

Міністерство освіти і науки України
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

№ 8

2010

ЦЕНТР СХОДОЗНАВСТВА

Випуск 3

Єврейське мистецтво і український контекст
обрі традиційної художньої культури
Сходознавчі студії



■ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО



Міністерство освіти і науки України

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

№ 8

ВІСНИК

Харківської державної
академії дизайну і мистецтв



ХАРКІВ 2010

ББК 85я73 (4УКР-4ХАР)
В53

УДК 7.01 (06) (477.54) : 7.03 (569.4)
В53

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. пр. / за загальн. ред. Даниленко В.Я. – Харків: ХДАДМ, 2010. – 360 с. (Мистецтвознавство: № 8, Сходознавчі студії: вип. 3. Єврейське мистецтво і український контекст. Обрії традиційної художньої культури).

Упорядник: Котляр Є.О.

American Jewish
Joint Distribution
Committee



Видання здійснено за підтримки Американського Єврейського об'єднаного розподільчого комітету «Джойнт»

Третій спеціалізований збірник сходознавчих досліджень, який підготовлено Центром сходознавства ХДАДМ та Науково-дослідним сектором ХДАДМ, присвячено спеціальній темі «Єврейське мистецтво і український контекст. Обрії традиційної художньої культури». Дослідження українських та зарубіжних фахівців віддзеркалюють розвиток та окремі явища єврейського сакрального та традиційного мистецтва на історичних теренах сучасної України в широкому східноєвропейському та взагалі світовому контексті.

Підготовка до друку та видання збірника здійснено відповідно до держбюджетної теми «Традиційне мистецтво Сходу та Заходу в культурному просторі України: від середньовіччя до сучасності», затвердженої рішенням Вченої ради ХДАДМ, протокол № 2 від 21.11.08 р., і Указом МОН України, протокол № 1043 від 17.11.08 р., державний реєстраційний номер 0109U003031.

Збірник розрахований на пошукачів вчених ступенів і звань, викладачів, науковців, всіх, хто цікавиться єврейською культурою та мистецтвом, історико-художнім діалогом між Сходом і Заходом, сучасними проблемами культурології, мистецтвознавства, архітектури та художньої семіотики в цих галузях.

Видається за рішенням Вченої ради Харківської державної академії дизайну і мистецтв (протокол № 7 від 28.03.2007 р.).

Збірник є фаховим виданням з мистецтвознавства (бюл. ВАК України, 2010. — № 3. — С. 5.)

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE):

ISSN 1993-6400 (Print), ISSN 1993-6419 (Online).

Збірник реферується та відображується у базах даних:

«Джерело» (Україна) [<http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/urzh/index.html>]

Загальнодержавна реферативна база даних «Україніка наукова»

[<http://www.nbuv.gov.ua/db/ref.html>].

Головний редактор: Даниленко В.Я., доктор мистецтвознавства, професор;

Заступник головного редактора: Єрмаков С.С., доктор педагогічних наук, професор.

Редакційна колегія:

- | | |
|-------------------|--|
| 1. Боднар О.Я. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 2. Гребенюк Н.Є. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 3. Зборовець І.В. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 4. Селівачов М.Р. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 5. Соколюк Л.Д. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 6. Тарасенко О.А. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 7. Чебікін А.В. | Президент Академії мистецтв України, професор; |
| 8. Шило О.В. | доктор мистецтвознавства, професор; |

Передмова

ЄВРЕЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО І УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ: ОБРІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Центр сходознавства Харківської державної академії дизайну і мистецтв презентує третє число «Сходознавчих студій» – спеціального видання «Вісника» ХДАДМ. Це перший випуск українського академічного видання, яке присвячено єврейському мистецтву. До нього увійшли матеріали з традиційної художньої культури. У наступному випуску буде подано широку палітру досліджень сучасної арт-юдаїки та творчості художників євреїв, які працювали за межами традиційного мистецтва. Тематика обох випусків «Єврейське мистецтво і український контекст» залучила багатьох дослідників з України, Росії, Польщі, Литви, Ізраїлю, США і Канади. Матеріали, представлені ними, демонструють значний міжнародний інтерес до єврейської художньої і культурної спадщини, безпосередньо або побічно пов'язаної з Україною.

Ставлячи перед собою завдання об'єднати в українському науковому полі вітчизняних і зарубіжних дослідників арт-юдаїки, ми навряд чи передбачали побачити настільки різноманітний за проблематикою спектр публікацій. Презентуючи його широкої наукової аудиторії, здається доречним сказати, що єврейське мистецтво на українських теренах було відзначено видатними явищами, шедеврами та іменами, які увійшли до скарбниці не лише єврейської, але і світової художньої культури. Сліди античності і середньовіччя, вплив Речі Посполитої і трьох світових імперій: Російської, Австро-Угорської та Османської, а також інших держав, зробили єврейську культуру цього регіону незвичайно строкатою. Вона формувалась і існувала в різних часових і культурних координатах. Світ східноєвропейського єврейського містечка-штетла створив культурне середовище, яке викликало до життя дивні зразки мистецтва євреїв-ашкеназіт: дерев'яні та муровані «оборонні» синагоги, об'єкти ритуальної юдаїки з каменя, глини, металу, дерева й текстиля, які обслуговували ритуал і побут євреїв. Архітектурно-предметне середовище колишніх єврейських містечок разом із могилами хасидських вождів – цадиків, – місцями масового паломництва хасидів всього світу, – представляють сьогодні особливий за своєю привабливістю історичний ландшафт. Традиційний художній світ «смуги осілості», відкритий Семеном Ан-ським, став за визначенням мистецтвознавця Абрама Ефроса (1888-1954) «Лампою Аладіна» – цілющим джерелом для єврейського авангарду, що вирвався за межі гетто і подарував світові Шагала, Лисицького, Рибакі і десятки інших імен, що визначали моду і форми

світового модернізму. Художню спадщину кримчаків і караїмів відобразило злиття культурних ареалів юдаїзму з тюрсько-татарським світом. Сьогодні ці явища повертаються до нас з різною мірою втрат, викликаних війнами і тоталітарними режимами ХХ століття. Сучасна арт-юдаїка багато в чому звернена до цього світу, водночас синтезуючи національні образи, що склалися, та нові ідеї з універсальним завданням мистецтва.

Світові наукові форуми і журнали з юдаїки та єврейського мистецтва незмінно представляють східноєвропейські єврейські студії, а з ними і єврейсько-український культурний дискурс. Ми виносимо цю галузь на перший план, репрезентуючи, по суті, колективне мистецтвознавче дослідження самого феномену «україно-юдаїки» – як його ёмко дефініціював відомий україніст Мартен Феллер. Це явище багато в чому визначило культурну своєрідність України, особливо її західних земель, додавши їм специфічного вигляду, а також зумовило взаємну інтеграцію українського контексту з європейським і світовим простором.

У перший том видання увійшли матеріали з єврейського сакрального та традиційного мистецтва, історико-художньої спадщини та колекцій декоративно-прикладного мистецтва. Відкриває збірку робота Христини Бойко із підсумками проекту збереження культурної спадщини містечка Снятин. Вона присвячена дослідженню, інвентаризації, проблемам благоустрою і консервації його єврейської частини – некрополя і скульптурної пластики надгробків. Стаття її колеги Оксани Бойко стосується також питань регіональної історико-архітектурної спадщини євреїв, зокрема синагог Дрогобича – міста з багатою єврейською історією.

Наступний блок статей об'єднала тема східноєвропейської традиції розписів синагог, яка виникла у Речі Посполитій і була тісно пов'язана з українськими етнічними землями. Дослідники різних країн на прикладі власної спадщини показують загальні обрії та специфічні риси цієї традиції і її трансформації у часі та просторі. Так, Євген Котляр робить своєрідну рекогносцировку локальних центрів існування традиції розписів синагог на історичних землях сучасної України. Деякі з них відомі в науці, інші – лише обкреслюються, як предмет майбутніх досліджень. Стаття польського ученого, доктора мистецтвознавства Анжея Тшчинського стосується, у свою чергу, польського матеріалу. Вона присвячена живописному декору, що зберігся в синагогах Польщі: його іконографії, композиції, мотивам і символам, структурі розміщення написів з урахуванням їх функцій. Побутування цих традицій «за океаном», куди вони були перенесені разом з єврейською еміграцією, стає темою міркувань дослідників із Канади Барбари Вейзер та її американської колеги Рейчел Сайлас. У першому матеріалі подається «крупний план» зразків синагогального стінопису, що дійшли

до нас, в окремих провінціях і містах Канади, розбирається іконографія і символіка того, що залишилося й «прижилося» у Північній Америці з колись найбагатшого репертуару сюжетів східноєвропейської традиції. Друга робота освітлює історію та реставрації стінописних декорацій у Вілн-шул в Бостоні, – приклад того, як в американській синагозі були розкриті реставраторами сюжети, що восходять до східноєвропейської традиції.

Автори наступних матеріалів зосереджують свою увагу на пам'ятках декоративно-прикладного мистецтва та галицьких землях. Праця ізраїльського професора Брахи Янів присвячена синагогальному текстилю: розшитим символікою, орнаментом та інскрипціями парохетам – завісам на Арон Кодеші – шафи, де зберігаються Сувої Тори, капоретам – ламбрекенам, які розміщували поверх парохетів і тора-мантлам, – чохлам для Сувоїв Тори. Її дослідження базується на унікальній колекції єврейських літургійних тканин з Львівського музею етнографії і художнього промислу. Матеріал Наталії Левкович стосується корон Тори – ритуальних предметів ювелірного мистецтва, які вінчають Сувої Тори. Дослідниця розглядає один із цікавих аспектів єврейської художньої традиції – антропоморфні мотиви, у данному випадку – в декорі корон Тори. Цього ж регіону торкається й Людмила Байбула, яка досліджувала в Львівському музеї етнографії і художнього промислу збірку єврейських вибілок, – зразків «народної графіки», як називали майстри орнаментальні відтиски на тканинах за допомогою різьблених дощок.

Іншу колекцію – єврейські рукописні книги, досліджує на матеріалах Інституту Рукопису НБУ ім. В.І. Вернадського київський історик Ірина Сергеева. Вона розглядає принципи художнього оздоблення і типологію зображувальних мотивів записників (записних книг) єврейських громад – пінкасим. Матеріали, що йдуть далі, також пов'язані з культурою рукописного тексту. Так, кримський сходознавець Дмитро Прохоров допитливо аналізує історичні та художні традиції кримських караїмів, зокрема особливості оформлення «шетарів» – караїмських шлюбних контрактів, їх історичний фон, шрифтову графіку і орнаментальні елементи, пов'язані з програмою і структурою тексту. Широкий екскурс єврейської каліграфії надає у своїй статті керівник харківської школи каліграфії Олексій Чекаль. Автор прослідковує розвиток писемності, її канонізацію в книжковій культурі і сучасні новації, що поєднують традиції і модні віяння шрифтової культури.

Своїми думками про єврейське мистецтво і символіку ділиться в інтерв'ю з Іриною Клімовою рав Зеєв Мешков, який демонструє погляд релігійної традиції на філософію і смислові контексти єврейських символів. Стаття Ольги Шкільної показує роль єврейського купця-промисловця в

становленні українського фарфорово-фаянсового виробництва в дореволюційні десятиліття. Документальні матеріали Віри Солодової проливають світло на долю музейної колекції предметів єврейського церемоніалу з фондів закритого в довоєнний час Одеського музею єврейської культури ім. Менделе Мойхер-Сфорима.

Ми щиро вдячні колегам з Центру сходознавства, українським, російським і зарубіжним дослідникам за співпрацю в підготовці цього випуску. Окрема подяка Елен Рохлін (Єрусалим), Богдані Пінчевській (Київ) – за переклад матеріалів цього видання, Олегу Ковалю, Костянтину Бондарю (Харків) і Григорію Котляру (Нью-Йорк) – за наукове і організаційне сприяння виходу в світ цього видання.

Сподіваємося, що ці матеріали та взагалі пам'ятки традиційної єврейської культури в Україні зацікавлять не лише фахівців і громадські кола, але й звернуть увагу відповідальних осіб, в чиїх руках знаходиться турбота про збереження багатонаціональної спадщини України. Це безцінний ресурс для майбутніх поколінь і розвитку сучасної туристичної і паломницької інфраструктури, де єврейська історична спадщина міст і, особливо, містечок займає особливе місце.

Євген Котляр

Foreword

JEWISH ART AND THE UKRAINIAN CONTEXT: HORIZONS OF TRADITIONAL ARTISTIC CULTURE

The Center for Eastern Studies at the Kharkiv State Academy of Design and Arts (KSADA) presents the Third Volume of *Eastern Studies*, a special issue of the *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*. This is the first time that an entire issue of a Ukrainian academic journal is devoted to Jewish art. The present volume deals with topics of traditional art and culture; the Fourth Volume will present current research findings in Art Judaica and work of Jewish artists beyond the scope of tradition. The two volumes' special focus, "Jewish Art and the Ukrainian Context," has attracted numerous submissions by scholars from Ukraine, Russia, Poland, Lithuania, Israel, the U.S., and Canada. The essays included in our collection are evidence of considerable international interest in Jewish art and cultural heritage that are in some way directly or indirectly bound up with Ukraine.

In setting ourselves the goal of bringing together in the Ukrainian academic field both native and overseas researchers of Art Judaica, we hardly expected to see such a thematically diverse spectrum of material submitted for publication. To introduce it to the general academic reader, we want to note that Jewish art on Ukrainian soil has been marked by extraordinary achievements, masterworks, and names which have become a part of not only Jewish, but also world art culture. Traces of antiquity and the Middle Ages, influences of the Rec' Pospolita and of three world empires – Russian, Austro-Hungarian, and Ottoman – as well as of other countries and states, made Jewish culture in this region inimitably variegated. This culture took on a shape all its own, manifesting itself in a variety of temporal and cultural milieus. The universe of the Eastern European Jewish shtetl produced a cultural environment that brought to life astounding works of Ashkenazi Jewish art, including wooden and stone "defense"-style synagogue architecture and ritual objects made of stone, clay, metal, wood, and textiles, which served in the Jews' daily round and ritual. The architectural and object surroundings of the former Jewish shtetls along with the graves of the Chasidic masters (the Zaddiks), sites of mass pilgrimage by Chasidim from all over the world, by their power of mass attraction today constitute a historical landscape in their own right.

The traditional artistic universe of the Pale of Jewish Settlement, discovered by Shimon An-sky, became, in the art historian Abram Efros' phrase, an "Aladdin's lamp," a source of living inspiration for the Jewish avant-garde tearing beyond the limits of the ghetto and leading forth into the world open artists such as Chagall, Lissitzky, Ryback, and dozens of others who set the fashion and the shape of world modernism. In addition, the artistic heritage of the Crimean Jews

and Karaites reflected the coalescence of cultural Jewish elements with the Turkic-Tatar world. These phenomena are making a comeback today, after having sustained varying levels of loss due to the wars and totalitarian regimes of the 20th century. Contemporary Art Judaica in many ways is a turn to addressing this world, simultaneously combining evolved national forms and novel ideas with the universal objectives of art.

World academic forums and periodicals devoted to Judaica and Jewish art have long been working to introduce Eastern European Jewish Studies, as well as Jewish Ukrainian cultural discourse, into the scholarly context of today.

In bringing this discipline into the foreground, we are, in effect, conveying to the reader the collective art historical research of the very phenomenon of Ukraino-Judaica, as it was capaciously labeled by the well known ukrainist Marten Feller. This phenomenon has in many ways determined the cultural diversity of Ukraine, especially Ukraine's Western regions, lending them a peculiar image of their own; it also conditioned the mutual integration of the Ukrainian context with the European and world cultural and hermeneutic space.

This volume includes articles on Jewish ritual objects and traditional art, historical-artistic heritage and collections of decorative and applied craft works. Introducing the volume is an essay by Kristina Boyko with a resume of the conservation project for the cultural heritage of the town of Sniatyn. The essay is devoted to the research, inventory listing, and issues of preservation and maintenance of the Jewish component of the project: the large elaborate cemetery and the sculptural decoration of its tombstones. The article by Boyko's colleague, Oksana Boyko, also touches upon issues of the regional historical-architectural Jewish heritage, especially the fate of the synagogues of Drohobych, a town with a rich Jewish history.

The series of articles following this is unified by the theme of the Eastern European tradition of synagogue wall paintings, which arose in the Rec' Pospolita and was closely bound up with the Ukrainian ethnic lands. Researchers from different countries use their own heritage as a ground example to bring out the features of this tradition and its metamorphoses through time and space. Thus Eugeny Kotlyar conducts a reconnoitering operation of sorts in the local centers where the synagogue wall painting tradition was fostered in the historical lands of today's Ukraine. Some of these centers' names are familiar from research previously conducted, while others are only beginning to be noted on the map as objects for future study. An article by Dr. Andrzej Trzciński, an art historian from Poland, is a study dealing with the picturesque interior decoration preserved in a number of Polish synagogues: the iconography, composition, motifs, and symbols, as well as the structure of the spatial distribution of the inscriptions in view of their texts' functions.

The heartbeat of these traditions, conveyed along with Jewish emigration beyond the Atlantic, forms the subject matter of the work by Barbara Weiser, a Canadian scholar, and Rachel Cylus, her American colleague. The first provides a “close up view” of synagogue wall paintings which have been preserved to our day in certain isolated provinces and towns in Canada, analyzing the iconography and symbolism of what has remained and “made itself at home” in North America out of a once monumental subject repertoire of the Eastern European tradition. The second article sheds light on the history and restoration process of the wall paintings decorating the Vilna Shul in Boston today, an instance of how restoration workers in an American synagogue uncovered and interpreted composition schemes going back to the Eastern European tradition.

The writers of the series of articles following this focus on landmarks of applied craft works and on the lands of Galicia. The paper by the Israeli professor Bracha Yaniv is devoted to synagogue textiles: parochets, or curtains for hanging on the Aronot Kodesh (Holy Torah Arks), embroidered with symbols, ornament, and inscriptions; kapporets, or hangings placed over the parochets; and Torah mantles, or covers for Torah scrolls. Her research is based on the unique collection of Jewish liturgical valences from the Lviv Museum of Ethnography and Artistic Craft. Natalia Levkovich’s work deals with Torah crowns, ritual objects of jewelers’ craft used to decorate the tops of Torah Scrolls. The author studies anthropomorphic motifs, an intriguing element of the Jewish artistic tradition; in this case, she is concerned with such motifs as they appear in the decoration of Torah crowns. The same area is represented in the work of Ludmila Baybula, who examines a collection of cloth prints at the Lviv Museum of Ethnography and Artistic Craft, examples of “folk graphic design” as these ornamental prints made on fabric by means of carved boards were referred to by the masters.

