладбище в Новоселице не уда-

лось выявить какие-либо сюжетные и стилистические параллели между росписями и резным декором мацев, но это и понятно: источниками для синагогальных декораций обычно служили иллюстрации в рукописных и печатных книгах²⁹. Кроме того, для мацев был характерен эмблематический язык, а для живописи, особенно в поздний период, более свободный, реалистический. Тем не менее в единичных надгробиях чувствуется желание мастера выйти за рамки сложившегося в средневековье канона, по-новому переосмыслить связь изображения с формой камня, придать всему объему скульптуры особую эмоциональность и содержательность. Так, на одном из надгробий автор помещает четыре руки, которые как бы охватывают камень с боков: две снизу держат свиток Торы с маген-давидом, а две другие над ними – указывают на него (рис. 3). Вполне вероятно, что в такой экспрессивной манере автор передает идею предстояния умершего “благоверного” еврея перед Творцом. Но здесь более важен смелый иносказательный ход, который позволил камнерезу преодолеть плоскостность и мифологизировать саму форму камня. Пожалуй, именно эти качества: экспрессия, богатство метафорического языка и до определенной степени наивный характер исполнения – отличают новоселицкие росписи.

Обычно культурные образцы и идеи распространялись из столицы в провинцию, а не наоборот. Чем в этом отношении Новоселица была примечательна по сравнению с Черновцами – непонятно. Но мы можем выделить ряд факторов, определяющих географию и специфику этого типа росписи. Данный регион находился в зоне влияния садгорско-вижницкой ветви хасидизма, восходившей к рабби Исраэлю Фридману. Из-за преследований российских властей этот цаддик, проживавший ранее в Ружине (Киевская губерния) был вынужден бежать в Австрию, где в 1841 г. основал в Садгоре под Черновцами свою резиденцию. Со временем влияние цаддика и его многочисленного потомства распространилось по всей Буковине и Румынии, а также в Подолии и Галиции (в Чорткове и Гусятине)³⁰. Только на севере, в нынешней украинской Буковине, цаддики, связанные с этой династией, обосновываются, кроме Садгоры, в Вижнице и Боянах. Сейчас трудно утверждать, были ли напрямую связаны расписные синагоги с хасидами этого движения, но примечательно

то, что свои синагоги-резиденции (как и собственные дворцы-усадыбы) хасидские цаддики возводят по общему садгорскому образцу³¹, что могло отразиться и на единстве живописного декора. Косвенно об этом говорят воспоминания одного уроженца Черновцов, который в детстве ходил в синагогу Бояновского ребе и указывал, что в ней были те же сюжеты, что и в синагоге “Бейт Тфила Беньямин”. Приводя эти сведения, Борис Хаймович также ссылается на черновицких старожилов. Одни из них приписывали авторство некоему мастеру из Вижницы, в то время как другие называли местного черновицкого художника с сыновьями³². Достаточной информации о том, как были декорированы сами синагоги-резиденции этой династии, у нас нет, а фрагментарные остатки дошедшей росписи почти разрушенного интерьера в Садгоре пока не позволяют проводить какие бы то ни было параллели. Но косвенное подтверждение связи этих синагог с садгорско-вижницкой династией Фридманов мы можем видеть в самих росписях, о чем будет сказано ниже. Если же такая связь действительно существует, то вполне вероятно, что данный тип декораций был вдохновлен религиозным духом этой ветви хасидизма: росписи несут сильную печать мистицизма и народной культуры. Соответственно, любая из указанных резиденций, декорированных в таком ключе, могла стать образцом для подражания. Однако помимо самих цаддигов, в более мелких местечках было множество их последователей. Вообще трудно представить, что у Фридманов и их отпрысков могли здесь быть конкуренты.

Выскажем также предположение, что локализация населенных пунктов, где могла бы присутствовать такая программа декора, достаточно ограничена. Это могли быть местечки вдоль бассейна Прута между Черновцами и Вижницей, такие как Косов, Сторожинец, Герца и др. Говоря о последнем местечке, следует упомянуть исследования Данилы Щербакковского 1910–20-х гг. В своих дневниковых записях ученый тщательно фиксировал населенные пункты, которые посещал, и памятники, которые исследовал. Во время Первой мировой войны он как поручик артиллерии оказывается в зоне боевых действий в Галиции, Карпатах и Буковине, где зарисовывает и фотографирует исторические памятники. В его записной книжке 1917 г. обозначены сотни фотоснимков из около ста

населенных пунктов, и среди них – немало еврейских объектов³³. Если говорить о Буковине, то это фотографии синагог и еврейских кладбищ в Герце, Грозинцах, Дорохое (ныне в Румынии), Новоселице, Садгоре, а также населенных пунктах, прилегавших к этой территории (Коломыя, Делятин, Ланчин, Хотин и пр.). К сожалению, Щербаковский ничего не пишет об исследуемых нами росписях, и это понятно. Он находился вне еврейской традиции и мог фиксировать только те объекты, которые казались ему интересными и доступными. Понятно, что и условия войны не позволяли ему углубляться в эти исследования³⁴. Тем не менее именно местечко Герца на границе с современной Румынией приковывает его внимание больше других. Он фотографирует более полусотни мацев, а также большую и малую синагоги³⁵ – материал, чрезвычайно важный в контексте данной темы. К сожалению, фотографии синагог обнаружить в архиве не удалось. И вопрос о том, могли ли там быть росписи, аналогичные нашим, остается открытым.

Сам художественный феномен этих росписей, конечно, имел более глубокие корни, связанные с самобытностью буковинских земель, высоким уровнем развития народного искусства и ремесел, что, безусловно, отражалось и на еврейской жизни и быте. В рассматриваемый период Буковина стала самостоятельной автономной областью в составе Австрийской, позже Австро-Венгерской империи. С 1918 до 1940 г. Буковина вместе с Бессарабией находилась под юрисдикцией Румынии. Во время Второй мировой войны Румыния была союзницей нацистской Германии, и там (возможно, по этой причине) сохранились десятки синагог с превосходной живописью. Большая их часть была расписана в начале XX ст. и в межвоенное время, и находились они на территории исторической Молдовы, на землях, простиравшихся от предгорий Восточных Карпат до Днестра. Почему именно в этих районах Румынии (а не, скажем, в Валахии и Трансильвании) возникает и мощно развивается эта традиция, еще предстоит ответить. Не в последнюю очередь это может быть связано с общим подъемом монументальной росписи всего региона, с устойчивым интересом к такому типу декорации как в народной, так и профессиональной среде³⁶. Пока же нам важно отметить, что вся эта территория, включая и южные земли Буковины с городами Гура-Хумо-

рулуй, Сучава, Ботошаны и пр., где прекрасно сохранились синагоги с росписями, попала в единый историко-культурный контекст с нашими землями. Если добавить к ним и другие подобные румынские синагоги в Бакэу, Хырлэу, Пятра-Нямц, Тыргу-Нямц и пр., то вырисовывается вполне определенный регион, где на протяжении как минимум полувека существовала устойчивая традиция пышной ковровой декорации с богатым сюжетным репертуаром. Но при этом румынские синагоги значительно отличались от буковинских, что позволяет признавать общность только в широком контексте. На их фоне программа и стилистика синагог в Новоселице и Черновцах отличаются ярким своеобразием, единой иконографией и композиционной системой, наивностью исполнения. Хотя аматорский характер росписей был характерен для всего региона Буковины-Молдовы, в нашем случае это еще и очень оригинальные и выразительные по своей трактовке сюжеты, которым мастер придавал свое живое и эмоциональное прочтение.