A different collection, one of handwritten Jewish books housed in the Manuscript Institute at the Vernadsky National Library of Ukraine, is the subject taken up by the Kyiv historian Irina Serheyeva. Serheyeva examines the principles governing the artistic presentation and typology of graphic forms in the Jewish community rosters, or pinkassim. The essays following her paper are also concerned with the culture of handwritten text. Thus the Crimean orientalist Dmitrii Prokhorov scrupulously analyzes the historical and artistic traditions of the Crimean Karaites, particularly the specific features of the “shtar” documents, or Crimean marriage contracts, their historical background, graphics of the lettering, and ornamental elements connected with the programmatic nature and structure of their text. An extensive excursus into Jewish calligraphy is offered by the director of the Kharkiv school of calligraphy, Aleksei Chekal, who traces the development of writing, its canonization in book culture, and contemporary innovations combining tradition with trends fashionable in print culture.

Rabbi Ze'ev Meshkov shares his views on Jewish art and symbolism in an interview with Irina Klimova, introducing the religious traditional approach to philosophy and the semantic-hermeneutic contexts of Jewish symbols. The article by Olga Shkolnaya demonstrates the role played by a Jewish merchant industrialist in the development of the Ukrainian china and faience industry in the decades immediately preceding the Revolution. Documentary evidence presented by Vera Solodova traces the fate of the museum collection of Jewish ritual objects which had belonged to the Mendeleyev Jewish Museum in Odessa, closed in pre-WWII years.

We are grateful to colleagues at the Center for Eastern Studies, and to Ukrainian, Russian, and overseas researchers for their participation in preparing this volume. Special thanks to Elen Rochlin (Jerusalem) and Bogdana Pinchevskaya (Kyiv) for their translations of materials included in the present volume, as well as to Oleg Koval and Konstantin Bondar (Kharkiv) and Gregory Kotlyar (New York) for their academic and logistical support for the appearance of the present collection in print.

We hope that the publication of this collection will not only prove of interest for specialists and the public concerned with landmarks of traditional Jewish culture in Ukraine, but that it will also attract the attention of those responsible for the preservation of Ukraine's multinational heritage. This is a priceless resource for future generations and the development of modern tourist and pilgrimage infrastructures, where the Jewish urban historical heritage, and, especially, the heritage of the shtetls, occupies a niche all its own.

Eugeny Kotlyar

TRADITIO

«СНЯТИН – АРХЕОЛОГІЯ ПАМ'ЯТІ»: ВІДКРИТТЯ І ПОВЕРНЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ТА КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ ГАЛИЦЬКОГО МІСТЕЧКА

Христина Бойко

Місто Снятин розташоване на межі Покуття і Буковини та у різних історичних періодах знаходилося на прикордонних зонах різних держав: Речі Посполитої і Османської Імперії, Османської Імперії та Австрійської, II Республіки і Румунії, але після другої світової війни знаходиться в південно-західній частині України, між Івано-Франківськом і Чернівецькою областю. Завданням проекту було звертання уваги жителів Снятина на мультинаціональну і мультирелігійну спадщину їх міста через організацію табору для волонтерів, молодих людей з різних країн (України, Польщі, Німеччини), які два тижні поспіль упорядковували і описували міські кладовища. Проект «Снятин – Археологія пам'яті»¹ ставив собі за мету не тільки інтеграцію молодих людей з різних країн, а також те, щоб задіяти їх у практичній діяльності, метою якої є збереження пам'яток. Відповідно великим є інтерес молодшої генерації до цієї спадщини, а також до її дослідження та наукового опрацювання.

Для Снятина, подібно як для інших міст, реконструювання минулого залежить від пріоритетів і потреб сучасності. У випадку Снятина, але також і в ряді інших міст прикордонної зони, багатоетнічна спадщина минулого весь час залишається поза належною увагою. Минуле містечка – це сторіччя співіснування, але також конфліктів між різною етнічною і релігійною громадськістю, розгром єврейської громади і депортація польської в 1939-1946 роках, репресії української громади, а також десятиріччя забуття і скривлення історії у післявоєнний період. Пам'ятники, що були колись «власністю» польської, єврейської, вірменської громад, були позбавлені середовища, в якому вони від століть функціонували. Звертання на нього уваги жителів можуть сприяти науково-дослідні, культурні і суспільні ініціативи. Саме такою ініціативою став волонтерський табір «Снятин – Археологія пам'яті».

Покуське містечко Снятин було обраним для проведення волонтерського табору як приклад міста на пограниччі Галичини та Буковини, яке у певний період своєї історії, як і багато інших галицьких містечок мало мультиетнічну структуру, про що красномовно свідчать численні статистичні дані та низка архівних документів². Так, наприклад, із звіту За-

ліщицького окружного староства Галицькому губернаторству про кількість населення м. Снятина Заліщицького округу у 1783 р.³ читаємо: «християнських родин – 558, населення – 2857 чол., єврейських родин – 407, населення – 1820 чол., вірмен – 80 чол.». Кількість будинків та населення Снятина згідно того ж звіту станом на 1785 р.⁴ складала: «християнських домів – 595, населення – 3121 чол., єврейських домів – 291, населення – 1944 чол.» Географічний словник Польського Королівства⁵ подає наступну інформацію про місто: «Снятин – повітове місто у Східній Галичині над Прутом, 231 км від Львова, 92 км від Івано-Франківська лежить на кордоні Буковини та Галичини. Населення міста у 1880 р. складає – 10832 чол. З них: 4.306 греко-католиків, 1.924 – римо-католиків, 82 чол. – вірм. католиків, 82 чол. – вірні східного обряду, 431 – євангелісти, 4.063 – іудеї, 8 чол. без віросповідання». Статистичні дані австрійських переписів населення Снятина з 1890 р.⁶ засвідчують, що «українці (греко-католики) чисельно складали 4.682 осіб або 42,8%, іудеї – 3.916 осіб або 35,80%, поляки (римо-католики) – 1.897 осіб або 17,34%». Крім трьох найчисельніших етнічних груп, тут проживали також і інші – німці, чехи та вірмени, що складали разом відповідно 444 особи або 4,06% всіх мешканців. У 1910 році за даними останнього австрійського перепису населення міста складало 12342 чол. Українці становили 41,2 %, поляки – 20%, євреї – 35,5%, німці, вірмени, чехи – 3,3%⁷. Такий етнічний склад населення залишив відбиток на культурній спадщині міста.

У 1448 році місто одержало магдебурзьке право. В другій половині XV ст. Снятин став великим прикордонним містом і стратегічним економічним центром, де йшла жвава торгівля і розташовувалася головна митниця на Молдавському торговому шляху. Це був найбільш вигідний торговий шлях, який об'єднав Схід із Заходом, Краків і Львів з Чорним морем. Місто стало насамперед осередком ремесла і торгівлі. У XVI ст. в Снятині існувало 8 цехів. Розвиток ремесел сприяв розвитку торгівлі. З 1578 року почав діяти королівський привілей, що звільнив снятинців від податків. Наступник Стефана Баторія, король Зигмунд III у 1597 році наказав купцям з Туреччини, Греції та Молдавії проходити по території Польщі на Снятин і там торгувати, а привілеями 1618 року звільнив мешканців міста від багатьох податків і мита. Русини, в основному ремісники й землероби, високих постів не займали, та й особливих пільг не мали. З 1628 року польським урядом надано пільги на 15 років всім, хто заселявся в місті. Цьому сприяли також і значні спустошення Снятина через постійні набіги турків та татар: з 1590 до 1648 року татари вчинили більше 20 набігів на Снятин, при цьому 5 разів місто підпалювали. На ярмарках, що мали характер «пересувного ринку», можна було купити привізні товари: турецькі і перські тканини, французьке сукно, російські

хутра, дорогоцінні прикраси, зброю і ін. В одній із постанов сейму 1680 р. говориться: «Щоб купці з товарами, що йдуть з Москви до Туреччини і назад, з Туреччини до Москви, не на Сороки і Немирів, а через державу нашу на Снятин і Білу Церкву спрямовували свій шлях»⁸.

З 1867 року місто одержує автономію. Першим вибраним бургомістром Снятина був Марцелі Немчевський, який був призначений ще 1856 року, його наступниками були Юстин Зубрицький (1871-1876), Маврикій Побуч-Нементовські (1877-1891), Титус Немчевські. Про останнього можна сказати, що він був будівничим. За його правління будувалися снятинська ратуша, жіноча школа (1895), бойня, реальна школа (1907), будинок староства, здійснюється водопостачання міста (1913). У той час частково проведено каналізацію, оголошено конкурс на проект будівництва електростанції. Більша частина владоможців Снятина була польського походження. Навіть в той час, коли місто входило до складу Австрійської імперії, всі керівні посади займала польська шляхта. Серед польського населення міста був і бідний прошарок. За кілька століть проживання у цих краях багато з них одружувалися з українцями й вірменами. Їх доля, як і багатьох інших меншин, що проживали у Снятині, склалася трагічно. Ксаверій Мрочко у книзі «Снятинщина. Причинки до крайової етнографії» (1897) у розділі «Населення» зазначає, що на Снятинщині проживав 4797 чол. (6,4 відсотка) населення римо-католицького вірування, тобто поляків. Багатоетнічна спільнота міста жила у співпраці, часами у конфліктах, розділена різними мовами та релігіями. Цей світ співіснування та конфліктів зруйнувала Друга світова війна.

Колишня жителька міста пані С. Завадська залишила спогади про зміни, яких зазнали поляки у 40-х роках XX століття. Вона згадує про те, що восени 1939 року молодші поляки почали масово і поодинокі втікати через румунський кордон. Не всім щастило, були випадки, коли втеча закінчувалася трагічно. На початку 1940 року польські родини почали вивозити до Сибіру. В основному вивозили сім'ї офіцерів, тих, у кого був хтось за кордоном або перебував на нелегальному становищі. В числі перших зі Снятина були вивезені Адамовський, Афтарчукові, Белеці, Нікосевичеві, Станкевичова, Лящинська, Міхлові, Філіповічова та ін. «Цього ж року, – згадує С. Завадська, – у квітні був відправлений другий транспорт в Сибір, а з початку 1941 року – третій». Багато польських родин, налякані тими подіями, чекали своєї черги і про всяк випадок спаковували речі. За спогадами С. Завадської, у той час відбувалися арешти і поодиноких осіб, яких забирали в Коломию або до Станіслава, а згодом вивозили. За підпільну діяльність були арештовані і вивезені Марія Беньковська, Броніслава Сом'як, Казимира Паймел.

Чимало польських родин, що були біднішими, не покидали Снятина. Вони пережили тут німецьку окупацію, а після закінчення війни їх примусово переселяли до Польщі. Із залізничної станції 26 серпня, 23 вересня і 5 листопада 1945 року відправлено чотири ешелони переселенців. Останні виїхали 1 червня 1946 року⁹.

Відомо, що євреї мешкали у місті ще до XVI ст. Один з дослідників історії Снятина приводить той факт, що перші відомості про євреїв у місті маємо із листа воеводи Мужила до польського короля з 1469 року, в якому він пише, що: «... в Снятині є 10 жидів». З середини XVI ст., коли місто почало функціонувати як важливе місце перетину торговельних шляхів, євреї активно брали участь у торгівлі між Німеччиною та Оттоманською імперією. Ймовірно, це були купці чи дрібні торговці, що приїздили на славетні снятинські ярмарки. Саме в XIV-XVI ст. на землях Галичини виникли численні єврейські громади. Вони розвивали торгівлю різними товарами, в т.ч. й алкогольними напоями, були орендарями. У XVII столітті багато євреїв винищено під час селянсько-козацьких повстань. Як засвідчують статистичні дані з XVIII ст., єврейська громада міста була вже багаточисельною, а отже крім синагоги та інших релігійних інституцій громади¹⁰ у місті діяли також і інші установи: школи¹¹, культурні товариства¹², політичні організації, клуби, інші згромадження. Багаті власники-євреї побудували знаний і сьогодні торговий ряд, де на нижніх поверхах розташувались магазини, перукарні, книгарні, кравецькі та годинникові майстерні. В пам'яті жителів міста збереглися прізвища євреїв, які працювали вчителями (Амайзен, Ерліх, Сандек, Штоль, Бас, Лігман, Аарон, Гантель), адвокатами (Маркузсон, Голдштауб, Блюмер, Айзнер, які займалися правничими справами), лікарями (Бергрін, Лібляйн, Кантер), купцями були Крайслер, Блюмер, Розенкранц, Лідер.

Наприкінці XVI – на початку XVII століття Снятин почали заселяти вірмени. Вони торгували худобою і займались обробкою шкіри, зокрема, виготовляли високоякісний сап'ян. Вірмен приваблювали сільськогосподарські ярмарки, де торгували худобою. Вони експортували її до Польщі. Про таку торгівлю засвідчує «Географічний словник Польського Королівства», в якому йдеться про наказ короля Зигмунда II від 28 вересня 1571 року, де написано: «Наказую всім місцевим властям слідкувати за тим, щоб рогата худоба, закуплена в Снятині, направлялась до Львова чи Сандомира головними трактами, а не бічними дорогами»¹³.

З 1777-1787 рр. до Снятина переселяється багато німців з Баварії, Бадена, Вюртембергу, Нассау. Їм уряд передавав на пільгових умовах землі, надавав право будувати млини, броварні, розвивати ремесла тощо. Після занепаду Речі Посполитої і переходу Галичини під владу австрійського цісарства проходить поживлений розвиток міста, розширюється торгівля зі

Сходом. Такий стан справ тривав до кінця XIX ст., у пізнішому часі місто поступово зuboжіє та занепадає¹⁴.

Професійні і культурні товариства, мешканцєві дільниці, місця для молитви, укладання шлюбів і здійснення поховань були організованими усередині етнічних і релігійних громад. Одночасно люди з різних громад невпинно зустрічалися, контактували і взаємодіяли, чи то в місцях ведення торгівлі, чи то в праці, школі, публічних місцях, на державній службі чи у війську¹⁵.

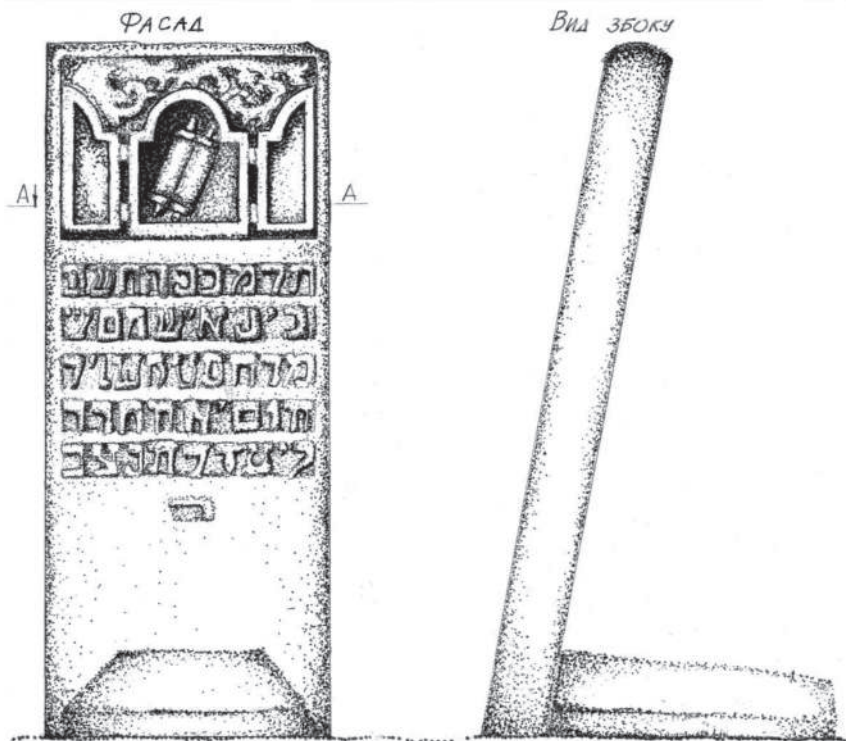
Цвинтарі належать до місць, в яких дуже чітко видно відмінності і кордони, що розмежовували етнічні і релігійні громади Снятина. Разом з будівлями християнських церков та костелів, іудейських синагог і божниць, цвинтарі були осями колишнього культурного і духовного життя окремої громади, місцями, навколо яких зосереджувалося щоденне життя і формувалася неповторна ідентичність кожної громади. Цвинтарна різьба хрестів, гробниць та мацев є виразом культурної і релігійної специфіки кожної групи, свідцтвом взаємних впливів. Після розгрому польської і єврейської громад надгробні пам'ятники також знищувались у різний спосіб або просто повільно відходили у забуття. Увага волонтерів зосередилася на упорядкуванні давнього іудейського кладовища, яке після Голокосту¹⁶ залишилось без належного догляду і знаходиться в незадовільному стані. Також значна частина занедбаних надгробків християнського кладовища вимагає обчищення і консервації.

«Новий» єврейський цвинтар зі збереженими мацевами знаходиться на північний захід від християнського цвинтаря, займаючи площу у 3 га. Збережені мацевы датовані у переважній більшості другою половиною XIX – першою половиною XX ст. Ймовірна дата його закладення – кінець XVIII ст. (1778 р.)¹⁷. Згідно зібраної інформації, старий єврейський цвинтар був закладений у I-й пол. XVI ст. На в'їзді до автошколи, що знаходиться на вул. М. Черемшини – бічна вул. Т. Шевченка волонтерами було знайдено та відкопано із землі у різних частинах подвір'я 7 фрагментів мацев та кілька уцілілих та читабельних, датованих 1830-1832 рр. Камені викладені одним-двома шарами на відстані 10 м, займаючи площу приблизно у 300 кв.м. За попередніми підрахунками на цій території може знаходитися 100-150 мацев та їх фрагментів. За свідченням старожилів, у 1942 р. камені переносилися вручну євреями з гетто зі Старого єврейського цвинтаря та викладалися інскрипціями догори для замощення подвір'я гестапо, оскільки у цій частині міста було влаштовано гетто. Зафіксовано ще кілька місць ймовірного місцезнаходження мацев зі старого цвинтаря: на подвір'ї поліклініки при вул. Т. Шевченка, біля магазину «Меркурій», на вулицях Т. Шевченка та І. Левицького під шаром асфальту, на площі перед адміністрацією під

тротуарною плиткою, на території інтернату для дітей-інвалідів. Решту мацев було вивезено для замощення інших доріг, їх місцезнаходження невідоме. Територія старого цвинтаря у післявоєнний період була засипана шаром ґрунту.