Новоселица–Черновцы: традиции и новации в системе росписей

Поскольку черновицкую синагогу подробно рассматривал в своей монографии Борис Хаймович, мы сосредоточим внимание на другом, более раннем, образце – росписях синагоги в Новоселице, а также проследим ее сходство и различие с росписями черновицкой синагоги и общей системой восточноевропейской декорации. Ниже мы помещаем перевод надписи³⁷, которая была помещена в нарисованную раму у входа под балконами женской галереи. Она сообщала дату постройки и росписи синагоги, имена донаторов и, вероятно, художника:

אלה שמות האנשים אשר ה... בית הכנסת שנת עטרת

דוד ל' ראבינאוויט נ' כד סיון תר"פה	צבי ווייסמאהן נ' טז...
משה ברכות נ' טז כסלו תר"צא	אהרן צימלזאהן
יצחק גלייזיר נ' ב דסוכת תר"	בנימן גאנדילמאן

יצחק רייניס נ' י' טבת ת'ש'ב'	יעקב פעקער
אברהם גאפטער נ' כו סיון תר"צ	יעקב וויזער
אהרן טענדריך נ' יז תמוז תש	דוב פעקער
פישמאן.....	השתדל בציור....

- Строка 1: Вот имена мужей, которые... [дальше пробел и пострадавший кусок со стертым текстом. – здесь и далее курсив переводчика, Э. Р.] ...дом собрания [=синагога] в год венца [=АТЕРЕТ – 5 679, каждая буква выделена дополнительным кружком сверху, указывая на особую форму прочтения: не слитно, а как цифровое обозначение. На иврите это слово состоит из букв со следующими цифровыми значениями: аин=70, тет=9, реш=200, тав=400, итого: 679, т. е. указание года, когда была... построена синагога? Или что-то существенное добавлено к зданию, отремонтировано, переделано, пристроено? Этот же год – 5 679? согласно традиционной системе исчисления Великого, т. е. 1918–1919 гг. н. э.]
- Строки 2–7: указано по два имени в каждой, причем вслед за некоторыми из имен – указание, или частичное указание даты [чего? Очевидно, кончины, что указано с помощью буквы 'ג – нун – как сокращения слова נפטר – нифтар – скончался, перед указанием самой даты]:
- Строка 2: Цви Вайсман с(кончался) 16... [дальше текст стерт]
Давид Л. Рабинович с(кончался) 24 дня месяца Сиван 5 685 года
- Строка 3: Аарон Цимельзон
Моше Брахот с(кончался) 16 дня месяца Кислев 5 691 года
- Строка 4: Биньямин Гандельман
Йицхак Глейзер с(кончался) во 2-й день Суккот 5 6...
[дальше год не указан, но продолжение подразумевается]
- Строка 5: Яаков Феккер

- Йицхак Райнес с(кончался) 10 дня месяца Тевет 5 702
года
- Строка 6: Яков Вейзер
Авраам Гафтер с(кончался) 26 дня месяца Сиван 5 690
года
- Строка 7: Дов Феккер
Аарон Тендрих с(кончался) 17 дня месяца Таммуз 5 700
года
- Строка 8: ...в росписях усилия прилагающий... [*далее текст стерт*]
[*Имя стерто*] Фишман

Судя по надписи, человек, “в росписях усилия прилагающий”, по фамилии Фишман (имя было стерто) имел отношение к росписям синагоги: возможно, сам расписывал интерьер или руководил мастерами (как вариант, финансировал работы).

Если брать во внимание предполагаемый первоначальный вид интерьера (в нынешнем виде помещение перепланировано за счет дополнительных перегородок, из-за чего часть росписи утрачена), то система росписи предполагала членение всех стен вертикальными нарисованными строенными колоннами, которые заполняли по центру межколонные простенки, а в месте размещения Арон Кодеша колонны были разведены к окнам. Вся сюжетно-орнаментальная нагрузка переносилась на верхнюю треть стен и сам плафон. Граница между потолком и стенами обыгрывалась карнизом: с него спускался оббегающий стены собранный занавес, который переплетал мотивы голубой и красной драпировок. Под ними между колоннами изображались виды Святой Земли в образах природных ландшафтов и европейских замков (рис. 4, 5). Программа росписи синагог соотносится с общими концепциями восточноевропейской декорации следующим образом.

Модель Иерусалимского Храма в росписях отсутствует (надо сказать, что живописные декорации повторяли оборудование и пространство святилища Храма в синагогах XVIII в., после чего эта традиция постепенно отошла и трансформировалась, утратив свой первоначальный смысл). Образ Храма остается только в некоторых сюжетах как символ

стремления евреев вернуться в Эрец-Исраэль и отстроить Третий Храм (тема Псалма 137, о чем говорится ниже) и как иллюстрация Святой Земли, Иерусалима и Храмовой горы Мория вместе с Храмом.

Космологическая иерархия реализуется в живописной структуре и сюжетах росписи плафона. Здесь сразу бросается в глаза композиционная идентичность в решении плафонов новоселицкой и черновицкой синагог: с центральным элементом в виде двух наложенных гексаграмм – маген-давидов. Это явная новация мастера, не встречавшаяся в других местах. Художник вписывает в двенадцать угловых сегментов знаки зодиака, а в центральный круг – орнаментальный веночек с образами прославления Всевышнего (мотив Псалма 150): небом с парящими птицами и круглым цветочным букетом, символизирующим источник жизни и самого Всевышнего (рис. 6). По четырем углам плафона автор помещает в тондо четырех животных, олицетворяющих религиозное благочестие в соответствии с дидактическими наставлениями книги “Пиркей Авот” (5:24). Набор подобных сюжетов и их размещение на плафоне были приняты и в румынских синагогах, пожалуй, за исключением подробной репрезентации Псалма 150³⁸, которую осуществляют авторы росписей в северобуковинских синагогах. В веночек из двенадцати медальонов они помещают иллюстрации ко всем стихам псалма, добавляя в трактовку образов и свое прочтение темы. Этот цикл представляет собой наиболее полную репрезентацию этого псалма, когда-либо встречавшуюся в росписях синагог, и его также детально анализирует Б. Хаймович³⁹.

Образ галута решается в принятых в этот период парных сценах, иллюстрирующих Псалом 137: “При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе...” Это мотивы музыкальных инструментов, развешенных на деревьях вдоль берега реки (“На вербах <...> повесили мы наши арфы”), и сцена с Иерусалимским Храмом – напоминание о разрушенной святыне (“Если я забуду тебя, Иерусалим, пусть отсохнет десница моя”)⁴⁰. Местоположение этих сцен всегда варьировалось: в новоселицкой синагоге они размещены на женских балконах, напротив Арон Кодеша (рис. 7); в черновицкой – наоборот, по обе стороны от алтарного шкафа на восточной стене. Их живописная трактовка также различна, хотя и в Черновцах, и в Новоселице чувствуется ориентация

на существующие прототипы. В частности, в образе Храма видна исламская святыня Купол Скалы (Куббат-ас-Сахра), которую на месте разрушенного Храма возвели мусульмане в 691 г. Обращение к этому образу восходит еще к итальянскому искусству XVI в., однако в росписях он становится популярным на рубеже XIX–XX вв. с распространением гравюр и открыток из Палестины⁴¹. Особое распространен он именно в румынских синагогах, где художники буквально воспроизводили известные изображения⁴². В Северной Буковине этот сюжет решен более самобытно и экспрессивно.

Какие-либо другие образы времени (зайцы или рыбы в круге), принятые в синагогах раннего периода, до конца XVIII в., а также иная эсхатологическая символика (левиафан в круге и пр.), характерные для других синагог, в частности в Польше, в Буковине отсутствуют.

Идея райского сада воплощается благодаря общей композиции росписей, мажорному колориту, богатству имитаций лепнины, совмещенной с живописными сюжетами, благодаря мотиву портьер, которые протянуты вдоль карниза и охватывают весь периметр молельного зала на уровне капителей нарисованных пилястр. В архитектурных мотивах обеих синагог, в трактовке капителей пилястр мастера используют элемент коринфского ордера – развернутые листья аканта (правда, без “классических” волют, тем самым усиливая пышность декора). Птицы, цветочные букеты и музыкальные инструменты дополняют этот образ (включение неба, флоры, фауны и музыкальная симфоничность), а их размещение по центру плафона усиливает его стройность и иерархичность. Отметим, что в черновицкой синагоге все поле, кроме живописных сюжетов, колонн и арочных обрамлений, локально закрашено масляной краской, что, очевидно, свидетельствует о позднейших подновлениях и определенных утратах всего живописного целого. Врисованная в интерьерное пространство стен и потолка “другая архитектура” воспроизводит синтетический образ дворца-сада: она пронизана сквозными проемами, сквозь которое видны исторические библейские пейзажи и небо.

Такая иллюзорная схема, заимствованная из росписей куполов и плафонов европейских барочных (необарочных) дворцов и храмов, утвердилась в синагогах во второй половине XIX в. и в дальнейшем по-

всеместно использовалась. Она позволяла преображать пространство, соединять реальные и фантастические миры в одно целое, обыгрывать в приподнято-мажорном ключе переход из обыденного пространства в высокий божественный план, насыщать его любыми символами и сюжетами. В синагогах Галиции такая схема также становится очень распространенной, но в росписях доминируют историзм, респектабельность и мощь профессионального искусства. В Ботошанах, например, это мотив усеянного звездами неба с двуглавым геральдическим орлом в центре цветочного круга. “Небо” показано в просвете декоративного поля, которое подано как своеобразная ткань, отороченная по периметру ниспадающими цветочными гирляндами, открывающими взору небеса. В Сучаве – система строгих обрамлений, имитирующих окрашенный гипсовый профиль, в поля которого вписаны знаки Зодиака и четыре животных. В центре он превращается в нарисованную балюстраду, в круге которой зияет светлое облако, а за ним, очевидно, и скрыта обитель Всевышнего. Практически такое же решение мы видим и в лежащем от него в 30-и км городке Гура-Хуморулуй, где в центр круга с белыми облаками помещены сидящие на балюстраде и свободно парящие в облачном небе ласточки. Как и в Северной Буковине, в указанных синагогах (в главных или “малых” молельных залах) также встречается мотив круглого цветочного венка в центре плафона, внутри которого изображено небо. В румынских синагогах все сюжеты вписаны в поля иллюзорных гипсовых обрамлений или размещены как станковые картины, “висящие” в нарисованных багетных рамах, в то время как в Северной Буковине их заменяют архитектурные обрамления в виде нарисованной аркатуры и пилястры. В этом чувствуется больше помпезности и торжественности.

В росписи новоселицкой и черновицкой синагог также включены общие сюжетные циклы: “Святые места Эрец-Исраэль”, “Гробницы праотцов”, “Священные горы”: Синай, Нево, Ѓор, Арарат, “12 колен Израиля”, цикл “Ушпизин” (семь библейских гостей праздника Суккот), который совмещался с иллюстрацией сюжетов на темы священной еврейской истории. Циклы библейских городов, гробниц и священных гор, с которыми связывались чудесные события еврейской истории и которые присутствуют в буковинских росписях, становятся популярны в синаго-

гальной живописи с конца XIX в., хотя часто они просто изображали конкретные места. Однако в рассматриваемых памятниках, в частности в Новоселице, как более раннем из них, ситуация была иной. Автор использует наиболее важные и естественные для него, как для еврея и художника из данного региона, образы, которые значительно расширяют содержательный и эмоциональный контекст. Во-первых, это явная или скрытая иллюстрация самого исторического события, связанного с соответствующим местом. Во-вторых, использование региональных узнаваемых мотивов, которые, без сомнения, придают сюжету большую значимость, так как “отвлеченные” библейские нарративы получают привязку к местным реалиям, а не копируют тиражные фотографии и открытки со святых мест.

Сюжеты росписей буковинских синагог: особенности трактовки образов

Рассмотрим некоторые сюжеты с отсылкой на библейские источники, события и образные трактовки. Среди сюжетного ряда автор использует: гробницы праотцов в Хевроне (Пещера Махпела), гробницу пророка Самуила и царей дома Давида, пророка Иону в пасти рыбы, а также пророка Илию на горе Кармель, пейзажи с видами Иордана и дважды – с видами города Иерихона, причем один из них подан как “город пальм” – как называли Иерихон в Торе (Втор. 34:3). Автор пытается расширить смысловые границы сюжета и эмоционально “зажечь” его весьма оригинальными приемами. Так, в сюжете с гробницей Махпела он приоткрывает одну дверь здания и ставит внутрь зажженный канделябр из четырех подсвечников. Используя его свет как иллюстрацию библейских слов “Душа человека – светильник Господень” (Прит. 20:27), мастер подчеркивает, что в гробнице похоронены четыре пары (“Махпела” с ивр. – “двойной”, “парный”): Авраам и его жена Сарра, Исаак и Ревекка, Иаков и Лия, а также Адам и Ева. Именно на это указывают раввинистические источники, которые связывают с этим также название близлежащего поселения Кирьят-Арба (ивр. “город четырех”)⁴³.

В решении сюжета с пророком Илией и горой Кармель автор, как и в других местах, совмещает отдельные циклы – в данном случае, пророков и священных гор. Художник довольно точно следует библейскому тексту (3-я Царств 18), правда, подает его в оригинальной интерпретации. На вершине горы изображен телец в божественном пламени – символ жертвы, принятой Всевышним от Илии, ревнителя веры, который побеждает слугителей Ваала, вследствие чего устроенная пророком засуха завершается живительным ливнем (рис. 8). Автор показывает гору в окружении воды (заполненный водой ров вокруг жертвенника), которую трижды выливали на жертву всежжения четырьмя ведрами воды. Три ведра, которые художник изображает у подножия, намекают на это. К сожалению, на двух других стенах от этого цикла остался только фрагмент с изображением Трона Царя Соломона, который впервые появляется в синагогальной росписи именно здесь. Отдельные сюжеты можно лишь ориентировочно представить, используя схожие росписи в черновицкой синагоге – например, сцену с пророком Даниилом во рву. Вместе с тем, сюжеты из новоселицкой синагоги много шире и развернутее черновицких. Та же сцена с пророком Илией в Черновцах решена простым изображением горы.

Попытаемся теперь более детально сравнить новоселицкую и черновицкую росписи. Следующий пояс, помещенный на падоге, представляет сразу три перемежающихся цикла. Первый из них – “12 колен Израиля” (отсутствует в росписях черновицкой синагоги). Второй – “Ушпизин” – семь гостей праздника Суккот (Авраам, Исаак, Иаков, Иосиф, Моисей, Аарон и Давид) в сценах “Гости Авраама”, “Жертвоприношение Исаака”, “Лестница Иакова”, “Овцы Иакова” (12 сыновей), “Посох Моисея” (простирающийся над водами Красного моря), “Аарон-первосвященник”, “Маген-Давид” (Давид-псалмопевец) и “Сон Иосифа”. Эти сюжеты Б. Хаймович подробно рассмотрел на примере черновицкой синагоги, где они, по сути, повторяются. Отличием является лишь то, что темам Давида и Моисея посвящено по две арки. Но если аналогичная сцена Моисея “растянута” на два арочных поля, то к “натюрморту” Давида (скрипка, арфа, книга псалмов – “Сэфер Тегилим” – на своеобразном пуфике, сабля, маген-давид с короной и посох) добавлена еще одна композиция,

сохранившийся краешек которой изображает башню Давида в Иерусалиме. Любопытна деталь: в черновицкой синагоге уже отсутствует арфа, а книга раскрыта посередине: только по контексту можно догадаться, что это сборник псалмов.