Новий цвинтар межує з півдня із християнським цвинтарем, що знаходиться при вул. Т. Шевченка, а також із комерційною, промисловою та житловою забудовою. Т.зв. долішня або північна частина цвинтаря містить приблизно 1000 мацев, які густо порослі фруктовими деревами та самосівами. За попередніми підрахунками загальна кількість мацев складає приблизно 5000 каменів, з них 25%-50% похилених, перевернутих, лежачих, поколених, порослих землею. Решта знаходиться у задовільному стані, частина з них потребує консервації. Ряд плит мають добре збережену поліхромію, переважна більшість мацев читабельна. Текст виконаний на івриті, зустрічаються також двомовні: із польською, німецькою, російською мовами. Місцезнаходження усунутих фрагментів чи цілих мацев невідоме. Межа двох цвинтарів маркована муром висотою 1м 60 см, який зберігся лише частково, рештки дротяного огородження частково зафіксовані по периметру цвинтаря. Кладовище зазнало значних руйнувань під час Другої світової війни, також кількаразово було спустошене у післявоєнний період. Місто використовує цю територію як смітник, частково під випас худоби. Немає жодного обслуговування. Останні поховання здійснювались у 1939-1940 рр., одне поховання датоване 1979 р., знаходиться на куті при старій цвинтарній брамі. Є припущення, що на цьому місці стояла будівля товариства «Хевра Кадіша». Масові захоронення відсутні, проте зафіксовано місце масового розстрілу. Великою загрозою є густа заросленість, що суттєво утруднює прохід, нищить каміння, пошкоджує, поступово заміщує їх. Сезонною проблемою є дренаж води. Середню загрозу становить неконтрольований доступ.

Густа рослинність, а також безперервне розростання дерев є, мабуть, найбільшою проблемою в контексті врятування кладовища. З метою охорони належало б достатньо ретельно викорчувати частину дерев, які найбільше загрожують мацевам та влаштувати маркування меж цвинтаря. Силами волонтерів та за допомогою місцевих ініціатив було усунуто величезне сміттєзвалище та розчищено 10 рядів з боку християнського цвинтаря. Загалом відчищено від біонашарувань механічним способом 30 каменів, виконано консервацію 12 каменів, 85 обміряно, сфотографовано, інвентаризовано та описано. Їх інскрипційні таблиці відчитані, переписані та перекладені з івritу на українську мову. Найстаріші із перекладених мацев датовані 1876-1885 рр.



0 10 20 30 40 50 - CM

Переріз А-А



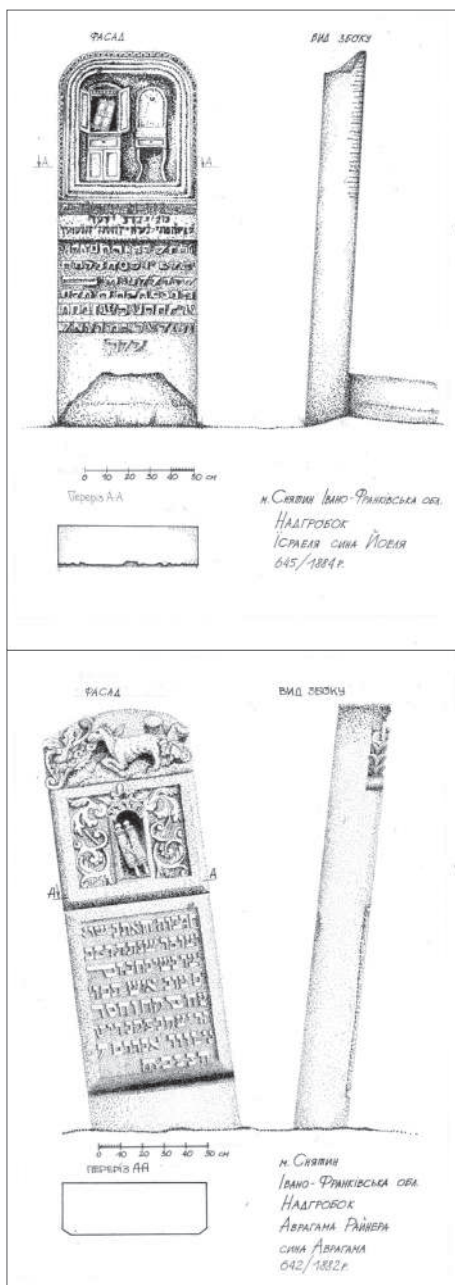
м. Снятин, Івано-Франківська обл.

Надгробок

Александра Зуся

сина Елієзера

642/1882 р.



*Дизайн фасаду мацев
(єврейське кладовище м.Снятин Івано-Франківської обл.).
Архітектурно-інвентаризаційні дослідження 2009 р.*



*Надгробок Йосефа,
сина Еліше
(648/1888 р.).*

Прямокутна аркова мацева із розділеним фасадом. Верхню частину формує багатоеlementна центрична композиція. Орел – один з найпоширеніших та найвідоміших геральдичних символів займає особливе місце в єврейській традиції. Символізує могутність, відвагу, покровительство, любов. Двоголовий орел – символ справедливості та милосердя, влади. Тора, яку три-

має у правій лапі орел – головна книга іудеїв, у якій викладена суть їх світосприйняття та способу життя. Це рукопис на пергаменті у вигляді сувою, яку читають розкручуючи. У лівій лапі орел тримає Корону Тори (Кетер Тора), про що свідчить напис на її обідку.

Епітафія закомпонована у прямокутну рамку, укладена паралельними рядками із виступаючим назовні квадратним шрифтом.

Габарити у см (dimension):

H - 1.75, W - 62.0, T - 15.0

Матеріал, техніка, тип пластики (material, technique):

вапняк, різьблений рельєф, збережена поліхромія (7-8 кольорів).

Технічний стан, збереженість (state of preservation):

задовільний, нахилена праворуч, фасад прикритий зміщеною мацевою іншого ряду, консервація каменю виконана у 2009 р.



Переклад тексту епітафії:

(івритом-українською) - фасад

- 1) תרחם
- 1) 648 (1888 p.)
- 2) כתר תורה
- 2) корона Тори
- 3) פנ איש תם וישר
- 3) тут похований чоловік
непорочний і чесний
- 4) סור מרע ועשה טוב
- 4) який відхилявся від зла і робив
добро
- 5) מוה יוסף במוה
- 5) вчитель наш рева Йосеф син
учителя нашого рева
- 6) אלישע זל נפ
- 6) Еліше нехай буде пам'ять його
благословенна/ помер
- 7) יום ד א דשבועות
- 7) дня четвертого (в середу) 1 [дня
свята] Шавуот (середа, 16 травня)
- 8) תנצבה
- 8) нехай буде душа його зав'язана у
в'язці життя

*Поліхромія фрагментів фасаду мацеви
Йосефа, сина Еліше (1888 p.)*



*Надгробок Діни,
доньки Шмуеля (648/1888 р.)*

Мацева прямокутної форми. Головним елементом композиції верхньої секції є мотив квітучого «дерева життя», яке міцно утримує божя рука, що асоціюється із землею Ізраїля та єврейським народом, а також може символізувати вічне життя. Пара голубів тримає в дзьобах маленькі листочки. Їхні голови спрямовані в один бік, тим самим підкреслюючи більшу значимість центрального символу. Свічники – традиційний мотив декорування надгробків жінок можуть вказувати також на кількість їхніх дітей. Текст епітафії укладений щільними паралельними рядками і разом із рельєфом верхньої секції створює враження цілісної орнаментальної композиції. Текст епітафії корелює символічне зображення верхньої секції.

Габарити у см (dimension):

H - 1.65, W - 63.0, T - 19.0

Орієнтація (orientation): схід

Матеріал, техніка, тип пластики (material, technique):

вапняк, різьблений рельєф.

Технічний стан, збереженість

(state of preservation): добрий, камінь відчищено від біонашарувань механічним способом у 2009 р.



Фрагмент різьбленого рельєфу



*Надгробок Ісраеля,
сина Йосефа (645/1884 р.)*

Габарити у см (dimension):

H - 1.76, W - 63.0, T - 20.0

Матеріал, техніка, тип пластики (material, technique): вапняк, різьблений рельєф

Технічний стан, збереженість (state of preservation): задовільний, нахилена праворуч торцем до поверхні землі, консервація виконана у 2009 р.

Орієнтація (orientation): схід

Нагробок складається із горизонтальної виступаючої усіченої на ребрах плити та вертикальної декорованої стели. Дизайн фасаду прямокутної із заокругленими кутами мацеві сконструйований із двох розділених частин. Композицію верхньої секції фланкує профільоване обрамлення та геометричний орнамент у вигляді арок. Мотив пов'язаний з родом занятим померлого – кантора і відтворює елементи інтер'єру синагоги: Арон Кодеш із сувоєм Тори, декорованим зіркою Давида, шафа з книгами св. Писання та крісло. Епітафія щільно заповнює верхню частину нижньої секції, укладена паралельними рядками різної щільності та буквами різних пропорцій та розмірів. Переклад епітафії корелює семантику верхньої та текст нижньої секцій.



Оригінальний текст епітафії: надгробка Діни, доньки Шмуеля: (івритом) – фасад	Переклад тексту епітафії: (українською) - фасад
1) פ"נ אשה מ" דינה ב"מ" שמואל	1) тут похована марат (пані) Діна донька вчителя нашого рева Шмуеля
2) דוד ש'ל'י'ט'א' נ' יום ה' י" ניסן תרחם	2) Давіда нехай живе багато добрих днів амінь померла дня 5 (в четвер) 10 нісана 648 (22 березня 1888 р.)
3) אלי אקונן במר נפש על אשת	3) до мене оплакувати в горі душа за дружиною
4) בריתי למה עזבתה אותי ואת	4) союзу мого/ чому залишила мене і
5) בנינו בכי ומספד יעוררו אמי	5) синів наших/ плач і лемент піднімуть вони: мама моя!
6) אמי מי על גוזליו ירחף מי	6) мама моя! хто над пташенятами її тремтітиме/ хто
7) יליץ בעדינו לקץ הימין	7) заступиться за нас у <u>кінці днів їх</u> (<u>кінці світу</u>)
8) נראה פנינו ונשבעה	8) <u>побачать [її] обличчя наші і</u> <u>поклалась</u>
9) בהקיץ תמיניתך תנצבה	9) <u>пробудитись присягою своєю?</u> нехай буде душа її зав'язана у в'язці життя

На основі кроків виконані обмірні креслення та графічна реконструкція каменерізьної різьби. Найбільш поширені мотиви: зірка Давида, знаки передчасно перерваного життя, книги, свічники, благословляючі руки, Тора, архітектурні елементи, декоративні та орнаментальні мотиви, зображення тварин та птахів.

Християнське кладовище загальною площею 9 га знаходиться в західній частині міста, на вул. Шевченка, 5, недалеко від західного виїзду із Снятина. Значна частина могил походить з середини XIX ст. і першої половини XX ст. Однак, оскільки кладовище діюче, більшість могил датовані другою половиною XX ст. На кладовищі знаходяться пам'ятники і гробівці, частина з них занедбана, оскільки немає вже родин, які б піклувалися про їх належний

Оригінальний текст епітафії: надгробка Їсраеля, сина Йоеля (івритом) - фасад	Переклад тексту епітафії: (українською) - фасад
1) אהה ואויה כי גוע בעירנו החזן דפה לפרט	1) oh! i ойя! тому що помер у місті нашому кантор <u>листок упав?</u>
2) רוחי בקרבי ירעד	2) душа моя буде трепетати
3) יסמר שערות ראשי אויה לי חזן זה נפטר	3) підніме диби волосся на голові горе мені кантор цей помер
4) פ"נ ש"צ אשר הודו מלא הארץ	4) тут похований кантор, котрий подяками наповнив землю
5) בקולו הנעגם הלהוב לבות	5) голосом своїм/ смуток палає (возноситься) в серцях
6) ישראל לשמים	6) Їсраеля до небес
7) זקן ורגיל ללמוד יומם ולילה	7) досвідчений, навчався в день і вночі
8) מו"ה ישראל במו"ה יואל	8) вчитель наш реві Їсраель, син учителя нашого Йоеля
9) תנצבה נ"פ י"ג טבת תרמה	9) нехай буде душа його зав'язана у в'язці життя помер 13 тевета 645 (середи, 31 грудня 1884 p.)
10) לפק	10) в малому рахунку



1. Тора, зірка Давида. Надгробок Ісраеля, сина Йоеля (645/1884 р.)



2. Будинок, лежачий олень. Фрагмент декору верхньої секції надгробку Йосефа Цві, сина Еліезера (641/1881 р.)



3. Вазон із квітами. Надгробок Хаї Рівки, доньки Езрієля (657/1897 р.)



4. Божя рука, рослинний декор та плоди. Фрагмент декору верхньої секції надгробку Яакова Меїра, сина Хаїма (644/1884 р.)

стан. Кладовище цікаве тим, що на ньому поховані українці, поляки, вірмени, німці. Після підневільної депортації поляків в 1944-1946 рр. роках надгробки почали занепадати. З огляду на те, що поховання там продовжують здійснюватись із видимими порушеннями планувального укладу цвинтаря, існує небезпека заміни давніх могил новими захороненнями.

Силами волонтерів загалом відчищено від біонашарувань механічним способом 41 нагробок, 2 скульптури встановлені. Всі нагробки обміряно, впорядковано та частково відремонтовано, сфотографовано, інвентаризовано та описано. Їх інскрипційні таблиці переписані та внесені до облікових карток. В першу чергу були опрацьовані окремі надгробки та родинні гробівці, що мають історичне значення, або поховання видатних персон Снятинщини, наприклад: Ксаверія Мрочка (етнографа Покуття), Михайла Ромашкана (пробоща і каноніка вірменського костелу у Снятині), Марти Вецької (сестри милосердя), Карла Вернера (повітового лікаря), Йосифа Проця (священника, настоятеля української бурси з 1907 по 1939 рр.), Григорія Сингалевича (декана та пароха Снятина з 1833 по 1866 роки), Марка Черемшини (письменника), Володимира Хроновича (письменника), Теофіля Бобринського (засновника міщанського хору, священника). Під час розчищення давньої частини цвинтаря було відкопано нагробну плиту на могилі п. Розалії Єнако, яка була похована у 1826 році, – найдавніший існуючий надгробок. Встановлено, що поодинокі скульптурні композиції та окремі фігури виконали професійні майстри: M.Zemna, C.Kundl, W.Moskaliuk, J.Muszuk, E.Hauser, J.Stranski (прим. авт.: мовою оригіналу). Серед мистецьких образів зустрічається зображення мадонни, янголів, розп'яття, хрести з солярними знаками, стели з урнами, колони з драперіями, інше.

Сьогодні ідея проведення міжнародних волонтерських таборів отримала широке розповсюдження та популярність, реалізується в різних місцях, формах, організовується різноманітними інституціями від академічних установ до громадських чи благодійних організацій і має дуже широку тематику¹⁸. Однак всі вони мають спільну мету – збереження культурної та мистецької спадщини Європи.

Єврейські цвинтарі Снятина та Заболотова формують один із туристичних маршрутів, що знайомить є єврейською культурою регіону. Актуалізація мистецької вартості меморіальних пам'яток для сучасних жителів Снятина за допомогою презентацій та популяризації зібраних та опрацьованих матеріалів наукового дослідження буде сприяти зростанню у них поваги перед культурними та мистецькими традиціями етнічних громад, які внаслідок трагічних подій останньої війни зникли із Снятина, і є одним із найважливіших результатів проекту¹⁸.

Примітки:

1. Проект «Снятин – Археологія пам'яті» реалізувався Центром міської історії Центрально-Східної Європи (м.Львів) у рамках програми MEMORIA. «Добровольці для збереження європейської культурної спадщини», яку проводить Фонд «Пам'ять, відповідальність і майбутнє» (ФРН) та Фонд ім. Стефана Баторія (РП). Ця програма мотивує молодь до пошуку історичних пам'яток в прикордонних регіонах Центрально-Східної Європи, в яких на протязі століть проживали люди, що говорили різними мовами, належали до різних культур та віросповідань. Друга світова війна, події Голокосту, а також зміна кордонів після 1945 р. розпорошили або й зруйнували це культурне середовище. Метою програми, таким чином, є заохочення молодих людей з Німеччини, Польщі, Чехії, Литви, Росії, Білорусі та України до вивчення багатогранної історії цих прикордонних регіонів за допомогою практичної діяльності у сфері захисту історичних пам'яток. До заходів також активно залучається місцеве населення. В такий спосіб ця програма сприяє транскордонній співпраці, щоб зберегти культурну спадщину Європи.

Координатор проекту: п. Софія Дяк – історик, керівник дослідницьких проєктів Центру міської історії Центрально-Східної Європи.

Науковий керівник проекту: п. Христина Бойко - к. арх., доцент кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка»/ Львів, Україна.

Консервація пам'ятників: п. Януш Смаза - к. н., завідувач кафедри консервації та реставрації кам'яних скульптур та елементів архітектури Інституту консервації та реставрації творів мистецтва Варшавської Академії мистецтв/ Варшава, Польща.

Епіграфіка - п. Андрій Корчак - історик, краєзнавець, науковий співробітник Бродівського історико-краєзнавчого музею/ Броди, Україна.

2. ЦДІА України, м. Львів, Ф. № 186, оп.№2, спр.№183 (1853 рік) Журнал обліку та опис нерухомого майна мешканців м. Снятин округ Коломия; ЦДІА України, м. Львів, Ф. № 186, оп.№2, спр.№257 (1825-1858 рр.) Журнал обліку та опис нерухомого майна із зазначенням їх кількості м. Снятин Коломийського округу. - 102 арк.;

3. ЦДІА України, м. Львів, Ф. № 146, оп.№88, спр.№183 Із звіту Заліщицького окружного староства Галицькому губернаторству про кількість населення м. Снятина Заліщицького округу у 1783 р.: Про кількість населення м. Снятин. - 60 арк.

4. ЦДІА України, м. Львів, Ф. № 146, оп.№88, спр.№188 Із звіту Заліщицького окружного староства Галицькому губернаторству про кількість населення м. Снятина Заліщицького округу у 1785 р.: Про кількість домів і населення м. Снятин. - 40 арк.