Наконец, третий цикл – “Священные горы” – как бы продолжает тему святых мест Эрец-Исраэль. Здесь по четырем углам размещены гора Синай (место дарования Торы), гора Нево (место погребения Моисея), гора Ёор (место погребения Аарона) и гора Арарат (место, куда пристал спасшийся от всемирного потопа Ноев ковчег и где Ной построил первый после Потопа алтарь и принес жертвоприношение Всевышнему в знак благодарности за спасение, Быт. 8). В отличие от других гор, где нет ничего, кроме рельефного пейзажа, именно в последней композиции мастер изображает сам ковчег на вершине горы и радугу сверху, означающую конец проливных дождей и божественное чудо (при виде радуги, согласно иудейской традиции, произносится соответствующее благословение). Еще две сцены – с Масличной и Храмовой горами – художник помещает рядом, на противоположной стене напротив Арон Кодеша. В последнем сюжете автор изображает исламскую святыню Купол Скалы, находящуюся на месте разрушенного Храма. Обе сцены расположены над иллюстрациями к Псалму 137, поданными, как указано выше, на женском балконе западной стены в форме широких панорам с видами музыкальных инструментов, развешенных на деревьях, и Иерусалима с Храмом. Третья роспись на балконе была утрачена из-за установленной позже перегородки, и ее сюжет сложно реконструировать, так как репрезентация псалма исчерпывается двумя мотивами. Можно предположить, основываясь на краковских аналогах, что третья композиция была связана с темой Ноева ковчега. На это намекает аналогичная компоновка сцен на западной стене в синагоге “Купа”, где к двум упомянутым сценам из псалма добавлен сюжет с Ноем, собирающим на свой ковчег животных⁴⁴. Виды святых гор иллюстрировали картины священной еврейской истории, а сюжеты с Масличной и Храмовой горами одновременно “сцеплялись” с символическими сценами галута из Псалма 137, усиливая идею утраченной святыни и Святой земли, к которой устремлялись молитвы евреев.

Примечательно, что в обеих синагогах четыре сюжета с “Ушпизин” скомпонованы одинаково: по обе стороны от Арон Кодеша в верхнем регистре – равноудаленные сцены с жертвоприношением Исаака и лестницей Иакова и следующие за ними – гости Авраама и Овцы (сыновья) Иакова. Именно этим сценам оба мастера придают важнейшее значение как изображению священного союза евреев со Всевышним. Здесь также любопытна одна деталь: в сюжете с овцами Иакова в новоселицкой синагоге изображено 12 белых и черных овечек, а в Черновцах – 13. В этом можно усмотреть намек на то, что в действительности колен было тринадцать, так как один из братьев, Иосиф, возвел своих сыновей Манассию и Ефрема в родоначальники двух самостоятельных колен вместо себя (Быт. 48:5).

Порядок и трактовка зодиакальных знаков на плафоне почти идентичны, при этом мастера размещают знак Овна (месяц Нисан) напротив западной стены, очевидно, намекая на начало года (Овен – первый знак Зодиака, а Нисан – первый месяц еврейского календаря, на который приходится исход евреев из Египта, что символически было связано с пасхальной жертвой). Напротив него, вблизи восточной стены, у Арон Кодеша, изображен знак Весов и месяца Тишрей, с которого начинается Рош-Гашана (еврейский Новый год). Весы же символизируют Йом-Киппур – Судный день, когда души евреев взвешиваются, и, в зависимости от перевеса праведных или греховных дел, получают свой приговор на грядущий год, что и записывается в книгу жизни. Именно это и запечатлели художники, изобразив на столе под весами гири и раскрытую книгу. На этом примере мы видим, как еврейские мастера трансформируют универсальный сюжет в сугубо еврейский символический мотив, отвечающий духу и слову иудейской традиции.

Анализируя сюжетно-образный язык мастера, расписавшего новоселицкую синагогу (в Черновцах эти моменты прочтываются слабо), следует обратить внимание, что он использует местные природные и сельские пейзажи, архитектурные ландшафты – как собирательные, так и конкретные. Например, прототипом для Иерихонской крепости послужил крепостной замок в Хотине, безусловно, самая неприступная крепость региона в сознании местных жителей, в том числе и евреев (рис. 9,

10). Вполне понятно, почему этот образ был утрачен в Черновцах. Для жителей российской Новоселицы, которая, как упоминалось выше, входила в Хотинский уезд, старинная крепость, восходящая ко временам Даниила Галицкого и перестроенная в период Молдавского княжества, была прекрасно знакома и овеяна легендами. На протяжении трех веков, с начала XVI до начала XIX вв., ее осаждали и за нее сражались с турками поляки, русские и австрийцы. Для жителей Черновцов, которые более полувека до этого были в составе Австрии (позже Австро-Венгрии), Хотин стал доступен лишь после его присоединения к Румынии (1918 г.), и образ хотинской крепости не вызывал таких устойчивых ассоциаций.

В еще одной сцене – “Ангелы в шатре Авраама” – также использованы мотивы буковинской архитектуры. Более того, здесь виден четкий аналог – образцы синагог-резиденций, а также дворцов садгорско-вижницких хасидов⁴⁵ – именно этот намек мы имели в виду, говоря в начале статьи о неких косвенных связях между синагогами и династией Фридманов (рис. 11, 12). Для их архитектуры были характерны две симметричные угловые башни, разведенные по разным сторонам главного фасада. Этот же образ включен в сцену “Лестница Иакова”, где автор росписей новоселицкой синагоги ставит по обеим сторонам лестницы два мира, как бы проводя между ними знак равенства: образ Иерусалима и Храма, “Земли обетованной”, и образ местного “Иерусалима над Прутом”⁴⁶, столицы еврейской Буковины. Второй мотив как раз и подан в виде хасидской резиденции. В Черновцах же такая трактовка отсутствует.

В обеих синагогах авторы используют традиционные для еврейского искусства мотивы, заменяющие антропоморфные образы: анималистику (сцена “Ангелы в шатре Авраама”, где ангелы изображены в виде трех птиц), приемы схематизации человеческого тела (фигуры Авраама и Сарры в той же сцене) или его репрезентации через мотив рук (образы Аарона и Моисея). Необходимо отметить, как включены здесь мотивы сионистской символики, которая с 1890-х гг. олицетворяла реальное политическое движение за возвращение евреев в Палестину на историческую родину. В Новоселице автор изображает белый стяг с голубой полосой (колено Гада), который ассоциируется с сионистский флагом,

введенным в 1891 г. (подобный мотив мы встречаем и в Сучаве). Такой же приметой своего времени может быть изображение плывущего современного парохода с паровой машиной и гребным колесом в сценах, посвященных пророку Ионе и колену Завулону.