5. Słownik geograficzny królestwa polskiego i innych krajów słowiańskich. - Т. Х (1889 r.). - С.58.

6. ЦДІА України, м. Львів, Ф. № 178, оп.№2, спр.№416 (1888 рік) Про кількість населення міста Снятина у 1888 р., с.81-82; Special Orts-Repertorium der im österreichischen Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder. Neubearbeitung auf

Grund der Ergebnisse der Volkszählung vom 31. Dezember 1890. - Wien, Hölder: Herausgegeben von der k. k. Statistischen Central-Commission, 1893. - 816 S.

7. Die Ergebnisse der Volkszählung vom 31. Dezember 1910 in den im Reichsrate vertretenen Königreichen und Ländern.- Band 1. - Heft 1. Die summarischen Ergebnisse der Volkszählung.- Wien, 1912. - 540 S.; Allgemeines Verzeichniß der Ortsgemeinden und der Ortschaften Österreichs nach den Ergebnissen des Volkszählung vom 31. Dezember 1910 nebst vollständigem alphabetischen Namensverzeichnis// Herausgegeben von. der k.k. Statistischen Central-Commission. - Wien, 1915.- 755 S.

8. www.snyatyn.net, Jewish Life in Galicia under the Austro-Hungarian Empire and in the Reborn Poland 1898 -1939 by Joachim Schoenfeld.- KTAV Publishing House, Inc. Hoboken, New Jersey. Reprinted with permission of CanCopy licence dated November 12, 1991. - 127 P.

9. Там само.

10. ЦДІА України, м. Львів, Ф. № 146, оп.№51b, спр.№446 (1883-1898 pp.) Статут єврейської релігійної громади у м. Снятині. - арк.1-146; ЦДІА України, м. Львів, Ф. № 146, оп.№51b, спр.№448 (1903-1909 pp.) Справа про діяльність єврейської релігійної громади у м. Снятині.- арк.1-71; ЦДІА України, м. Львів, Ф. № 146, оп.№51b, спр.№610 (1907 рік) Реєстр метричних книг єврейської релігійної громади у м. Снятині.- арк.21.

11. ЦДІА України, м. Львів, Ф. № 186, оп.№85, спр.№1903 (1789 рік) Про наявність німецько-єврейської школи в Снятині та дані про кількість учнів. Із зведення шкільного інспектора Гофмана з 31 грудня 1789 р.

12. ЦДІА України, м. Львів, Ф. № 146, оп.№25 II, спр.№5413 (1910 рік) Związek kobiet izraelickich в м. Снятині; ЦДІА України, м. Львів, Ф. № 146, оп.№25 II, спр.№5409 (1910-1911 pp.) «Бет Ікох в м. Снятині».

13. www.snyatyn.net

14. Путівник: Снятин: історія-культура-туризм: ТОВ «Наш Світ», 2008 р., Снятин – обличчя міста: ДНВП «Картографія», 2007 р.

15. Важливим та надзвичайно цікавим культурним та історичним документом, який ілюструє співжиття різних етнічних громад у тогочасному Снятині є інтерв'ю з уродженкою цього міста п. Кайлою Адлерштейн (Keila Adlerstein), яке провів її онук Люка Асколі (Luca Ascoli) 10/04/98 - 12/04/98 у м. Анконі, Італія. Пані Адлерштейн померла на початку 2001 року. Снятинське земляцтво (Sniatyn Landsmanshaft) висловлює вдячність п. Адлерштейн та її внукові, Люкові Асколі, за час, присвячений на розмову, та за важливий історичний і культурний документ, яким стало це інтерв'ю.

Пам'ять про довоєнний Снятин: інтерв'ю з Кайлою Адлерштейн.

РОДИННА ІСТОРІЯ. Звати мене Кайла Адлерштейн, однак звичайно мене називали Кларою. Я народилася 29/03/1904 у Снятині, в Галичині. Мій батько називався Хаїм Адлерштейн, він також народився у Снятині. Його родина жила у Снятині з покоління в покоління. Мати моя називалася Пеше Рухль Роснер, вона походила з Яблуніці (село неподалік Снятина). Я мала двох братів: Давида (Дувідль) і Моше (Мойшале). Давид був найстарший з нас трьох, а Моше наймо-

лодший. Дідусь і бабуся по батькові називалися Гершон і Малька. Дідусь тримав у Снятині бакалійну крамницю, яку потім перейняла їхня старша донька Фреде (моя тітка). Вона вийшла заміж і мала сина Лембуша і доньку Дору. Окрім сестри Фреде, мій батько мав ще двох братів, Ісака та Абрама (якого ми називали Аврумом). Обидва вони були торговцями, як і мій батько. Ісак так само жив у Снятині, натомість Аврум подався до Лемберга (Львова). Ісак не мав щастя у торгівлі, і мій дідусь увесь час помагав йому грошми. Зрештою, він ні в чому не мав великого щастя. Був доброю людиною, але його жінка геть зіпсувала йому життя, навіть їсти йому не давала по-людськи. Імені дідуса з маминого боку не пам'ятаю – він помер коли я була ще зовсім маленька. А бабуся називалася Сіма. Вони жили в Карпатських горах, поміж Вижницею і Яблуницею. Дід мав ділянку лісу, отож сім'я могла жити з того, що вирубувала дерево і спускала його по Черемошу – на продаж. Зазвичай ми більшу частину літа проводили там, у Карпатах. Від Снятина це півдня їзди дорожкою, запряженою кіньми. Мій батько, Хаїм, також був купцем. Він торгував переважно мукою і, почасти, бобами. Він їздив закуповувати це все у навколишніх селах і потім продавав це у Снятині. Батько був чоловік релігійний, але не так, щоб занадто ретельно виконував усі обряди. Помер він у 1933 році. Мати не працювала, сиділа вдома. У юності її вважали бунтівницею, тому що вона відмовлялася обстригти волосся і носити парик, як цього вимагав звичай. Мати загинула під час Голокосту. Ми не були багаті, але жили у достатку. Мешкали ми у Снятині навпроти синагоги. Це не була головна снятинська синагога, а приватний будинок, який перетворили на синагогу. Наш дім містився на головній вулиці Снятина, дуже близько до ратуші. У мене була близька подруга – її звали Їтеле Касван. Вона була дуже розумна. Ми весь час разом робили уроки. Її бабуся мала бакалійну крамничку – і ми любили ховатися там за прилавком. Приходили українські селяни і запитували, скільки коштують різні продукти. Бабуся Їтеле відповідала їм, а вони пропонували їй половину з тої ціни, яку вона називала. То вона зазвичай посиляла їх до дідька. Тоді починалася суперечка, де часом можна було почути і лайливі слова, які з обох сторін служили за аргументи. Це нас страшенно тішило. Я й досі пам'ятаю ті слова, які вона їм виводила: *Ver geharget i Geh in dreerdaran*. Ми сміялися до сліз.

ШКОЛА. Батьки хотіли, щоб я ходила до хедеру (початкова релігійна школа, де вивчалось лише Мойсееве П'ятикнижжя і Талмуд), як і мої брати. Але я категорично відмовлялася. Одного дня прийшов чоловік, який відповідав за те, щоб приводити учнів до хедеру, аби забрати туди і мене. Він схопив мене в оберемок і хотів силоміць туди завести. Я була мала, але так рознервувалася, що мене знудило і я вирвала просто на нього. Пам'ятаю цю сцену як нині... Відтоді мої батьки полишили думку віддати мене на навчання до хедеру. Натомість двоє моїх братів ходили туди щодня, від 6-ї до 8-ї години ранку, а потім ішли ще до публічної школи, де навчалися до обіду. У Снятині всі хлопці ходили до хедеру, натомість для дівчат це було справою більш-менш добровільною. Снятин не мав вищої школи. Тут можна було вчитися, аби скласти іспит, який давав доступ до вищої освіти. Більшість снятинських євреїв, які бажали продовжувати навчання, в тім числі і я мої брати, їхали потім задля цього до Лемберга. У Снятині частину вчителів

становили євреї, решта були поляками. Офіційною мовою у школі була польська. Більшість учнів становили євреї, однак було і певне число поляків: переважно це були сини й доньки снятинських урядовців-поляків. Натомість українські селяни, що мешкали у довколишніх селах, своїх дітей до шкіл не посилали. Як результат – ті не вміли ні читати, ні писати. Стосунки у школі між нами і поляками були непрості. Пам'ятаю, якось одна дівчинка-полька позичила мій збірник математичних вправ. По кількох днях я попросила його повернути – але вона не повернула. Я знову і знову нагадувала їй – аж поки вона раз не обізвала мене «паршивою жидівкою». Я впала в люті. Поляки були сильними антисемітами, але українці часом бували ще гірші, бо у них це все відбувалося на нижчому культурному рівні. Єврейські діти не дуже спілкувалися з польськими дітьми, бо євреї відчували переслідування з боку поляків. Коли поляки переходили попри костел, то вони хрестилися, тоді як ми часто плювали на землю – коли ніхто у той момент на нас не дивився. Коли мені було шість чи сім років, у Снятині відкрилася школа з викладанням на івриті. Вчителі приїхали з більших міст. Сіоністський рух уже поширював свій вплив навіть на Снятин. Я постановила піти до тієї школи, щоб навчитися івриту, оскільки це мене дуже цікавило. Дехто зі Снятина виїжджав до Палестини. Дуже добрий друг мого брата Давида також туди виїхав, але для нього все скінчилося нещасливо: він трагічно загинув під час зіткнення з арабами. Я досить добре вивчила іврит, могла плинно розмовляти, хоча ніколи серйозно не розглядала можливості «повернення до дому Ізраїля», бо перспектива цілими днями працювати у полі якось зовсім мене не приваблювала.

СНЯТИН. Снятин не був великим містом – думаю, його навіть можна було б назвати великим штетлом. Євреї жили в самому місті, тоді як околиці заселяли русини, тобто українські селяни. Ми мали служницю-русинку, яка жила в нас вдома. Якщо точніше, то вона була гуцулка. Євреї становили більшість населення міста, але околиці заселяли українці. Українці зазвичай щонеділі впивалися: те, що заробляли цілий тиждень, потім спускали на випивку. В неділю можна було їх бачити, як лежать на землі, п'яні до нестями – у самому Снятині чи на шляхах, що вели до міста. Синагога містилася на головній вулиці, але вона була мала і непомітна. Ззовні скидалася на звичайний будинок, годі навіть було впізнати у ньому синагогу.

СУСПІЛЬНІ ВІДНОСИНИ. Я знала деяких поляків, але не вважала їх друзями, зрештою, вони так само не трактували нас як друзів. Поляки нас зневажали – а ми ще більше зневажали їх. Вони мали за собою владу, а ми не мали, тому між нами і гоями не існувало жодних дружніх стосунків. Отож був такий напружений стан поміж нами і поляками, але водночас насилля не траплялося – принаймні я не можу назвати жодного акту насилля. Перед Першою світовою війною це була частина Австрійської імперії. Ми були вірними підданими, любили цісаря Франца Йосифа, бо вважали його нашим захисником перед поляками й українцями. У місті також мешкало кілька німецьких родин. Насправді вони жили не в самому Снятині, а за містом. Австрійська політика мала на меті збільшення числа німецькомовних осіб у східній частині імперії, тому певна кількість німецьких родин мешкала і в околицях Снятина. Я не можу пригадати жодного погрому. Думаю, вони переважно

відбувалися по російський бік кордону (ми були останнім містом перед кордоном з Російською імперією). Австрійський цісар не допускав погромів, і це була ще одна причина, чому ми усе більше його підтримували. Контакти між нами і гоями переважно відбувалися на міському ринку. Українські селяни приїжджали зі сіл, аби купити те, чого потребували на щодень. Євреї розмовляли з ними по-українському. Моя мати дуже добре говорила українською, а от польською не говорила. Батько, навпаки, українською розмовляв лише трохи, дуже добре розумів польську, але також добре нею не говорив. Натомість на івриті вони не розмовляли і не розуміли його, хоча іврит служив як мова молитов і релігійних обрядів.

РЕЛІГІЯ. У нас вдома дотримувалися кошерності. Батько міг купити м'ясо лише у тих місцях, щодо яких він був цілком упевнений, що це м'ясо кошерне. Я не пам'ятаю імені рабина, що був у Снятині, але він не був надто авторитетний. (...) Снятин був надто маленьким містечком, щоб привабити до себе важливого, авторитетного рабина, та й, зрештою, утримання такого рабина становило би проблему для містечка. Мої батьки були в міру релігійні, можливо, більше батько, ніж мати. Він завжди вдягав кіпу (ярмулку) і капелюха, отож, коли з кимсь вітався, знімаючи капелюха, його голова ніколи не залишалася непокрита. Натомість я і мої брати ритуалів так не дотримувалися: скажімо, брати кіпи вже не вдягали. Шабат був дуже важливий, вдома ми завжди його відзначали. Шабат починався вже у п'ятницю ввечері: мама запалювала свічі у двох срібних свічниках і ми читали молитви, приписані традицією. Батько ішов до синагоги – у п'ятницю і в суботу. В суботу ніхто не брався за жодну роботу. Мама ще у п'ятницю варила їсти, аби вистачило для нас всіх на цілу суботу, досить було лише взяти тепле з печі. Коли наставав Йом Кіпур, батько і брати цілий день, з короткими перервами, молилися у синагозі. Ми увесь день постили – не брали в рот ані їжі, ані пиття. Для покоління мого батька це було найважливіше свято року, однак частина молоді вже не святкувала Йом Кіпур – вони вже бунтувалися супроти релігії і традиційних устроїв. Багато молодих людей вливалися у сіоністський рух, інші підтримували Бунд. Я ніколи не цікавилася політикою, але у мене склалося враження, що сіоністський рух був чисельніший, ніж Бунд. Під час Песаху ніхто не їв хліба, а ще ми мали спеціальний лляний обрус, який зберігався на горищі і використовувався тільки на Песах. До свята прибирався цілий дім, і ввечері усі члени родини збиралися за столом на седер. Пам'ятаю, що у Снятині в деяких багатших родин було дві кухні: одна використовувалася на Песах, а друга у всі інші дні року. На Пурім до нас додому приходили перебіранці в масках, вони співали і танцювали – але я тим особливо не переймалася, бо, якщо чесно, для мене це було доволі нудно. Весілля також справлялося з музиками і з танцями. Чоловіки могли танцювати з жінками, однак їм не вільно було торкатися одне одного. Тому вони танцювали, відгороджуючись одне від одного носовою хустинкою. Зазвичай шлюб давав рабин під весільним навісом, хоча і не завжди. Гості танцювали польку і мазурку. Грали на весіллях клезмери. Пам'ятаю одну чудову пісню, яку я дуже любила. Там є такі слова: Ekh vil nisht zay a rebbe, ekh vil nisht leiden zvei pur tvil, ekh vil nisht a jeder zol mikh dill, ekh vil nisht zay kein rebbe (dill означає набридати, діймати). У місті було досить багато хасидів, хоча

вони становили меншість. Мій батько також до них належав. Натомість брати занадто усім цим не цікавилися. Хасиди у Снятині не були пов'язані з одним раббі: духовний провід вони отримували від кількох відомих рабинів. Часом батько разом з іншими хасидами також виїжджав зі Снятина. Вони сідали у поїзд і їхали до іншого міста, аби там зустрітися з відомим рабином. Пам'ятаю, кілька разів вони їздили до Тернополя. Зазвичай цілу дорогу у поїзді хасиди співали. Якщо чесно, то вони були доволі галасливі і завдавали клопоту іншим пасажиром. Не дивно, що поляки нас не любили. Мої батьки одружувалися, не знаючи одне одного. Весілля влаштовував сват. Свати (їх називали Shathn, але я їх зневажала) добирали пари серед сімей з більш-менш однаковим рівнем добробуту. Це був найважливіший чинник, однак враховувалися й інші моменти. Наприклад, якщо у якійсь родині хтось навернувся у християнство – тоді й інші члени тої родини не тішилися доброю опінією. Їм було доволі важко знайти собі пару. Це кидало тінь на цілу сім'ю. Ті, котрі переходили у християнство, робили це задля пристосування і з матеріальних міркувань, а не через якісь релігійні переконання. Таких випадків було всього кілька, та й то більшість цих людей залишила Снятин ще перед вихрещенням. Ті, котрі однак вихрестилися і одружилися з поляками, не наважувалися сюди повертатися. Кілька тих, котрі залишилися у Снятині після прийняття християнства, зазвичай обривали зв'язок із євреями – чи то радше євреї відтинали їх від себе.

МОВИ. Моя мати розмовляла на їдиш, як і більшість євреїв у Снятині. Я вивчила німецьку під час Першої світової війни, коли поїхала вчитися до Відня. Тоді я також вивчила чеську, оскільки упродовж року ми мешкали у передмісті Праги. По-польськи я могла говорити дуже добре, так само розуміла українську, однак не розмовляла нею. З нашої сім'ї хіба мама могла вільно говорити українською. Я також вивчала іврит.

ВІЙНА. Під час Першої світової війни ми евакуювалися, тому що до Снятина вступили росіяни. Спершу ми виїхали в Карпати, але згодом переїхали у передмістя Праги. Я й досі пам'ятаю цю назву: Візохан (Visochan). Ми прибули туди візком, запряженим кіньми, який нам надав уряд, який також щомісяця виплачував нам невеличку грошову допомогу. Ми були змушені виїхати, оскільки перша річ, яку зробили б росіяни після захоплення міста, було би винищення євреїв, які тут мешкають. У цьому сенсі поляки не мусили втікати зі Снятина, бо їм було відомо, що росіяни їх не чіпатимуть, що переслідування стосуватимуться лише євреїв. Згодом мого батька відправили на військову службу кудись у Богемію. Гаразд, це не можна назвати військовою службою, це було навіть смішно: батько не міг носити рушницю, тим-то йому казали робити щось таке, що не мало жодного стосунку до зброї. Найбільшою проблемою для нього було те, що він щодня хотів споживати кошерну їжу, отож на сніданок та вечерю ходив до приватної оселі однієї єврейки. Проте він був не надто задоволений нею, тому що готувала вона абияк, та й обрус на столі був брудний. У Візохані я почала працювати, шила на швейній машинці, тоді як мої брати ходили до школи. Я навчилася досить добре говорити по-чеськи. Пам'ятаю, що біля того місця, де ми жили, була залізнична колія і переїзд. (...) Згодом я подалася до Відня (а наша сім'я залишилася у Візоха-

ні), бо туди прибули дідусь з бабусею. Я була у Відні у той день, коли помер Франц Йосиф. Хотіла піти на похорон, однак тітка Фреде мене не пустила, і я була дуже засмучена. Німців ми вважали цивілізованими людьми, а росіяни для нас були тими, хто організовував погроми і переслідував євреїв. Наш батько навіть дуже пишався, коли йому вдалося когось підкупити, і обох моїх братів було звільнено від військової служби.

ЇЖА. Звичайно ми їли варене м'ясо і суп, але на суботу мати готувала ще gefillte fisch. Якщо сказати правду, то я ніколи особливо не цікавилася, що там мама робить на кухні, готування мене зовсім не захоплювало. Я ж бо вважала себе (і мене також так трактували) інтелектуалкою у нашій сім'ї, який не пасує перейматися такими дрібницями.

ІНШІ РОДИНИ. Пам'ятаю одного шевця на прізвище Ленц. Він був десь віку мого батька. Мав двох дітей, одного звали Шлоїм, а другого – я не пам'ятаю. Вони були близнятами, я з ними бавилася. Ще одна сім'я, з якою ми контактували, то була сім'я Меслерів. Пам'ятаю також прізвище юриста, який мав значний вплив у Снятині: це був Голдштауб. Мій батько не дуже часто з ним перетинався, тому що той правник був дуже поважною особою, а батько був звичайним торговцем. І ще пригадую дві доволі багаті купецькі сім'ї: Блюмер і Розенкранц. Так само добре пам'ятаю Їдля Шмітцлера, місцевого фотографа. Він винаймав квартиру, що належала моєму батькові, і щомісячно сплачував за неї ренту.

СПОДІВАННЯ. Загалом повсякденне життя у Снятині годі було назвати радісним. Це було село, а я сподівалася від життя більшого. Тим-то навіть уявити собі не могла, щоб залишитися тут назавжди. У пошуках кращого майбутнього я подалася до Італії. На Італію вибір впав через те, що я ніколи б не вступила до польського університету, оскільки там існувати чіткі квоти для євреїв. Властиво, я подавалася до Львівського університету, але мене не прийняли. У Німеччині євреям, особливо з-поза меж Німеччини, також було дуже складно, отож я навіть і не подавала там документів для вступу, бо знала, що то лише марнування часу. У Відні так само було не ліпше. Вибір Італії був також продиктований тим, що там уже навчалося двоє хлопців зі Снятина – вони студювали у Болонському університеті. Одного звали Лінкер, а імені другого я вже не пам'ятаю. Знаю, що деякі хлопці зі Снятина виїхали до Франції, щоб там навчатися в університеті. Але я вибрала Італію переважно з фінансових міркувань, оскільки з огляду на обмінний курс Італія у той час була не така дорога, як Франція [у 1924 році]. Якщо чесно, то я не відчувала якогось особливого потягу до медицини: думаю, мені просто хотілося, щоб мене називали доктором.

Переклад з англійської: Наталка Римська

16. У 1941 р. влада у місті перейшла до німців. Вони влаштували перепис усього єврейського населення, вибираючи осіб віком від 15 до 60 років для примусових робіт. Уся велика рогата худоба, коні і вози, що належали євреям, підлягали конфіскації. У цьому ж році німці арештували 30 євреїв і вимагали високого викупу за їх звільнення. Попри те, що викуп було сплачено, арештованих не звільнили, а стратили за містом, у лісі біля села Потічок. Від жовтня до грудня 1941 року у цьо-

му лісі під Снятином стратили близько 500 євреїв. Потім, з початком 1942 року, євреїв зігнали в окремий квартал міста, де, внаслідок страшної тісноти та жахливих умов, багато вмирало від голоду та хвороб. 2 квітня 1942 року близько 5 тис. євреїв зігнали на територію довкола гімназії. Частина людей загинула саме там, невелику групу тих, хто володів потрібними професіями, було передано у розпорядження місцевих командирів вермахту. Усіх решту відправили товарними вагонами у Белжецький табір смерті. У липні 1942 року більшість біженців із довколишніх теренів було загнано у гетто, у тім числі і євреїв із Заболотова. Остаточна ліквідація гетто розпочалася 7 вересня 1942 року. Після цих подій Снятин було оголошено вільним від євреїв. Причому упродовж кількох тижнів було знищено навіть ту групу євреїв-майстрів, які працювали в армійському таборі. Лише близько 15 осіб змогли втекти до Чернівців і до Румунії. Наприкінці 1944 – на початку 1945 рр. і ті, котрим вдалося вціліти, виїхали до Палестини.

17. Місцезнаходження документації «Нового» єврейського кладовища не встановлено. У «Відомостях про пам'ятки, які знаходяться на території м. Снятина /з присілками Микулинці та Кулачин / Івано-Франківської області» №01-28 від 04. 1999 р. зазначено у п. 34: «Нове» єврейське кладовище (1778-1939 рр.). Територія кладовища нанесена на Ситуаційну схему м. Снятина з 1939 р.

18. Так, наприклад, лише у 2009 р., за участі програми Меморія в Україні було організовано та проведено проекти у 5-ти міжнародних волонтерських таборах: «Спільна Європа – Вчора і завтра багато культурного Дрогобича» у м. Дрогобич Львівської області, «Слідами тисячолітньої історії» у м. Белз Львівської області, «Снятин – Археологія пам'яті: відкриття і привернення історичної та культурно-мистецької спадщини галицького містечка» у м. Снятин Івано-Франківської області, «Мости минулого. Крок назустріч» у м. Кременець Тернопільської області, «Дзеркало історії – єврейський цвинтар у Чернівцях» у м. Чернівці Чернівецької області.

19. Науково опрацьовані результати натурних досліджень планується представити у наступних випусках «Сходознавчих студій».

ХОРАЛЬНА І ПОСТУПОВА СИНАГОГИ В ДРОГОБИЧІ

Оксана Бойко

Дрогобич належить до тих галицьких міст, у яких перехрещувалися різні культури і релігії, де мешкали і творили визначні особистості – представники його поліетнічної палітри: українці – астроном Юрій Дрогобич (Котермак), геніальний вчений, поет і письменник Іван Франко, оперний співак Модест Менцинський; поляки – письменник Мартин Лятерна, знаменитий маляр Артур Гротгер; юдеї – відомі художники Маурици Готліб і Ефроїм Лілієн, професор Краківського університету Леон Штернбах та ін. У XX столітті Дрогобич прославився завдяки імені художника і письменника юдейського віросповідання Бруно Шульца, який загинув під час Голокосту. Юдейська громада, що впродовж сторіч співіснувала поруч з християнськими громадами русинів і поляків, відіграла велику роль у творенні образу і духу міста. Сьогодні про юдеїв Дрогобича нагадує архітектурно виразна монументальна споруда синагоги.

До історії юдейської громади Дрогобича. Юдеї в Дрогобичі жили ще в часи Галицько-Волинського князівства. Про це нотує польський дослідник М. Мсцівуєвський у своїй публікації про вільне королівське місто Дрогобич: *«Задовго до короля Казимира Великого жиди осіли на Зварицькому передмісті поряд з солеварнями»*¹. Однак найдавніша архівна згадка про дрогобицьких юдеїв міститься в записях найстаршої збереженої львівської Міської актової книги за 1404 – 1414 роки, де під 1404 роком згадуються юдеї Волчко з Дрогобича та Шльома зі Львова у торговій справі². Тодішні дрогобицькі юдеї були орендарями соляних копалень, складаючи конкуренцію християнам. Король Владислав Ягайло довірив соляні копальні юдею Волчкові, який був оцінювачем королівських маєтків довколо Дрогобича. А юдей, також з русинським ім'ям, – Детько, який орендував соляну копальню в Дрогобичі, 1425 року отримав дозвіл на постачання солі до королівського двору³. Король Казимир Ягелончик 1452 року надав в користування соляну жупу в Дрогобичі львівському митникові, юдею Натце⁴. 1500 року магістрат почав регулювати юдейське підприємництво, домігшись права на оподаткування добування солі, а також на продукування алкогольних напоїв. Вже тоді в Дрогобичі була чимала громада, яка мала свого представника на волосній юдейській раді в Ряшеві⁵.

1552 року Дрогобич отримав привілей на ярмарки⁶, які без юдейського елементу не відбувалися. Документи за 1556 рік доносять про основні види занять дрогобицьких юдеїв: торгівля і ремісництво, а також збирання мит. Від 1562 року вони займалися пропінацією (продукування і торгу-



1. Хоральна синагога на кадастрі Дрогобича 1853 р. ЦДІАУЛ



2. Хоральна синагога на поштівці міжвоєнного часу

вання алкоголем). Через те, що юдеї часто зловживали своїми привілеями, король Стефан Баторій 1578 року видав декрет «*Privilegium non tolerandis Judaeis*», яким заборонив їм проживати в місті та на передмістях, дозволивши перебувати тільки на ярмарках. 1616 року дрогобицький староста Микола Данилович виділив один королівський лан (коло 30 моргів) за місцем, на якому юдеї могли би зводити свої мешкальні та громадські будівлі. За це вони зобов'язані були сплачувати річний податок. Так виникло передмістя, а пізніше і міська дільниця, звана «Ланом Жидівським». Недалеко від солеварень Данилович дав дозвіл на закладення юдейського цвинтаря (окописька)⁷.

Після козацьких війн, у яких також потерпів Дрогобич, юдеї були звільнені від податків. Згідно з люстрацією міста, 1663 року на Лані вже нараховувалось 15 юдейських будинків, у яких проживало 30-40 родин. Переважно тодішні юдеї займались шинкуванням⁸.

1664-1682 роки були найсприятливішими для розвою та становлення дрогобицької юдейської громади. 1664 року був укладений контракт між дрогобицькими ремісничими цехами і юдеями на право корчмарства та утримання крамниць у місті, за що юдеї мали сплатити 200 золотих. Цей контракт поновлювався у 1672, 1678 та 1683 роках. 1686 року король Ян III Собеський надав дрогобицьким юдеям привілей на вільну торгівлю⁹. На 1700 рік практично вся торгівля в Дрогобичі була зосереджена в руках юдеїв. Вони займалися і видобуванням, і варінням солі, торгували худобою.

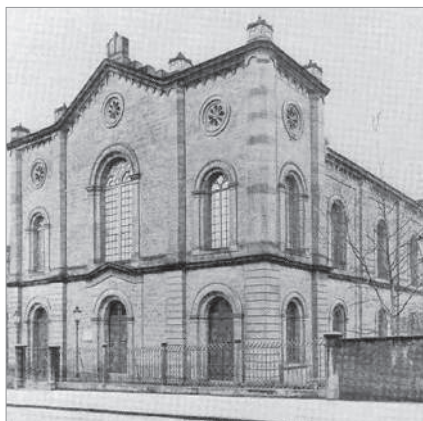
Невідомо, коли була збудована дерев'яна синагога на Лані, яка згадана вперше у документах під роком 1711. Але відомо ім'я рабина – Єкутеля Цальмона Зігеля, сина перемиського рабина, який був у Дрогобичі від 1670 року. 1680 року дрогобицьким рабином став Цві Гірш з Коломиї, а 1696 – Єгуда бен Яков¹⁰. 1713 весь «Жидівський Лан» разом з божницею згорів¹¹. Лише 1726 року зубожіла громада спромоглася виставити собі нову синагогу з дерева. Постала вона на місці згорілої і була настільки мала, що 1743 року перемиський латинський єпископ дозволив збудувати нову – муровану. Ця синагога стояла ще у 20-х роках XX ст.¹² Вона стояла поруч з хоральною (на південний схід від неї), була невеликою, як зображено на кадастрі 1853 р. і, очевидно, дуже скромною, бо ніхто її не згадує. Ізраелітська спільнота тоді не була ще великою. Це видно з люстрації Дрогобицького староства 1765 р., згідно з якою кагал платив відносно малий чинш: 100 золотих з Лану та 120 золотих за обрання старших кагальних¹³. В другій половині XVIII ст. з 224 міських будинків 37 належало юдеям (16,5%)¹⁴.

В останні роки Речі Посполитої в Дрогобичі появилися перші проповідники хасидизму: рабин Їцхак Друбичер, якого підтримував сам Баал Шем Тов, Йосиф Друбичер Ашкеназі та його син Ісраел Нахман Друбичер¹⁵. Ха-

сидизм, як течія в юдаїзмі, що виникла в другій половині XVIII ст. в Галичині, апелював до емоційного світосприйняття і мав численних прихильників серед простого люду. Цей народний рух швидко поширився по містах та містечках Східної Європи, не оминувши Дрогобича.

З переходом Галичини до монархії Габсбургів, дрогобицька юдейська громада була однією з найбільших міських громад і налічувала понад 1000 осіб¹⁶. Марія Терезія узаконила статус галицьких юдеїв як окремої спільноти. Австрійська адміністрація перебрала від юдеїв соляні копальні, які приносили громаді основні прибутки, а також наклала податки на юдеїв-виробників та продавців алкогольних напитків¹⁷. 1785 року, згідно з Цісарським декретом, ізраелітам наказали переселитися з інших передмість на Лан впродовж шести тижнів, але це розпорядження ніколи не було виконане¹⁸. Це підтверджує Йосифинська метрика, укладена 1788 року, яка фіксує, що юдеї мешкали і на передмістях, і в самому місті. Зі всіх 145 будинків в межах міста їм належало 47 домів та один бровар (№ 124 конскр.), яким володів тодішній рабин Анкль Геркль. Шість юдейських халуп було на ґрунтах Шпитальних і одна на ґрунтах громади Зварицької. На «Жидівському Лані» нараховувалося 38 юдейських халуп і будинків. Там же на Лані спільнота ізраелітів мала кагальну ріллю з халупою та городом (№ 2168 топ.), шпиталь (№ 2173 топ.), синагогу, названу школою (№ 2178 топ.), ще одну школу дерев'яну (№ 2182 топ.) і ритуальну лазню з миквою (басейном), названу в документі просто лазнею (№ 2197 топ.). Окописько (цвинтар) знаходилося при дорозі на Рихтичі (№ 2170 топ.)¹⁹. Мешканці Лану жили з продажу горілки та пива, а також з мандрівної торгівлі (мандруючих дрібних крамарів називали ганделесами). Тодішні умови були сприятливими для реалізації нових ідей, зокрема відкриття власної справи. Так, багатий юдей Лейб Йозефсберг відкрив в Дрогобичі взуттєву фабрику, якою володіла його родина до 1939 року²⁰.

Освічений абсолютизм імператора Йосифа II вніс істотні зміни в становище галицьких юдеїв. Низка його реформ мала важливе значення для соціально-економічного та культурного розвитку. Цісарський патент толерантності від 1789 року став основою статусу юдеїв в Австрійській імперії. Він ліквідував обмеження в релігійних правах юдеїв та певною мірою зрівнював їх у суспільних правах²¹. Політика нової влади була спрямована на асиміляцію юдеїв, першим кроком для цього було впровадження німецькомовних шкіл. Під час перепису 1789 року всі юдеї отримали германізовані прізвища, а всі фінансові записи мусили вестися державною, німецькою мовою. Згідно з австрійською урядовою постановою, 1789 року в Дрогобичі була відкрита німецька школа, яка в умовах Галичини трансформувалася у німецько-юдейську²².



3. Синагога в Касселі (1839) – прообраз синагоги в Дрогобичі (1842-1865)
Архітектор А. Розенґартен. Електронний ресурс

4. Інтер'єр синагоги в Касселі, 1839 р. Архітектор А. Розенґартен.
Електронний ресурс

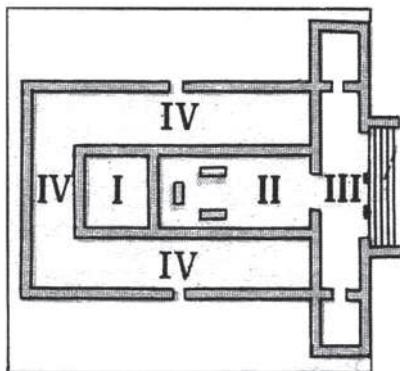
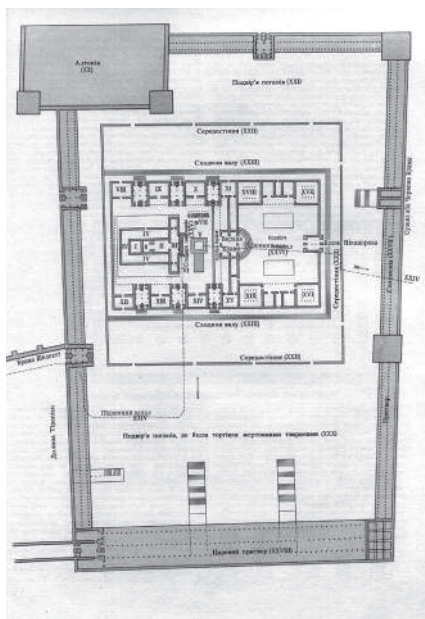
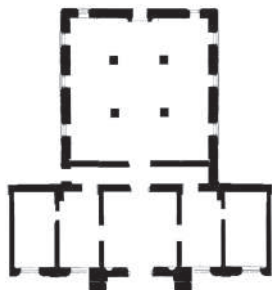


5. Львівський темпел (1843-1846). Фото Ю. Едера, 1863 р.,
зі збірки Львівського історичного музею

Імперська бюрократія своє культурне завдання вбачала у поширенні просвітництва, в першу чергу німецької мови. Серед юдейської інтелігенції Дрогобича, слідом за Тернополем, Львовом та Бродами, почав ширитися просвітницький рух, званий гаскалою. Виник він у другій половині XV-III ст. в Німеччині серед заможної юдейської інтелігенції. Прихильниками гаскали (маскілами) була молода, швидко зростаюча середня і велика буржуазія. Маскіли прагнули політичної та громадської емансипації юдеїв, їх громадянської рівноправності. 1793 року вони на чолі з вчителем нормальної юдейської школи (Judische Normalschule) Моше Цекендорфом, прихильником юдейського просвітництва, звернулися до австрійського уряду з проханням покращити духовний та освітній стан галицьких юдеїв шляхом відміни консервативних традиційних звичаїв²³.