Однако трактовки цикла “Колена Израиля” при ближайшем рассмотрении оказываются куда более интригующими. Несмотря на наивный язык образов, автор новоселицких росписей идет гораздо дальше простого библейского текста. Решая образ колена Иссахара как “осла костистого, лежащего на меже” (Быт. 49:14–15), художник иллюстрирует его удел “преклонять плечи свои для ношения” бременем Торы: нарисованный им осел везет по бескрайней сельской дороге длинную повозку, груженую книгами (рис. 13). Возьмем на себя смелость соотнести две стопки переплетенных фолиантов на переднем плане с конкретными еврейскими книгами: пять книг в центральной стопке – пятикнижие Моисея, а шесть книг справа – свод Мишны. Особой экспрессии исполнен образ Вениамина, которого Иаков именует так: “... волк хищный: утром будет есть добычу и вечером делить трофеи” (Быт. 49:27). Художник зрительно делит композиционное поле на две части: справа в утреннем лесу бродит оскалившийся волк, а слева – в огненно-красном свете (надо полагать, вечером) изображен Храм. Очевидно, это символ Израиля, а с коленом Вениамина связан первый царь – Саул, сумевший “утвердить свое царство” в борьбе с внешним врагом⁴⁷. Образ Иосифа (Быт. 49:22–26) четко сверен с библейским текстом и также прочтен художником по-своему. Высокая финиковая пальма с плодами и листьями, простирающимися над крепостью (Иерусалима?): “Росток плодоносный Иосиф, плодоносящий над источником, ветви его простираются над стеной”, – совмещена с образом рогатого быка, стоящего в небольшой роще. Изображая быка, автор использует библейскую метафору, так как в Торе Иосифа часто сравнивают с быком⁴⁸; одновременно мастер вложил в этот образ и второй смысл, ведь Иосиф “пастырем стал и твердыней Израиля”, и “благословения <...> на главе Иосифа, на темени [изображение рогов (!) – Е. К.] выделившегося среди братьев своих” (Дварим 33:16).

Ряд сюжетов решен проще. Змея, символизирующая колена Дана, свернувшись кольцами, ползет по уходящей за поворот дороге, огра-

жденной столбиками. Ее длинный “уязвляющий” (Быт. 49:16–17) кра-
сный язык нарисован одним хлестким движением кисти. Верх кре-
стьянского изобилия – плетеная корзина, набитая фруктами, с вином в
скромном кувшине и бутылке – изображает Асира, который “будет до-
ставлять царские яства” (Быт. 49:20). В иллюстрации к колену Рувима
автор изобразил быстроводную реку, по сторонам которой растут три
дерева. Возможно, таким образом художник намекнул, что Иаков лишил
своего первенца преимущества (Быт. 49:22–26), поскольку наследство
досталось Иосифу, священнослужение – Левию, власть – Иуде⁴⁹.

Рассмотренные примеры дают общее представление о глубине “по-
гружения в материал” художника и при этом – об очень свободной и выра-
зительной трактовке сюжетов. Однако анализ еще одной сцены, сюжета
“Колено Гада”, выводит смысловой подтекст росписи на совсем другой
уровень. Автор изображает пейзаж с палатками, переброшенными по обе
стороны реки, что не просто иллюстрирует слово Торы: “Гад отрядит от-
ряды и возвратится после всех” (Быт. 49:19). Палаток по шесть с каждой
стороны реки, соответственно, двенадцать, как и колен Израилевых. На
противоположной стороне вдаль виднеется замок – образ Иерусалима
(?), на переднем плане развевается флаг (рис. 14). Эта иллюстрация по-
казывает, что художник был знаком с комментариями великого талму-
диста Раши (1040–1105), который трактовал этот пассаж аналогичным
образом: Гад получит надел на восточном берегу Иордана, но вместе с
другими братьями примет участие в завоевании Ханаана, и лишь после
этого вернется в уготованные ему пределы⁵⁰. Кроме того, совмещая би-
блейский контекст с намеком на сионистскую активность (белый флаг с
голубой полосой, упомянутый выше), автор превращает этот мотив чуть
ли не в политическую декларацию (!), подводя под движение халуцим
историческую основу. Сюжет отражает актуальности того времени. В 1918 г.,
когда выполнялись росписи, в Румынии после присоединения Буковины,
Бессарабии и Трансильвании было основано движение Ѓе-Халуц, гото-
вившее почву для Третьей алии (1919–1923). Именно здесь, в Румынии,
еврейские переселенцы из Украины и России, дожидаясь выезда в Эрец-
Израэль, развернули активную социальную и хозяйственную деятель-
ность, основывали кооперативы⁵¹. Надо полагать, что местные религиоз-

ные общины не могли оставаться в стороне от этого процесса, и, вполне вероятно, общее настроение в еврейской среде наложило отпечаток и на работу автора новоселицких росписей.

Подводя общий итог, следует отметить, что росписи в двух рассмотренных синагогах представляют собой самобытный образец восточно-европейской синагогальной декорации в Северной Буковине и, в целом, завершающий этап ее эволюции. Они подчеркивают устойчивость и динамизм традиции, “обрастание” сложившейся программы новыми циклами, использование местных мотивов и живописной разработки пейзажей. Для многих поздних синагог рубежа XIX – первой трети XX вв. это стало приметой упадка, поскольку приемы реалистической живописи все сильнее вытесняли оригинальный условно-декоративный язык народного искусства. Вместе с тем, именно здесь, на северобуковинских землях, в отличие, скажем, от Галиции, сохранился удивительный аматорский язык живописи. С одной стороны, он расширял сюжетный набор образов и достаточно точно следовал букве Торы. С другой – передавал эмоциональный накал того или иного образа и сюжета, давал им местную привязку. Более того, эти росписи подчеркивали живой характер традиции, глубину в отражении еврейских контекстов и современных веяний, новое прочтение “классических” сюжетов. Все это вместе с экспрессивной трактовкой образов свидетельствует о силе народной традиции, которая была распространена в этом регионе и по-настоящему выражала силу религиозного духа евреев Буковины в межвоенные десятилетия. Сравнивая эти синагоги с многочисленными образцами росписей в румынских синагогах Южной Буковины и исторической Молдовы, мы можем видеть определенные параллели, прежде всего, в “густоте” иконографической программы и сюжетике росписей, в наивности живописной манеры. Но их можно рассматривать как взаимосвязи близких по географии и культурной традиции регионов в более узком или широком контексте.