На початку XIX ст. спільнота «старозаконних» Дрогобича зросла. Вони почали оселятися на передмістях: Лішнянському, Зваричському та Завіжному, але в першу чергу у середмісті та на «Жидівському Лані». Згідно з Францисканською метрикою (1820), зі всіх 153 мешкальних будинків в межах передмістя юдеям належало 67. На «Лані Жидівському» тоді мешкало 40 родин²⁴. Юдеї були власниками торгових яток (№ 57 конскр.); на ділянці, званий Міські загороди, Вольф Гершман мав винницю. Досить юдеїв замешкувало на ґрунтах громади Плебанської, де вони мали кагальну землю (№ 2681, № 50 конскр.). Громадські споруди дрогобицьких юдеїв між 1788 і 1820 роками (між Йосифинською та Францисканською метриками) залишалися практично без істотних змін.

Різні релігійні течії, що поширилися серед юдеїв Дрогобича, не раз викликали протиріччя в громаді. Однак дрогобицький рабин Еліяху Горшовський, який керував громадою у 1822-1848 роках, користувався великим авторитетом і згладжував конфлікти. Новий рабин Елізер (Лайзер) Ніссен Тайтльбойм, що прибув до Дрогобича 1849 року, походив із знаної та високо освіченої хасидської родини з Угорщини. Він сприяв активному розвитку хасидської гілки юдаїзму в місті. Але вже через два роки головним рабином міста став син Еліяху Горшовського, – людина з широкими поглядами, прихильник просвітителів-маскілів, який зробив для поступу юдейської громади більше, ніж будь-хто інший. На середину XIX ст. в юдейській громаді міста запанували маскіли, які, згідно зі своєю ідеологією, почали швидко асимілюватися – спочатку онімечувалися, а згодом полонізувалися. Асиміляційному процесу чинили опір сіоністські групи «Айнікайт» і «Га-Іврі»²⁵. Зокрема, метою товариства «Га-Іврі», створеного 1887 року, була просвіта найортодоксальніших представників «Мойсеевої віри»²⁶. У 1860-х роках у Дрогобичі відкрили першу гебрайську гімназію, у якій вивчали іврит, німецьку та польську мови, математику і Талмуд.



Дрогобич був осередком заможних юдеїв, які були власниками копалень та нафтових родовищ регіону, більшість яких належали великому юдейському капіталу. Юдеї-капіталісти мали неабиякий вплив на життя міста. Зокрема, вчений і підприємець маскіл Ашер Целіг Лавтербах, що заснував юдейську лікарню, бібліотеку, читальню, відділення світового ізраелітського альянсу; негоціант і письменник Олександр Шор, фабриканти Гольдгамер, Маурер, Шраер, що заклали бровар, захисник інтересів всіх етнічних громад міста Якоб Фоерштайн, який був заступником міського голови. Дрогобич був одним з найактивніших культурних та освітніх центрів галицького юдейства. В місті випускалися гебрайські газети, функціонували різні товариства. Львів'янин Леон Райх, знаний письменник, спричинився до розвитку юдейського шкільництва в Дрогобичі. На кінець XIX ст. oprіч двох синагог в Дрогобичі було понад двадцять бет-мідрашів – навчальних установ з бібліотеками та молитовними залами, де вивчали Талмуд. 1913 року збудували юдейський будинок сиріт за проектом архітектора Францішка Єльонка – магістратського інженера Дрогобича.

Під час Першої світової війни російські та австрійські війська завдали руйнації місту, понищивши багато будинків. У період Другої Речі Посполитої життя громади помало налагодилося. Документи за 1937 – 1938 роки подають імена рабинів Дрогобича: др. Бернард Шрайер (від 1913 року), др. Якуб Авігдор (від 1921 року), помічники рабина Шулім Лабін (від 1920 року), Вольф Нуссенваум (від 1926 року)²⁷.

Хоральна синагога. На середину XIX ст. досить велика юдейська спільнота Дрогобича²⁸ була різномірною у конфесійному плані. Вона вирізнялася заможними купцями та адвокатами, а також просвітителями. 1842 року багата інтелігенція розпочала зведення нової синагоги. Її ініціаторами були рабин Лайзер Ніссен Тайтльбойм та члени кагалу Давид Вольф, Абрам Таухер і Мейлех Штернбах. Запланована споруда мала об'єднати прихильників всіх релігійних відламів юдаїзму, які прижилися в Дрогобичі: ортодоксів, маскілів та хасидів. Синагога тісно пов'язана з просвітницькою інтелігенцією, представниками якої в першу чергу були її керівники – рабини. Шановані громадою рабини Еліяху Горшовський та його син, завдяки своїй виваженості, зуміли об'єднати громаду. Очевидно, що їхньою заслугою було створення в Дрогобичі саме хоральної синагоги, де би молилися юдеї з різними поглядами.

Величезні розміри споруди, відповідно, вимагали значних коштів. Зокрема документ 1849 року «Донесення окружних управлінь про кількість існуючих синагог та юдейських будинків молитви в їх округах» повідомляє, що рабин Давид Вайс з цілою громадою просять грошової допомоги на будівництво синагоги²⁹. Брак фінансів затягував будову, через що завершили її 1865 року.



10. Хоральна синагога в Дрогобичі. Вигляд з північного сходу. Фото 1993 року. Архів ін-у Укрзахідпроектреставрація



11. Фрагмент південного фасаду хоральної синагоги
Вигляд на західні синагогальні приміщення. Фото О. Бойко, 2007 р.



12. Сучасний стан інтер'єру хоральної синагоги. Вигляд на жіночі галереї.
Фото Є. Котляра, 2006



13. Поступова
синагога-темпель.
Поштівка міжвоєнного
часу.



14. Поступова
синагога-темпель.
Фото Є. Котляра, 2006 р.



15. Поступова синагога-темпель. Фрагмент декоративного
оформлення фасаду. Фото Є. Котляра, 2006 р.

Новозбудована синагога спричинилася до формування нового архітектурного середовища «Жидівського Лану», розміри якого вражали. Іван Франко присвятив дрогобицькому Лану рядки у вірші «Похвала Дрогобича»: «...Твій Getto, що зветься Лан, – / Отсе-то раз дивниця: / Здаєсь, що не зрівняєсь з ним / І львівська Зарваниця»³⁰. Стара мурована синагога поруч з новою монументальною спорудою втратила свою первісну містоформуючу роль. Тепер виразною домінантою Лану, що розкинувся на північний схід від Ринкової площі, стала нова синагога. Здіймаючись понад ним, вона стала активною домінантою і краєвиду цілого міста³¹.

Хто був будівничим цієї стильової споруди, на жаль, невідомо. Не викликає сумніву, що керівники юдейської спільноти запросили фахового архітектора, який не тільки знався на будівництві синагог в Галичині, але й добре був обізнаним з європейськими віяннями, зокрема Німеччини. Ці важливі моменти визначили характерні ознаки дрогобицької синагоги. Архітектурно-композиційне вирішення дрогобицької синагоги підкреслювало поступ у культурному житті громади, який безпосередньо пов'язувався з тодішнім просвітницьким рухом. Архітектурною композицією та пластикою дрогобицька синагога взорована на синагогу в німецькому місті Касселі, збудовану 1839 року за проектом архітектора А. Розенгартена. 1855 року подібної архітектури постала реформована синагога в Мангаймі. Однак, типологічна структура німецьких синагог і синагоги в Дрогобичі істотно відрізняються. Ця різниця прямо залежить від традиційної архітектури різних країн. Якщо німецькі синагоги у просторовій структурі, взорованій на західноєвропейські християнські храми, – базилікальні, то типологічна структура синагоги в Дрогобичі характерна для східноєвропейських храмів – візантійська. Закладена дев'ятикільцева планувально-просторова структура молитовного залу в другій чверті XIX ст. набула поширення в Галичині. За такою схемою тоді будуються синагоги в Белзі (1843), в Буську (1843), Угнові, в Чернівцях (Велика, 1845). Такої конструктивної структури набуває після реконструкції у 1830-х роках синагога в Жовкві³².

Дрогобицька синагога базована на Т-подібному плані – до великої кубічної брили молитовного залу, підкресленої великими витягненими арковими вікнами, від заходу прилягає видовжена з півночі на південь триярусна синагогальна брила. Таке (Т-подібне) об'ємно-композиційне вирішення синагоги зумовлене безпосереднім впливом Храму Ірода Великого, результати вивчення якого поширилися у XIX ст. За зразком Храму Ірода на землях Правобережної України постали синагоги у Радехові, Рівному (Велика), Скалаті, Снятині, Сторожинці, Тульчині, Турці (Велика), Виноградіві та ін.

Дрогобицька Хоральна синагога, мурована з цегли з тинькованими стінами, привертає увагу і своїми розмірами, і архітектурою. Її чільний західний фасад повернений до міста. Арон Кодеш (вівтар для збереження Тори) традиційно розташовувався при східній стіні, в напрямку Єрусалимського Храму, на що вказував Мізрах (з івр. «Схід», – табличка з акронімом «по той бік дух життя»).

Західні впливи, виявлені у німецькому стилі, званому *рундбоген* з його характерними неороманськими «ломбардськими» аркатурними поясками, гармонійно поєднані з елементами юдейської символіки³³. Архітектурно-композиційне вирішення фасаду вирізняється пластикою та грою об'ємів. Його площа прямовисно членована лопатками на п'ять одноосових прясел. Центральна частина підкреслена трикутним фронтоном, увінчаним Скрижалями Заповіту та декорованим аркатурним фризом з дванадцяти арок, що символізують, правдоподібно, дванадцять колін Ізраїлю. Бічні двоосові прясла західної брили увінчані аттиками. Головний вхід акцентований триярусним портиком у вигляді двох потужних пілонів, які символізують опори присінку Храму Соломона, звані *Яхин і Боаз*. Вони підтримують менший трикутний фронтон, оздоблений аркатурним фризом з семи арок, кількість яких співпадає з числом рамен на менорі. Круглі вікна на осях обидвох фронтонів мають заповнення у вигляді щиту Давида. Півциркульні віконні прорізи декоровані тягненими в тиньку архівольтами. Молитовний зал освітлений крізь вісім великих вікон. Північний, південний та східний фасади молитовного залу аналогічного вирішення – прямовисно членовані на три одноосові прясла з видовженим півциркульним вікном у кожному. Нішу Тори у центральному полі східного фасаду підкреслює ідентична до вікон бленда, з круглим прорізом в арковій частині.

Екстер'єр синагоги в стилі *рундбоген* поєднаний з традиційною дев'ятипільною схемою головного залу – чотири потужні колони підтримують дев'ять піль вітрильних склепінь на підпружних арках. Жіночі галереї розташовані на емпорі над пулишем. Вони сполучаються з головним молитовним залом крізь великі півциркульні прорізи. Синагога вирізнялася багатим і пишним внутрішнім вистроєм³⁴. Стіни були вкриті характерними розписами з гебрайськими написами. У міжвоєнному часі інтер'єр був помальований на блакитно, а наріжники чотирикутних стовпів – підкреслені жовтою фарбою. Стіни молитовного залу прямовисно членовані пілястрами з простими базами та поземо на рівні капітелей пілястрів оздоблені оббігаючим перспективним карнизом. Головний зал з триярусним західним синагогальним об'ємом з'єднаний трьома входами. В приміщенні його південного крила була влаштована мала синагога, у східній стіні якої збережена ніша з півциркульним завершенням, що відповідає арці Тори.

Від самого початку Другої світової війни синагога почала нищитися. Під час війни у ній влаштували стайні; тоді знищили біму, а в ніші Тори розрубали дверний проріз. В часи радянської влади споруду використовували під склад солі, а пізніше під меблеву крамницю. 1991 року Постановою Львівського облвиконкому (№ 280) синагога, як пам'ятка архітектури, занесена до місцевого реєстру під № 1810-М. На початку 1990-х приміщення північного крила короткий час використовувалося невеликою юдейською громадою Дрогобича³⁵. Однак великі розміри споруди та занедбаний стан вимагає великих коштів для її утримання. Сьогодні синагога стоїть неужитком, від 2007 року дуже помало ведуться відновлювально-ремонтні роботи.

Дрогобицька Хоральна синагога належить до яскравих зразків історичної, архітектурної та культурної спадщини України.

Поступова синагога-темпель. Поступова (прогресивна) синагога в Дрогобичі виникла у контексті європейського маскільського руху, який XIX ст. швидко розповсюдився у всій Східній Європі. Маскіль провели релігійну реформу, наблизивши юдейську літургію до християнського богослужіння. Синагогальну літургію проводили державною (німецькою) мовою, новими її елементами стали кантор і проповідник, жінки і чоловіки брали в ній участь спільно. У молитовній службі важливе значення мав музичний супровід, подекуди з органом. Такі синагоги називали храмами або з латинської темплями. Перші синагоги-темплі постали у німецьких містах: Венсені (Брауншвейгу, 1810), Гамбурзі (1818), Відні (1826), Касселі (1839) та ін.³⁶ В Галичині течія реформованого юдаїзму поширилася на початку XIX ст. завдяки ініціативі просвітянина Йозефа Перля, діяльності видатного галицького вченого Шломи Єгуди Раппопорта та філософа і письменника Нахмана Крохмаля³⁷.

1909 року послідовники поступового юдаїзму звели синагогу реформованого типу в Дрогобичі³⁸. На той час синагоги-темплі постали у тих містах, де поширився просвітницький рух – в Галичині (Львів, Івано-Франківськ, Перемишль), на Буковині (Чернівці). Першу поступову синагогу на українських теренах збудували у Львові 1843 року³⁹.

Дрогобицьку синагогу-темпель звели у стилі віденської сецесії. Вона стоїть у міській забудові, на розі кварталу (вул. Івана Мазепи та Шолома Алейхема), вирізняючись видовженими арковими вікнами та ліпним декором у вигляді гірлянд, лаврових гілок і стрічок. Своєю східною стороною – *мізрахом* синагога орієнтована на схід, в бік Єрусалимського Храму. Побудована на прямокутному плані, витягнутому з півночі на південь. Її наріжне розташування підкреслене двома репрезентативними фасадами з рустованими ризалітами по краях та наріжником, що імітує вежу. Вінцевий аттик зі стовпцями та завершення ризалітів і наріжника уподібнюють споруду з палацами. Центральне поле аттика південного фасаду декору-

ване щитом Давида. Над замурованими дверима збереглося вікно з металевим заповненням в стилі «арт нуво». У прямокутному молитовному залі ніша Тори розташовувалась на осі довшої східної стіни, жіноча молитовня на галереї при західній стіні.

В радянські часи синагогу пристосували під спортивний зал зі службовими приміщеннями. Архітектурний декор інтер'єру втрачений, первісні входи перероблені, збережений лише оригінальний вхід до молитовного залу. Збереглися також сходи з поруччям в стилі «арт нуво» та ніша Тори на осі південної стіни⁴⁰.

Дрогобицька поступова синагога є виразною стильовою спорудою, що свідчить про європейський культурний рівень юдейської громади.

Винищення юдеїв Дрогобича нацистами під час окупації у 1941-1943 роках призвело до втрати однієї з найбільших і найдавніших етнічних спільнот, а разом з нею і культури. Збережені синагоги є складовими сакрального простору і духу міста. У сучасних умовах їх слід розглядати у двох контекстах: відновлення історичної пам'яті про втрачену юдейську громаду, а також проблеми ревіталізації, тобто включення будівель в життя шляхом реставрації та адаптації під таку функцію, щоби пам'ятки були доступними для огляду.

Примітки:

1. Mściwujewski M. Królewskie wolne miasto Drohobycz. – Lwów-Drohobycz, 1929.
2. Czołowski A. Księga przychodów i rozchodów (1404-1414). – Lwów, 1896.
3. Возняк Т. Шлях до Бруно Шульца. Дрогобич // Незалежний культурологічний часопис «І». Гебрейський усе-світ Галичини. – Львів, 2007. – Ч. 48. – С. 285.
4. Fijałkowski P. Dzieje żydów w polsce. Wybór tekstów źródłowych. XI-XVIII wiek. – Warszawa. – S. 67.
5. Возняк Т. Шлях до Бруно Шульца. – С. 285.
6. ЦДІАУЛ (Центральний державний історичний архів у Львові), ф. 146, оп. 88, спр. 236. (1409-1785 pp.).
7. Mściwujewski M. Królewskie wolne miasto Drohobycz; Каталог синагог. Вісник ін-ту Укрзахідпроектреставрація. – Ч. 9. – С. 64-71
8. Mściwujewski M. Królewskie wolne miasto Drohobycz.
9. Каталог синагог. Вісник ін-ту Укрзахідпроектреставрація. – Львів, 1998. – Ч. 9. – С. 64-71; ЦДІАУЛ, ф. 146, оп. 88, спр. 236; Mściwujewski M. Królewskie wolne miasto Drohobycz.
10. Возняк Т. Шлях до Бруно Шульца. – С. 286.
11. Mściwujewski M. Królewskie wolne miasto Drohobycz. – S. 23-24.
12. Каталог синагог. Вісник ін-ту «Укрзахідпроектреставрація». – Ч. 9. – С. 64.
13. Плата з різницького волового складала 50 золотих, з різницького вепрового – 20, з цеху шевського з давніх 12 яток – 6 зол., з 32 яток платили по 20 золотих. Див: ЦДІАУЛ, ф. 146, оп. 88, спр. 243, арк. 8 зв.