-
- ¹ Краткая еврейская энциклопедия. Иерусалим, 1986. Т. 3. Кол. 844–847.
- ² Sabar Sh. Synagogue Interior Decoration and the Halakhah / Synagogues Without Jews and the Communities that Built and Used Them / Ed. by R. and B.-Z. Dorfman. Philadelphia, 2000. Pp. 308, 316.
- ³ Крупицкий З. Искусство и иудаизм / Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. В 16 т. / Под ред. А. Гаркави, Л. Каценельсона. Санкт-Петербург, 1908–1913. Т. 8. Кол. 227–229; Бернштейн Р., Сыркин М. Искусство / Еврейская энциклопедия. Т. 8. Кол. 336.
- ⁴ Hubka T. Resplendent Synagogue. Architecture and Worship in an Eighteenth-Century Polish Community. Hanover–London, 2003. P. 18.
- ⁵ Sabar Sh. Synagogue Interior Decoration and the Halakhah. Pp. 312–316. К этой теме относятся и респонсы р. Менкес из Житомира (сер. XIX в.), см.: Хаймович Б. Еврейское народное искусство южной Подолии // 100 еврейских местечек Украины: Подолия. 2000. Вып. 2. С. 88–89.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Статья написана на основе натурных исследований синагог в Черновцах и Новоселице, осуществленных в мае 2010 г. Данный материал был представлен на Международной научно-практической конференции “Современные художественно-творческие и этнокультурные процессы полиэтнической среды Украины”, посвященной 90-летию основания Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины, 8–9 декабря 2011 г.
- ⁸ Yaniv B. The Wall Decoration in the Isaac Synagogue in Kazimierz District, Krakow: the First Overall Layer / Jewish Artists and Central-Eastern Europe. Art Central – Identity – Heritage from the 19th century to the Second World War / Ed. by J. Malinowski, R. Piątkowska, T. Sztyma-Knyasiecka. Warszawa, 2010. Pp. 77–79; Hubka T. Jewish Art and Architecture in the East European Context: The Gwozdziec–Chodorow Group of Wooden Synagogues // Polin. 1998. Vol. 10. Pp. 170.
- ⁹ Ibid. Pp. 164–169. По мнению Т. Губки, теологической основой для такой конструкции интерьера синагог и программы их росписей, которые уподобляли молельный зал библейской Скинии, стала каббалистическая книга Зоѓар.
- ¹⁰ Piechotka M. and K. Heaven`s Gates. Wooden Synagogues in the Territories of the Former Polish-Lithuanian Commonwealth. Warsaw, 2004. P. 130.
- ¹¹ Материал об идейной программе восточноевропейской синагогальной декорации, помещенный ниже, был представлен автором в докладе “East European Wall-Painting Decoration in the Shtetl Synagogues and their Spread in North America and Eretz-Israel” на 39-й Международной конференции Ассоциации еврейских исследований (Association for Jewish Studies) в Торонто в 2007 г.
- ¹² Hubka T. Jewish Art and Architecture in the East European Context. Pp. 173–174.

- ¹³ Хаймович Б. Подольское местечко: пространство и формы // 100 еврейских местечек Украины: Подолия: Исторический путеводитель. 1998. Вып. 1. С. 66.
- ¹⁴ Общая рекогносцировка бытования восточноевропейской традиции синагогальной росписи на современных землях Украины показана в статье: Котляр Е. Восточноевропейская традиция росписей синагог и ее региональные центры на исторических землях Украины. К постановке проблемы // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Сходознавчі студії. 2010. № 8. Вип. 3: Єврейське мистецтво і український контекст. Обрії традиційної художньої культури. С. 50–101.
- ¹⁵ Краткая еврейская энциклопедия. Т. 6. Кол. 662–663.
- ¹⁶ Из интервью автора с Джошем Утером (Joshua Uter), раввином синагоги Стентон Шул (The Stanton Street Shul) в историческом квартале еврейской эмиграции East Lower Side в Нью-Йорке, 2011 г. Синагога была основана еврейскими эмигрантами из города Бережаны в Юго-Восточной Галиции (Congregation Bnai Jacob Anshe Brzezan) в 1893 г., и ее росписи отражают художественные традиции галицийского еврейства. Режим доступа: <http://www.stantonstshul.com/about-us/our-shul/>
- ¹⁷ Незначительные упоминания о росписях в синагогах Моравии и Силезии можно найти в работе: Klenovský J. Jewish Monuments in Moravia and Silesia. Brno, 2001. S. 44, 67–70, 92–95, 180. Анализ одного из упомянутых им памятников – уникальных росписей синагоги в Бошковиче XVII в. – приводится в брошюре: Sixtová O., Polakovič D., Pařík A. Boskovice Synagogue. Prague–Boskovice, 2002. S. 24. Здесь, в частности, указывается, что мастера, расписывавшие синагогу, происходили из Польши.
- ¹⁸ О синагогах с росписями, сохранившихся на территории Польши, см.: Trzeciński A. Zachowane wystrój malarskie bóżnic w Polsce // Studia Judaica. 2001. R. IV. № 1–2 (7–8). S. 67–95; также о настенных росписях в деревянных синагогах см.: Piechotka. M and K. Heaven's Gates. Pp. 113–159; в каменных синагогах: Piechotkowie. M. and K. Bramy Nieba. Bóżnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. Warsaw, 1999. S. 310–315.
- ¹⁹ Khaimovich B. Jewish Monuments in Romania / Le Patrimoine JUIF Europeen. Paris–Louvain, 2002. Pp. 157–163.
- ²⁰ Hoshen S. H. Zussia Efron (1911–2002) // Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art. 2006. V. 2. P. 181.
- ²¹ Hubka T. Resplendent Synagogue. Architecture and Worship in an Eighteenth-Century Polish Community. Hanover–London, 2003. 226 p.; Hubka T. Jewish Art and Architecture in the East European Context. Pp. 141–182.
- ²² Жолтовський П. М. Монументальний живопис України XVII–XVIII ст. Київ, 1988. С. 120–121; Хаймович Б. Подольское местечко: пространство и формы. С. 54–66.
- ²³ Котляр Є. Зникаюча містерія. Розписи львівської синагоги // Образотворче мистецтво. 2008. № 2. С. 112–113; Котляр Е. Ликование небес и скорбная песнь Галута. Музыкальная тема в росписях синагог восточноевропейской традиции / Научные труды по иудаике. Материалы XVII Международной ежегодной конференции по иудаике. Москва, 2010. С. 519–527.

²⁴ Khaimovich B. Murals of Beit Benyamin Synagogue in Czernowitz // Jews and Slavs. Vol. 9: Festschrift Professor Jacob Allerhand: Judaeo-Slavica et Judaeo-Germanica. Jerusalem–Vienna, 2001. Pp. 197–212.

²⁵ Исследование и компьютерную реконструкцию этой синагоги осуществили в 2001 г. сотрудники Центра еврейского искусства д-р Сергей Кравцов и д-р Владимир Левин. Режим доступа: <http://cja.huji.ac.il/Architecture/Czernowitz/Czernowitz-Benjamin/Benjamin.html>

²⁶ Хаймович Б. “Дело рук наших для прославления”. Росписи синагоги Бейт Тфила Бенъямин в Черновцах: изобразительный язык еврейского мастера. Киев, 2008. С. 25.

²⁷ Лифшиц Ю. На грани забвения // Єгупець. 2010. № 19. С. 401–423.

²⁸ Синагоги України // Вісник інституту Укрзахідпроектреставрації. 1998. № 9. С. 161–164.

²⁹ Бернштейн-Вишницер Р. Искусство у евреев в Польше и Литве / История евреев в России / Под ред. А. И. Браудо, М. Л. Вишницер, Ю. Гессен и др. Москва, 1914. Т. XI. История еврейского народа. Т. 1. С. 392; Хаймович Б. “Дело рук наших для прославления”. С. 43, 44, 50, 51.

³⁰ Кушнір М. Між “світлом” та “морозом”: до питання про виникнення “садагурської” династії рабинів та про деякі аспекти хасидського руху на Буковині в 40–50-х роках ХІХ століття // Буковинський журнал. 2001. Ч. 1–2. С. 232.

³¹ Kravtsov S. R. Jewish Identities in Synagogue Architecture of Galicia and Bukovina // Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art. 2010. V. 6. Pp. 94–97.

³² Хаймович Б. “Дело рук наших для прославления”. С. 24.

³³ Научный архив Института археологии НАН Украины. Ф. 9 (Авторский фонд Щербаковского Д. М.). Д. 33. Записная книжка со списками сфотографированных архитектурных памятников. 1917 р. 28 л.

³⁴ Так, например, в еврейских местечках Печенежине и Гвоздеце он не фиксирует их знаменитые росписи в деревянных синагогах наряду с другими христианскими объектами (Ф. 9. Д. 33. Л. 8, 9, 18, 21). Это, правда, могло объясняться тем, что данные синагоги были сожжены в предыдущие военные годы, и ученый просто “опоздал” со своим визитом в эти местечки.

³⁵ Ф. 9. Д. 33. Л. 13, 28 (об), 29, 30 (об). Судя по списку сюжетов отснятых надгробий, Щербаковский выбирал наиболее интересные и показательные мотивы с видами розеток, светильников, вазонов, характерным благословляющим жестом священников-кофенов, разнообразными анималистическими мотивами и пр., что подчеркивало широкий репертуар ходивших в этих краях образов. Тоже самое относилось и к материалу, который он снял на еврейских кладбищах в Новоселице и Дорохое, см.: Ф. 9. Д. 33. Л. 29, 29 (об).

³⁶ Можно предположить, что одним из факторов, обусловивших тягу к пышным расписным декорациям в этом районе Румынии, стало древнее наследие края и уникальное явление – восходящие к византийской иконографической традиции ковровые росписи экстерьеров православных церквей в Северной Молдове (регион Сучавы). Они приходятся

на временной промежутке в полстолетия, с 1487 по 1532 гг. (монастырские церкви в Гуморе, Воронце, Сучевице и др.), и их появление связано с поднятием национального духа в период блистательного правления господя Молдавского княжества Стефана III Великого (Штефана чел Маре, правил с 1457 по 1504 гг.). Господарь был поборником православия и, особенно после падения Византии в 1453 г., использовал свое влияние, чтобы спасти новый центр православия – Афон, всячески поддерживал строительство монастырей и православную культуру.

³⁷ Благодарю за перевод текстов из настенной живописи с иврита на русский, а также за определение датировки росписей новоселецкой синагоги Элен Рохлин (Иерусалим).

³⁸ В румынских синагогах, как, впрочем, и в других регионах, этот псалом иллюстрировали простым изображением музыкальных инструментов на потолке (своде) или вблизи Арон Кодеша, что символизировало прославление Всевышнего у дверей, предварявших вход в Храм и грядущий мессианский мир.

³⁹ Хаймович Б. “Дело рук наших для прославления”. С. 47–52.

⁴⁰ Котляр Е. Ликование небес и скорбная песнь Галута. С. 514–516.

⁴¹ Подробно об этом см.: Sabar Sh. Messianic Aspirations and Renaissance Urban Ideals: The Image of Jerusalem in the Venice Haggadah, 1609 // Jewish Art. Journal of the Center for Jewish Art. 1997–1998. V. 23–24: The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art. Pp. 295–312; Котляр Е. Иерусалимский Храм в итальянском искусстве: модель для восточноевропейских синагог / Научные труды по иудаике. Материалы XVIII Международной ежегодной конференции по иудаике. Москва, 2011. Т. I. С. 347–393.

⁴² Виды святых мест печатали, в частности, и на открытках, издаваемых Школой искусств и ремесел “Бецалель”, которую Борис Шац основал в Иерусалиме в 1906 г. Среди прочих, Школа выпустила и открытку с видом собственной галереи-магазина, прилегавшей к стене Старого города недалеко от Яффских ворот. Здание было стилизовано в духе построек Старого города с высокой башней и зубчатым карнизом. Для европейских евреев оно органично вписывалось в исторический вид иерусалимской крепости с башней Давида на заднем плане, что не мешало его использовать в росписях как один из видов Святого города (две синагоги Пятра-Нямц, Румыния).

⁴³ Краткая еврейская энциклопедия. Т. 5. Кол. 178.

⁴⁴ Другой пример демонстрируют поздние росписи (рубеж XIX–XX вв.) в синагоге Рему (Краков) первой половины XVI в., где на одном из трех живописных сюжетов западной стены изображен Ноев Ковчег.

⁴⁵ Kravtsov S. R. Jewish Identities in Synagogue Architecture of Galicia and Bukovina. Pp. 46–47.

⁴⁶ Шевченко Н. Д. Черновицкая Атлантида. Черновцы, 2004. С. 32–34.

⁴⁷ 1 Шмуэля 14:47. Цит. по: Брейшит. Пятикнижие Моисеево с русским переводом, комментариями, основанными на классических толкованиях Раши, Ибн-Эзры, Рамбана, Сфорно и других, и гафтарой. Москва, 1991. С. 580–581.

⁴⁸ “Он великолепен, как первородный бык, и рога буйвола – его рога” (Дварим 33:17).

⁴⁹ Брейшит. Пятикнижие Моисеево... С. 573.

⁵⁰ Там же. С. 577.

⁵¹ Краткая еврейская энциклопедия. Т. 9. Кол. 795–796.

Abstract

Eugeny Kotlyar. Wall Paintings of the Synagogues of Northern Bukovina in the Context of Eastern European Tradition.

Studies in recent years have made it possible to identify Northern Bukovina as a regional center of existence of the Eastern European tradition of synagogue murals. Painting decoration of well-known today synagogues in Novoselytsia (1918–1919) and Chernivtsi (Beit Tfila Benjamin, 1920–30s) shows the unity of this iconographic program, a naive perception of the language of images, expressiveness and depth in interpreting the images and subjects of the biblical motifs and scenes. Carpet-like style of painting, great variety of subject repertoire, and saturation of images make these synagogues similar to those of Romania (historical regions of Southern Bukovina, Bessarabia and Moldova). However, the breadth of the program of their decoration as a whole and its individual cycles has almost no parallel in Europe. It is quite likely that the distinctiveness of these paintings is associated with the spread of the Sadigura-Vizhnitz branch of Hasidism in Bukovina, although there is no direct evidence in support of this hypothesis as of yet.

These paintings adhere to the general principles of the Eastern European synagogue decoration, reflecting in their structure the cosmological ideas and images of sacred Jewish history. These paintings' subject matter manifestly follow traditions of the period, but their interpretation also shows the influence of medieval approaches (techniques of depicting human body), the power of folk traditions and contemporary trends of the time. The murals contain motifs of local architecture and landscape, including images of the Khotyn fortress and Bukovinian synagogues-residences of Sadigura-Vizhnitz Tzaddikim, rabbinic interpretations of various themes, patterns of established designs and

prototypes, and yet at the same time there is a vivid, original art-making, compositional and coloristic integrity of the artistic ensemble.

These sites show the strength of the religious spirit of the pre-war Jews of Bukovina. The artistic tradition which in this region has retained its lively, emotional nature, emphasizes the connection with centuries-old cultural heritage of shtetl.



Рис. 1. Черновцы. Общий вид молельного зала с росписью.
1920–1930-е гг. Фото Е. Котляра. 2010 г.



Рис. 2. Новоселица. Общий вид росписи молельного зала.
1918–1919 гг. Фото Е. Котляра. 2010 г.



Рис. 3. Надгробие на еврейском кладбище в Новоселице.

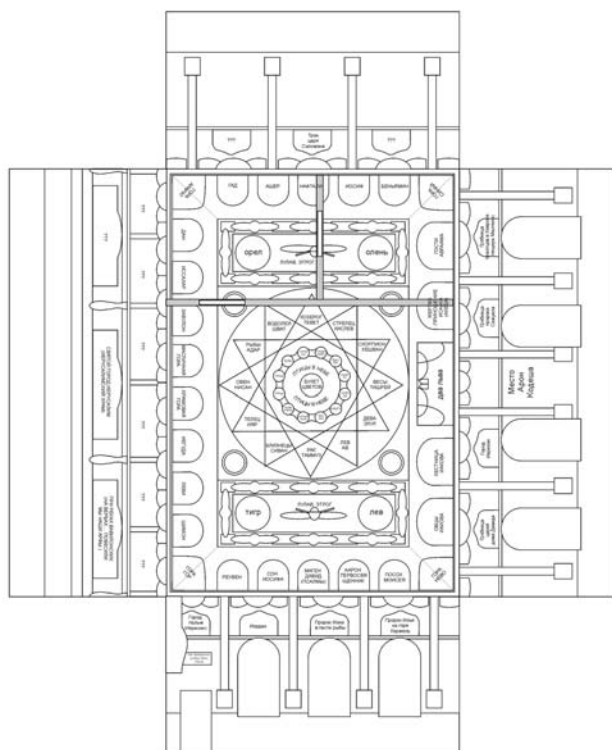


Рис. 4. Синагога в Новоселице. Развертка интерьера с программой росписи. Прорисовка Е. Котляра.