14. Motylewicz J. Żydzi w miastach ziemi Przemyskiej i Sanockiej w drugiej połowie XVII i w XVIII wieku // *Żydzi w Małopolsce*. – Przemysl, 1991. – S. 122.
15. Возняк Т. Шлях до Бруно Шульца. – С. 288.
16. *Żydzi w Małopolsce*. – Przemysl, 1991. – S. 115.
17. Возняк Т. Шлях до Бруно Шульца. – С. 288.
18. ЦДІАУЛ, ф. 146, оп. 88, спр. 187 (1785 р.).
19. ЦДІАУЛ, ф. XIX, оп. XIV, спр. 177 Йосифинська метрика, складена 17.V.1788 р.
20. Возняк Т. Шлях до Бруно Шульца. – С. 289.
21. Монолатій І. Євреї в імперії Габсбургів (1772-1918 рр.) // *Нариси з історії та культури євреїв України*. – Київ, 2005. – С. 97-116.
22. ЦДІАУЛ, ф. 146, оп. 85, спр. 1903, арк. 115; Возняк Т. Шлях до Бруно Шульца. – С. 289.
23. Монолатій І. Євреї в імперії Габсбургів. – С. 97-116; Возняк Т. Шлях до Бруно Шульца. – С. 289.
24. ЦДІАУЛ, ф. XX, оп. XIV, спр. 65 Францисканська метрика, 1820 р.
25. Возняк Т. Шлях до Бруно Шульца. – С. 290.
26. Монолатій І. Євреї в імперії Габсбургів (1772-1918 рр.) // *Нариси з історії та культури євреїв України*. – Київ, 2005. – С. 110.
27. Якуб Авігдор 1895 р. нар. – син рабина Тиряви Волоської Абрагама Авігдора, де до 1921 р. був рабином; Вольф Нуссенваум 1877 р. нар. в Стриго; Шулім Лабін 1892 р. нар. в Бориславі; Бернард Шрайер 1877 р. нар. в Дрогобичі. Див: ДАЛО, ф.1, оп. 56, спр. 3826, арк. 13. (1937 р.); спр. 4007, арк. 121. (1938).
28. ЦДІАУЛ, ф. 186, оп. 1, спр. 4733.
29. ЦДІАУЛ, ф. 146, оп. 85, спр. 2363, 2370; Каталог синагог. Вісник ін-ту Укрзахідпроектреставрація. – С. 64-71.
30. Франко І. Похвала Дрогобича. Із моїх вандрівок по Галичині. 1882 // *Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах*. – Т. 2. – Київ, 1976.
31. ЦДІАУЛ, ф. 186, оп. 1, спр. 4733; ЦДІАУЛ, ф. 186, оп. 10, спр. 494-503 (1850-1852).
32. Бойко О. Синагога в Жовкві. Будівельні етапи. Реконструкція 1830-х років // *Вісник ін-ту Укрзахідпроектреставрація*. – Львів 2008. – Ч. 18. – С. 185-219.
33. Кравцов С. Синагоги Західної України: стан і проблеми вивчення // *Вісник ін-ту Укрзахідпроектреставрація*. – Ч. 2. – Львів, 1994. – С. 14; Бойко О. Синагоги України // *Вісник ін-ту Укрзахідпроектреставрація*. – Ч. 9. – С. 20-21.
34. ЦДІАУЛ, ф. 55, оп. 1, спр. 221. (друга пол. XIX ст.).
35. Каталог синагог. Вісник ін-ту Укрзахідпроектреставрація. – Ч. 9. – С. 64-66. 1993 року на замовлення Центру Єврейського Мистецтва при Єврейському Єрусалимському Університеті архітектори ін-ту Укрзахідпроектреставрація провели натурні дослідження та архітектурно-археологічні обміри синагоги.
36. Бойко О. Синагоги України // *Вісник ін-ту Укрзахідпроектреставрація*. – Ч. 9. – С. 20-21.
37. Бойко О. Синагоги Львова. – Львів: Класика, 2008.
38. Каталог синагог. Вісник ін-ту Укрзахідпроектреставрація. – Ч. 9. – С. 66-67.
39. Бойко О. Синагоги Львова. – С. 142-153.
40. Каталог синагог. Вісник ін-ту Укрзахідпроектреставрація. – Ч. 9. – Львів, 1998. – С. 66. 1993 року проведено натурні дослідження та архітектурно-археологічні обміри синагоги.

ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ РОСПИСЕЙ СИНАГОГ И ЕЕ РЕГИОНАЛЬНЫЕ ЦЕНТРЫ НА ИСТОРИЧЕСКИХ ЗЕМЛЯХ УКРАИНЫ. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Евгений Котляр

Традиция росписей синагог, бытовавшая до Холокоста по всей Восточной Европе от Днепра до Рейна и от Днестра до Балтики и имевшая яркий самобытный характер, исчезла как зримый артефакт по самым скромным подсчетам на 95 процентов. Сожженные деревянные синагоги и оставшиеся руины каменных синагог по всему восточноевропейскому региону; атеистический режим в Советском Союзе, превративший отобранные до войны и оставшиеся после Катастрофы синагогальные здания в спортклубы, склады и заводские помещения практически повергли в небытие явление синагогальной декорации, без которой немислимо было представить себе синагогу в XVIII веке и в более поздний период. Большинство наследников старых еврейских общин достаточно слабо представляет себе сегодня масштабы и формы этого удивительного художественного феномена, который был органичной частью общей культуры восточноевропейского еврейства. Традиции еврейской музыки, клезмера и хазанута, жившие по сей день, а также искусство резной мацевы и предметы ритуальной иудаики, которые все еще можно увидеть во многих музеях и частных собраниях, уже вернулись в актуальности исторической памяти еврейских общин, но традиции росписей постигла иная участь. В прямом и переносном смысле это был очень тонкий слой культуры, который можно было стереть, повредив здание, перекрасив стены или просто оставив объект на разрушение сырости, грибку и т.д. Однако его мощный духовный смысл и художественное значение, соединившие идеи веры, молитвы, мистицизма и народного фольклора, с одной стороны, а также европейский и собственно еврейский исторический и художественный опыт от библейских времен и средневековья до нового времени – с другой, ставит это явление на особый уровень. В своем сложившемся виде искусство росписей синагог стало пластической формой визуализации еврейской картины мира со своей иконографической программой, сюжетно-символическим репертуаром, самобытной стилистикой.

До недавнего времени в науке это явление рассматривалось в двух типах исследований. Одни представляли собой локальный анализ отдельных памятников, и среди такого рода работ было немало эмпирических исследований, где были зафиксированы особенности сюжетов, композиции и стилей решения росписей в той или иной синагоге (Л. Вержбицкий¹,

А Брейер (совместно с М. Эйслером и М. Грюнвальдом)², С. Ан-ский и участники его экспедиций 1912-1914 гг. С. Юдовин³ и А. Рехтман⁴, Д. Щербаковский⁵, П. Жолтовский⁶, Э. Лисицкий⁷, Е. Левицкая⁸ и др.). Другие – довольно общее рассмотрение системы декора, иконографии, с упором на историко-культурное значение, общую семантику сюжетов, с попытками их смысловой интерпретации и описания иконографических разновидностей (Р. Вишницер⁹, Д. Давидович¹⁰, М. и К. Пехотки¹¹, З. Яргина¹², Б. Хаймович¹³, А. Тшцинский¹⁴). Сегодня открыты дискуссии по многим аспектам этой традиции: происхождению тех или иных мотивов и их экзегезе, изучению написанных на стене текстов¹⁵, входящих вместе с сюжетами в единый ансамбль росписей, региональным особенностям живописной традиции и т.д. Герменевтические проблемы осознаются в этой области наиболее остро, и во многом это предмет будущего.

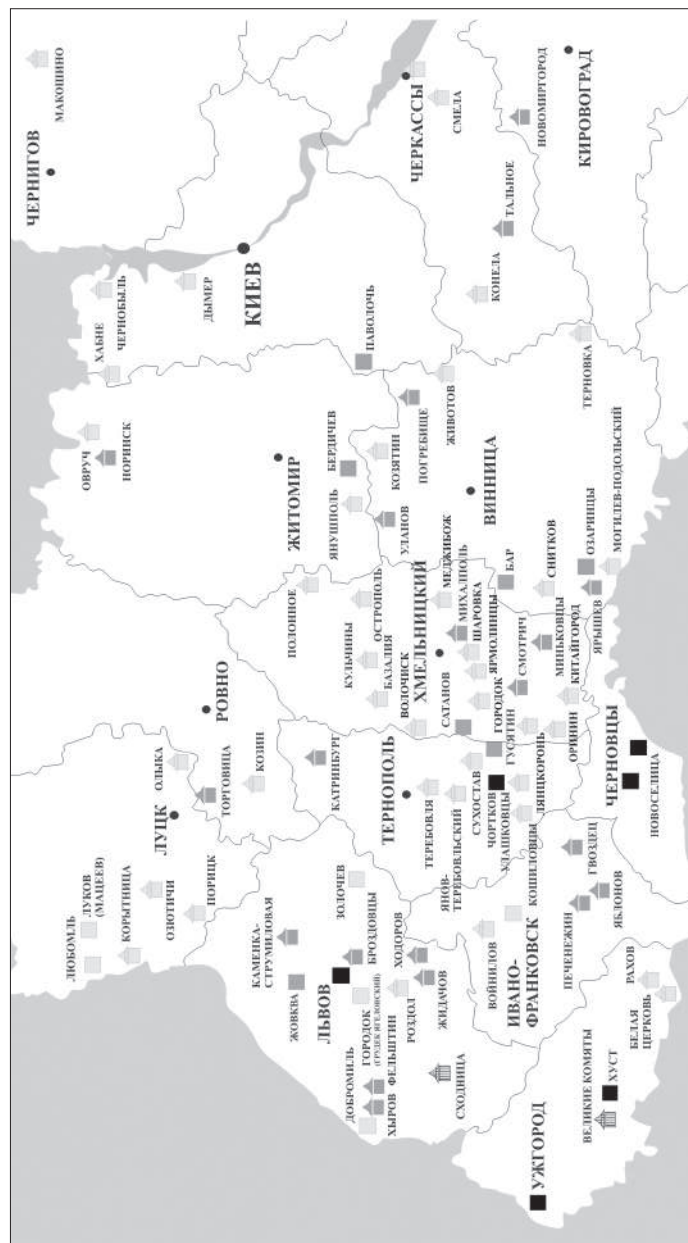
Сложившаяся ситуация обусловлена тем, что исследователи-очевидцы этих росписей, успевшие до Второй мировой войны увидеть и описать эти синагоги, не учитывали истинных масштабов данной традиции во времени и пространстве, а также тем, что развитие иудаики в целом не достигло тогда должного уровня, чтобы осмыслять это явление глубоко в широком культурном и искусствоведческом контексте. В своих описаниях живописного богатства росписей могилевской синагоги 1923 г. Эль Лисицкий предоставлял исследователям «рыскать в море истории искусства» для выяснения истоков «этого потока» образов, а психологам и этнографам – осмыслять «национальное значение этой живописи»¹⁶. Их профессиональные наследники в послевоенное и более позднее время, тем более на территории СССР, где иудаика была табуирована вплоть до перестроечных времен, уже не могли увидеть большую часть исчезнувших настенных декораций, и их возможности ограничивались в основном довоенными наработками их предшественников и оставленными ими фотографиями, рисунками и редкой архитектурной графикой: обмерными чертежами и развертками. К таким материалам можно отнести фонды Алоиса Брейера¹⁷, Альфреда Гротте¹⁸, Шимона Зайчика¹⁹, и, в целом, польской довоенной научной школы, которая отдавала предпочтение вопросам архитектурного изучения синагог. Дошедшие до нас визуальные материалы, фотографии, немногочисленные копии и сохранившиеся объекты давали весьма фрагментарную картину, не позволявшую хорошо себе представить это явление в его целостности, не говоря уже о том, чтобы выделить отдельные региональные традиции и школы.

Вместе с тем, в указанных материалах и статьях упоминались группы синагог, сходство росписей в которых позволяло говорить об общей системе живописного декора, бытовавшей в этих краях, или связанной с тем или

иным мастером. Бурное развитие иудаики в последние два десятилетия, многочисленные экспедиции, вышедшие альбомы и выявившиеся фотодокументальные коллекции, общий уровень современных знаний позволил активизировать разработки в этой области, которые стали охватывать разные направления: от семантики отдельных изобразительных мотивов, сюжетов и символов (И.Губерман²⁰, И.Родов²¹, Б.Хаймович²², Ю.Лившиц²³, Е.Котляр²⁴) до работ, посвященных детальному исследованию отдельных объектов и, что важно в данном случае, попыток через них реконструировать всю систему декора и ее развитие во времени и пространстве, а также определить специфику бытования росписей в том или ином регионе (Т.Губка²⁵, Б.Хаймович²⁶). Эти труды, а также чудом сохранившиеся и открытые недавно росписи синагог в ряде объектов позволяют сделать предварительное обобщение имеющегося материала, увидеть в одних случаях очертания, в других – более четкие особенности сложившихся региональных школ, традиций, которые так или иначе формировались вокруг локальных исторических центров и отдельных мастеров. В отношении имен художников и дат исполнения работ – к сожалению, это почти всегда единственные документальные сведения, которые дошли в виде колофонов настенных росписей и не содержат иного фактологического материала. Тем сложнее строить гипотезы, когда основной имеющийся у нас материал – фрагменты самих уцелевших росписей.

Однако, несмотря на «руины» этой культуры, иконографический и стилистический анализ дошедшего материала все же позволяет не только очертить общую программу, иерархию сюжетов и сам изобразительный ряд, но и посмотреть на традицию восточноевропейской декорации под другим углом: хронологическим и географическим, что может выявить более интересные аспекты и закономерности эволюции пластического языка. Мы попытаемся представить эту картину на материале синагог, относящихся к землям современной Украины, точнее ее западной части, где эта традиция возникла в рамках Речи Посполитой и в дальнейшем распространилась по всему Правобережью Днепра (рис. 1). Имеющиеся сведения по Левобережью пока не позволяют уверенно утверждать о переносе данной традиции на эти земли даже в более поздний период – конец XIX – начало XX вв.

В настоящий момент мы можем говорить о нескольких региональных центрах (школах/традициях) росписей деревянных и каменных синагог со своими хронологическими рамками, сюжетно-стилистическими особенностями и, в ряде случаев, персоналиями мастеров. Касательно последних, важно отметить, что именно вокруг них складывалась определенная художественная среда, в которой традиции передавались от отца к сыну, от мастера к ученику. Очевидно, что в ранние времена (середина



1. Карта Центральной и Западной Украины с выделением деревянных и каменных синагог, где были зафиксированы настенные росписи

- Каменные синагоги с росписью (сохранились) ■ Каменные синагоги с росписью (росписи не сохранились)
- Каменные синагоги с росписью (здания не сохранились) ■ Деревянные синагоги с росписью (здания не сохранились)
- Деревянные синагоги без росписей / нет сведений (здания не сохранились) ■ Деревянные синагоги без росписей (сохранились) ● Современные города – областные центры

XVII – XVIII вв.) сами мастера, расписывавшие деревянные синагоги, находились вне цехов и гильдий, куда не допускали евреев, и вышли из народной среды. Подобная ситуация сохранялась и в более позднее время, когда наряду с народной аматорской традицией стал развиваться и профессиональный подход, в том смысле, что сами мастера уже получали художественное образование и в целом работали в контексте профессиональных достижений и новаций мирового монументального искусства. Однако при всем стилистическом разнообразии их объединяла единая сюжетная основа и приверженность общим иконографическим нормам. Хотя в этой области не было жестких канонов, не было и кардинальных революций. Бытовавшие вариации в основном характеризовались стилистическими различиями, полнотой или сокращенностью общей системы росписей, иногда появлением новых сюжетно-композиционных решений на общепринятые темы. Единственной концептуальной новацией можно считать появление во второй половине XX века другой линии декорации, где главным, а порой единственным изобразительным мотивом становится архитектурно-орнаментальный декор, зачастую ковровый, куда включались и текстовые элементы. Развивалась она в основном в реформистских и модернизированных синагогах и стала частью их эстетической программы. Это можно расценивать как шаг идейного расхождения с традиционалистскими кругами еврейства, а также хасидскими движениями, у которых как раз был принят сюжетно-символический тип декорации, рассматриваемый в данной статье. На землях Украины, особенно в Левобережье, разрыв между ортодоксальным и модернизированным сектором не был столь явно выражен, как в западных регионах, поэтому нередко происходило сращивание этих двух систем, в результате чего определенные сюжеты и символические циклы буквально вплетались в вязь коврового орнаментального декора хоральных синагог. Вместе с тем, сама вышеописанная восточноевропейская декорация не растворилась в новых веяниях, а приобрела особый характер развития, связанный со спецификой тех или иных регионов.

Итак, два четких локальных центра бытования восточноевропейской традиции росписей синагог складываются на юго-востоке Речи Посполитой. Один из них в Прикарпатье во второй половине XVII – середине XVIII вв., другой, более поздний – в южной части Подолии, со второй половины XVIII в. Оба были связаны с росписями деревянных синагог. О двух других мы можем говорить только век спустя, на рубеже XIX – первой трети XX вв. Это, соответственно, Буковина и Галиция. Контуры еще одной региональной традиции, бытовавшей, вероятно, с середины XIX века вдоль днепровского бассейна, мы можем только наметить. Вместе с из-

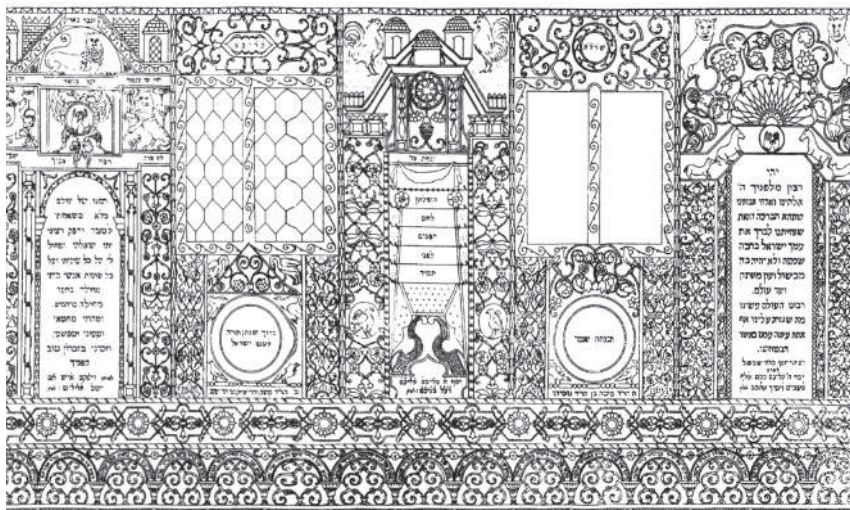
вестными по другим регионам мастерами, такими как Элиезер Зусманн, выходец из галицийского города Броды (автор росписей семи деревянных синагог в Баварии, с 1717 по 1740 гг.)²⁷, Хаим бен Исаак Сегал из Слуцка (три деревянные синагоги в Белоруссии, начало XIX в.)²⁸, Давид Фриедлендер (росписи в семи синагогах Польши, первая половина XIX в.)²⁹ и др., эти росписи составляют широкий круг распространения восточноевропейской традиции росписей синагог, которая берет свое начало со второй половины XVI века и завершается первой половиной XX века с приходом на эти земли тоталитарных режимов и трагедии Холокоста.