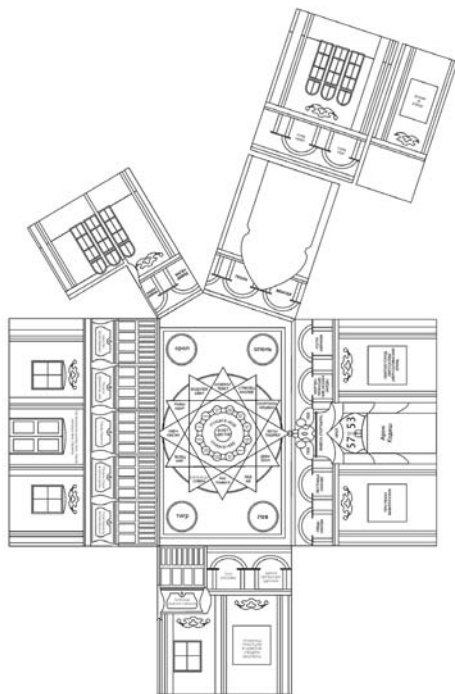


Рис. 5. Синагога в Черновцах. Развертка интерьера с программой росписи.
Прорисовка Е. Котляра.

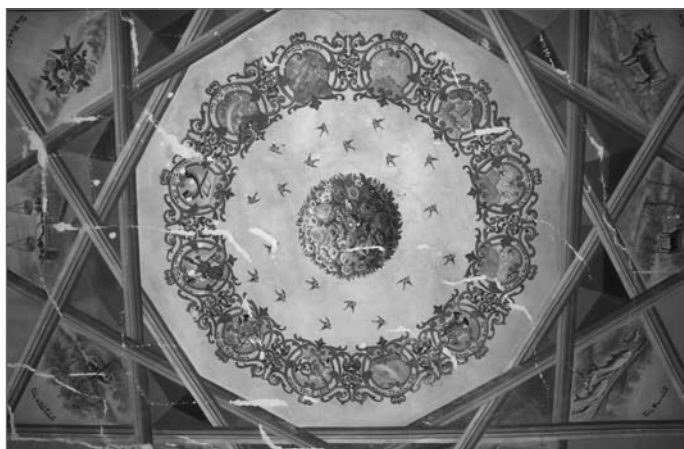


Рис. 6. Новоселица. Фрагмент росписи плафона синагоги.
Фото Е. Котляра. 2010 г.



Рис. 7. Новоселица. Вид западной стены синагоги с росписью на мотив Псалма 137: “При реках вавилонских”. Фото Е. Котляра. 2010 г.



Рис. 8. Новоселица. Фрагмент росписи синагоги на тему “Пророк Илия на горе Кармель”. Фото Е. Котляра. 2010 г.

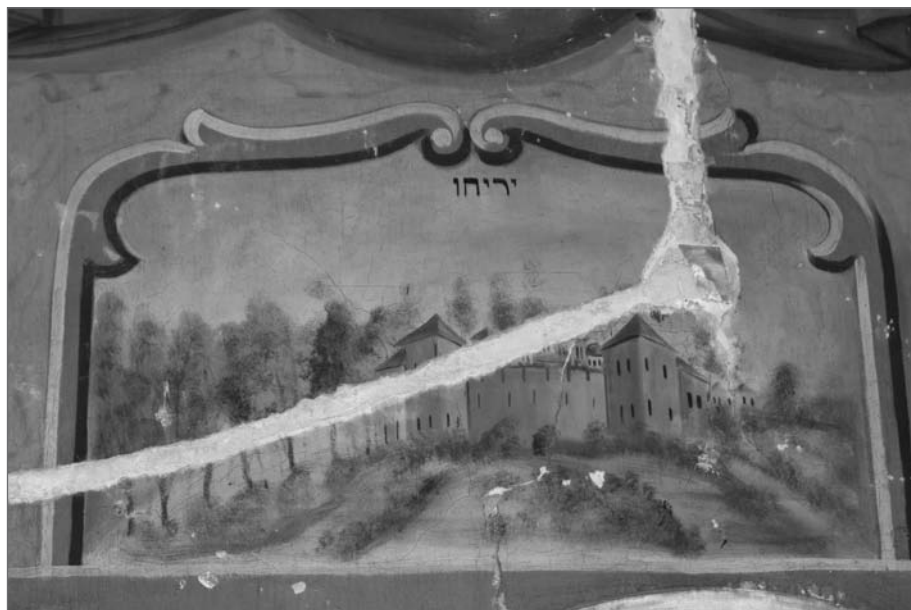


Рис. 9. Новоселица. Фрагмент росписи синагоги на тему “Иерихон”.
Фото Е. Котляра. 2010 г.



Рис. 10. Хотинская крепость. Фото Е. Котляра. 2010 г.



Рис. 11. Новоселица. Фрагмент росписи синагоги на тему “Три ангела в шатре Авраама”. Фото Е. Котляра. 2010 г.

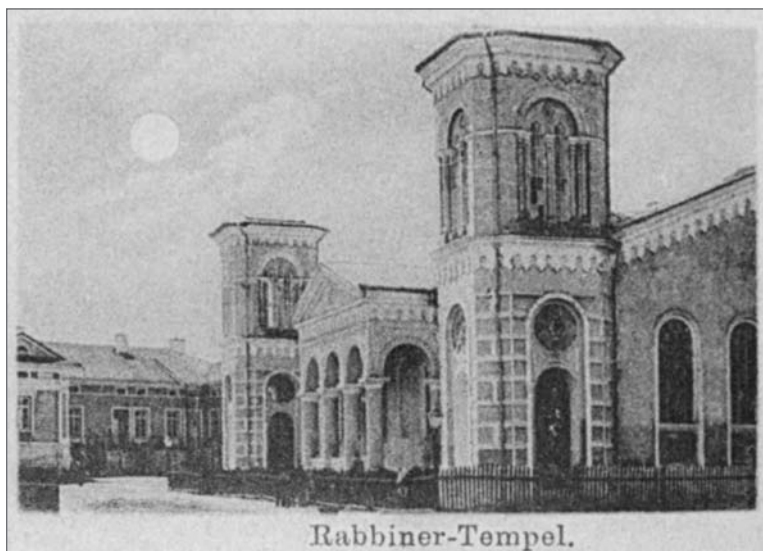


Рис. 12. Синагога-резиденция цаддика Менахема Менделя Хагера в Вижнице. Конец XIX в. Фото Л. Кениг. Ок. 1900 г. (Czernowitz und die Bukowina 1890–1910. Wien, 2001).



Рис. 13. Новоселица. Фрагмент росписи синагоги на тему
“Колено Иссахара”. Фото Е. Котляра. 2010 г.



Рис. 14. Новоселица. Фрагмент росписи синагоги на тему
“Колено Гада”. Фото Е. Котляра. 2010 г.