Живописные традиции иного рода, связанные с реформистским иудаизмом и новыми архитектурно-орнаментальными принципами декора, также присутствуют на украинских землях и относятся к рубежу XIX – XX вв. Сохранившиеся образцы такой живописи находятся в синагогах Закарпаття – Ужгороде и Хусте, и здесь очевидны общие влияния венгерского коврового стиля синагогальной декорации³⁰. В Хусте такая декорация соединяется с традиционной символикой и носит исключительно живописный характер. В то же время Ужгороде, в бывшем реформистском темпле орнаментальный мавританский декор соединяется с архитектурной пластикой в единый полихромный ансамбль. Очевидно, что в подобном ключе декорировались реформистские синагоги многих крупных городов на землях современной Украины (Черновцы, Дрогобыч, Станиславов), и здесь больше сказывались веяния общей европейской моды.

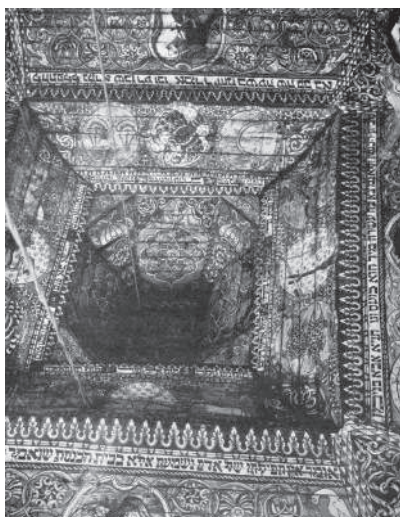
Попробуем очертить эти художественные центры.

ПРИКАРПАТСКИЙ ЦЕНТР

Из известных сегодня синагог с росписями к этому региону, прежде всего, относились синагоги Яблонова, Гвоздеца и расположенная северо-западнее в районе Опилля синагога Ходорова. Это наиболее древние синагоги, восходящие к середине – второй половине XVII столетия. О них и других синагогах этого региона публиковались специальные работы. К ним относятся упомянутые труды А.Брейера и его коллег³¹, а также статья и, особенно, книга д-ра Томаса Губки «*Resplended Synagogue*»³², посвященная прикарпатскому региону и росписям деревянной синагоги в Гвоздеце. Вместе с исследованиями яблоновской синагоги Л. Вержбицкого³³ (он также впервые опубликовал прорисовки росписей на развертках стен этой синагоги), статьей Б. Хаймовича о росписях свода третьей синагоги из этого региона – в Ходорове³⁴, а также коллекции фотографий А. Брейера можно детально увидеть специфику данного региона. Помимо этого, стало возможным выявить характерные сюжеты и их трактовку, как и композиционно-стилистическое решение всего комплекса декораций.



2. Яблонов. Роспись северной стены. Прорисовка Л. Вержбицкого, 1891
(Wierzbicki, L. Boznica w miasteczku Jablonowie nad Prutem)



3. Ходоров. Фрагмент росписи свода. Фото А. Брейер, 1910-е гг. (Breyer, A., Eisler, M., Grunwald, M. Holzsynagogen in Polen. – NR. 1-2. – P. 37)

4. Гвоздец. Роспись свода. Фото А. Брейер, 1910-е гг. (Breyer, A., Eisler, M., Grunwald, M. Holzsynagogen in Polen. – NR. 3-4. – P. 111)

Использованный в них принцип построения стенописной декорации распространяется по всей Восточной Европе, и впоследствии к нему добавляется система росписи ложных куполов, заменивших плоские и бочковые своды в середине XVIII столетия. Общая схема росписи достаточно хорошо известна по многим научным текстам. Представляла она собой систему таблиц арочной формы с текстами молитв, которые обегали по всем стенам молельного зала. Снизу эти декорации начинались арочным пояском от скамей и лавок, примыкавших к стенам. Они выполняли роль нарисованных спинок стульев, где в арочных полях были вписаны имена прихожан, которым принадлежали соответствующие места. Далее шел растительный фриз, который также широким поясом окаймлял все помещение. Затем высокие таблицы с текстами молитв заполняли практически все стены (под окнами таблицы заменялись на тондо с обрамлениями). Сами они были вписаны в декоративные рамы и разделялись орнаментальным бордюром. Символически это пространство соотносилось с храмовым, что хорошо видно по прорисовкам стен яблоновской синагоги, выполненным Л. Вержбицким в 1891 г.: на одной стороне бокового фасада по центру была изображена храмовая Менора, на противоположной – Столы для хлебов предложения, символизирующие пространство Святыни Храма (рис. 2). Нередко эти символы изображали и по обеим сторонам от Арон Кодеша, который олицетворял Святая Святых. Их положение также могло меняться. Строгий горизонтальный бордюр либо фриз с надписью отделял этот ярус от всех вышеидущих сюжетных изображений, согласуясь с переходом архитектурной формы от стен к своду и символизируя разделение земного и небесного пространств. В тимпанах под полуциркульным либо бочкообразным сводом помещались изображения трубящих грифонов (львов), вазонов с плодами и цветами, скрижалей завета с начальными словами декалога и архитектурным пейзажем Иерусалима. Это видно на примере синагоги в Ходорове, а также синагог, расписанных Зусманном в немецких землях в первой трети XVIII века.

Все, что находилось выше и относилось к сюжетам потолка и свода, было вплетено в густой растительный орнамент, занимавший все пространство. Основные сюжеты были представлены бестиарными мотивами – всевозможными изображениями реальной и фантастической фауны, которые соединялись с зодиакальным кругом (он находился в верхней части, но мог варьироваться). В центре всей живописной мистерии располагались различные изображения, символизовавшие образ Всевышнего (двуглавый Орел) и всевозможные коннотации, связанные с ним через солярную символику (круг), идеи движения времени (три зайца в круге) и источника жизни (роза, розетка), – так или иначе все они соотносились с верховным началом (рис. 3).

В этом регионе на рубеже XVII и XVIII веков живопись представляла собой довольно четко разграниченные системой бордюров и орнаментами поля, где в соразмерности со всеми остальными элементами были вписаны в клеймах и картушах все сюжетные мотивы. Господствовал принцип симметрии, строгости и плоскостности. Здесь не было каких-либо элементов, нарушавших общую гармонию или диссонировавших своей трактовкой. Антропоморфные изображения были представлены только мотивами рук в знаках Зодиака и других сюжетах. Мотивы животных, такие как три рыбы или зайца в круте по сути являлись продолжением орнаментальных элементов, создавая плавный переход от флористики к анималистическим мотивам и редким пейзажным включениям. Здесь еще отсутствуют иллюзорные и пространственные эффекты, появляющиеся позднее.

Очевидно, что эта художественная среда формируется вокруг мастера Израйля бен Мордехая Лисницкого из Ярычева, который был автором росписей синагоги в Ходорове и настенной части синагоги в Гвоздеце (последняя в сотрудничестве с Исааком Бером и его сыном). Обе работы относят к 1652 году. Почти 80-лет спустя, в 1729-1730 гг. свод гвоздецкой синагоги расписал земляк мастера Израйля – Исаак Лейб бен Иегуда Га-Козн из Ярычева (рис. 4). По трактовке цветочных узоров, зодиакальных сюжетов и орнаментальной разделке видно, что мастер не выходил за рамки принятой традиции и старался как можно точнее соответствовать пластическому языку своих предшественников. Вместе с тем, его анималистика реалистичней, в ней больше живости и передачи нрава конкретного животного.

Третья по времени синагога в Яблонове расписывалась последовательно много раз: в колофонах указано семь датировок, с 1674 по 1727 гг.³⁵, а также донаторы росписей; роспись потолка не сохранилась в изображениях. Набор сюжетов здесь также соответствует принятому, включает аиста со змеей в клюве, слона с башней на спине, медведей, лезущих на дерево в поисках меда, архитектурных образов Храма и пр., а также многочисленные изображения хищников с добычей: орлов с зайцами в лапах, лисы с уткой и пр. Среди них есть и любопытный сюжет – геральдическая по форме иллюстрация к кодексу Поучения Отцов (Пиркей Авот, 5:20) с изображением четырех животных как метафор соответствующих качеств животных религиозных добродетелей (лев, тигр, олень, орел – в образе двуглавого геральдического орла с двумя благословляющими руками когена-священника). Впоследствии именно этот сюжет стал одним из излюбленных в росписях синагог.

В росписи яблоновской синагоги также господствует уплощенная схема двухмерных декоративных изображений, которая начинает меняться ближе к середине столетия. Так, на севере Галиции, в синагоге Каменка-

Струмилова (росписи 1730-1736), которую по всем признакам можно отнести к этой школе синагогальных росписей, уже присутствует характерный для «высокого» барокко ломаный массивный карниз с валютами и иллюзорно-перспективным эффектом, нарочитые растительные мотивы в форме завивающегося куста (древа). Изображение буквально вырывается за пределы плоскости стены, стремится преодолеть двухмерность. Архитектура Иерусалима также очень замысловатая, выполненная в средневеково-восточном духе, в виде замка с башнями и балюстрадой. Спустя еще столетия в Печенежине (1795) и Жидачове (1792-1809)³⁶ все вышеозначенные приемы были еще в большей степени доведены до гротескной нарочитости. Так, огромные картуши со знаками зодиака нависали на выкружках в синагоге Жидачова. Таблицы с молитвами превратились в довлеющие своей массой нарисованные архитектурные порталы с замысловатыми фронтонами – словно сошедшие с титульных страниц печатных еврейских книг.

На западной стене молельного зала появился еще один характерный впоследствии сюжет – мотив Псалма 137 «При реках Вавилонских, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе...», который стал скорбным гимном еврейского исторического изгнания – галута. Его изображали в виде музыкальных инструментов, подвешенных на деревьях вдоль берега реки, за которым располагался умозрительный Иерусалим. С середины XVIII века этот мотив прочно входит в синагогальную иконографию³⁷. Он создает новое качество молитвенного пространства, превращая тот мир, который находится за изобразительной плоскостью, в область религиозных грез и эсхатологических устремлений. Аналогичный сюжет, причем с использованием местных инструментов – валторны, цимбал, скрипки и пр., был помещен справа от входной двери в Печенежине. В отличие от ранних образцов орнамент здесь становится более крупным и свободнее размещается на стенах. Силуэты становятся выразительнее и контрастней, подобно мизрахам, орнамент вторгается в поле текста, к нарисованным колоннам и карнизам добавляются драпировки. Вместе с тем в декоре ощущаются две как бы самостоятельные стилистические линии. Одна – «тяжелый», декоративно пресыщенный стиль позднего барокко, восходящий к книжным иллюминациям (сложные архитектурные обрамления с грифонами и вазоном сверху). Другая – легкий народный орнамент, свободно «вьющийся» по прорезным доскам ограждения хоров и западной стене в целом.

Таким образом, именно в прикарпатском регионе формируется полноценная иконографическая программа росписей деревянных синагог. Генетически она восходит к традициям настенных декораций каменных синагог XVII века в Польше и Моравии, но полноценней демонстрирует



5. Михалполь. Фрагмент росписи свода. Фото П. Жолтовского, 1930 г. (ИР НБУВ. Ф.278. Д.473. Ед. хр.581)



6. Ярышев. Фрагмент настенной росписи под сводом
Фото П. Жолтовского, 1930 г. (ИР НБУВ. Ф.278. Д.473. Ед. хр.1017)

иерархию сюжетов и отдельные, главным образом, анималистические сцены. За полтора столетия со времен появления наиболее ранних образцов художники создают и развивают сценарий росписи, преодолевают средневековые геральдические каноны, устанавливая большую связь с народным искусством и двигаясь от композиционной соразмерности к более-менее свободному распоряжению стеной плоскостью, подчеркнутой выразительности силуэтов и одновременно иллюзорности в трансляции живописной картины мира.

В общем виде именно эта схема росписи берется за основу на всем географическом пространстве бытования этой традиции.

ЮЖНО-ПОДОЛЬСКИЙ ЦЕНТР

Основной источник сведений о существовании группы подольских синагог – фотографическая коллекция П.Н. Жолтовского, созданная им во время экспедиции по бывшей черте оседлости в 1920-х – 1930-х гг.³⁸ Сам Жолтовский в свое время выделял четыре синагоги из этого региона, которые имели росписи: Смотрич, Миньковцы, Ярышев и Михалполь.³⁹ Остальные, которые он также исследовал: Ланцкорунь, Снитков и пр., очевидно были лишены внутреннего живописного убранства. К этой группе следует добавить еще каменную синагогу в Озаринцах – местечке в 15-ти км от Ярышева, роспись которой была схематически зафиксирована его киевским коллегой Д. Щербаковским в 1926 году, во время его путешествия по Подолии и Волыни⁴⁰. Хотя четыре предыдущие синагоги, точнее их росписи, относятся к 1740 – 1770-м годам, а синагога в Озаринцах, судя по ее архитектуре и надписи на восточной стене, была расписана не раньше середины XIX века, и конструкция потолка, и сюжеты росписи полностью соответствуют принятой здесь традиции. Вернемся, однако, к тем синагогам, о которых дошли визуальные материалы.

Из надписей мы узнаем, что одну из них – синагогу в Смотриче, которую П.Н. Жолтовский считал наиболее талантливой и оригинальной в живописном отношении⁴¹, расписал Александр Зеев, сын рабби Исраэля Каца⁴². Три остальные, в Миньковцах, Ярышеве и Михалполе, вероятно, были сделаны одним автором – мастером Иегудой. Об этом упоминает сотрудница ВУАК Елизавета Левицкая, которая исследовала эти синагоги в 1930-м году, проводила тщательное изучение росписей синагоги в Михалполе и подчеркивала сходство художественной манеры⁴³. В ярышевской синагоге сохранился колофон с его именем мастера Иегуды и датой окончания росписи – 5526 г. от сотворения мира (1765-1766 гг.)⁴⁴. Действительно, при ближайшем рассмотрении видны идентичные прорисовки тех или иных мотивов (слон с башней, битва льва с единорогом и пр.) и общая

стилистика, объединяющая их. Кроме того, вся иконография росписей куполов – а именно это сохранилось во всей наглядности в фотоизображениях – состоит из одного набора сюжетов, о чем еще будет сказано. Специфика росписей этих синагог прежде всего связана с конструкцией самих интерьеров, в которых повсеместно встречается ложный восьмигранный купол, спрятанный за высокую двускатную крышу с заломами. Этот архитектурный феномен неоднократно описывался в научной литературе и был связан с идеями сакрализации молитвенного пространства синагоги, которые соединяются с принципами барочной архитектуры и живописи и развиваются в середине XVIII века⁴⁵. Но если в более ранних синагогах, скажем, в Гвоздеце, такой купол специально сооружают при реконструкции интерьера, то подольские синагоги уже возводят с такой конструкцией.

Общая схема росписи здесь также восходит к прикарпатским прообразам – те же членения стен с арками, орнаментальным фризом и таблицами, но они становятся суше в орнаментальной разделке, хотя сама живопись свободнее и эмоциональнее. Сравнивая их с прикарпатской группой, Жолтовский подчеркивал реалистичность и демократичность многих сюжетов, где присутствуют сцены из сельской жизни и местные пейзажи: архитектурные и природные ландшафты, виноградники и пр. Причем, эти мотивы свободно располагаются на своем ярусе (падуги либо простенки между парусами) и уже не вписываются в клейма либо орнаментальную вязь. Он, правда, объяснял этот живой эмоциональный язык распространением хасидизма с его «эмоциональной» верой и мистицизмом⁴⁶. Вполне возможно, что тенденции эти возникли еще в предхасидское время, когда уровень мистицизма был особенно высок, в связи со сменявшимися друг друга лжемессианскими учениями Сабтая Цви (1626-1676) – саббатрианство и Якова Франка (1726-1791) – франкистское движение, которые возникали на этих землях.

Также, как и ранее, среди сюжетного репертуара здесь встречается Зодиак, местоположение которого определяется формой конструктивного перехода от квадратного зала к куполу – его помещают в местах этого перехода, разделяя «земное» и «небесное» (рис. 5). В ряде случаев зодиакальный цикл перемежают уже известными сюжетами в таких же тондо либо картушах – трех зайцев или трех рыб в круге, а также текстовыми включениями молитв либо информацией об авторе, донаторе и дате росписей синагоги. Среди сюжетов непременно присутствует свившийся кольцом левиафан. В ярышевской синагоге на западной стене мы видим в трех тимпанах сцену на тему четырех животных из трактата «Пиркей Авот», а также парную композицию на мотив Псалма 137 «При реках Вавилонских». В одной композиции автор помещает крупные изображения

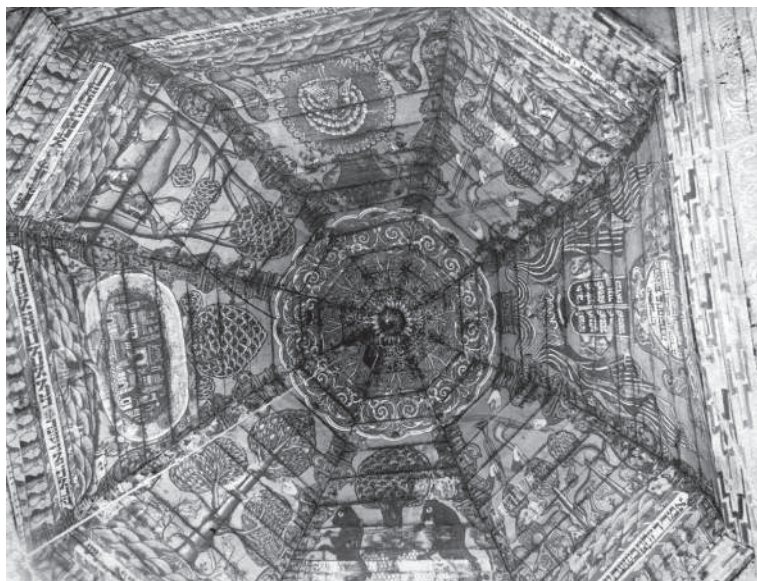
висящих музыкальных инструментов – виолончели, скрипки, цимбал и трубы – характерных для состава местных клейзмерских капелл – еврейских музыкальных коллективов. Подобные сюжеты в этот период встречались и в Прикарпатье. Идущая рядом с ней сцена с изображением Иерусалимского Храма была второй частью этого Псалма «Если я забуду тебя, Иерусалим, пусть отсохнет десница моя...». Автор помещает ее между музыкальными инструментами и сценой с животными, причем трактует Храм как местную польскую усадьбу барочного типа с замком и ключами на дверях. От Храма через реку переброшен мостик, перед которым едет серый в яблоках запряженный конь без всадника – образ грядущего Мессии, время которого еще не пришло⁴⁷ (рис. 6).

Вместе с тем, именно росписи купола определяли особое своеобразие и целостность живописной системы этой группы синагог. При разнообразной конструктивной схеме перехода четырех стен к купольной конструкции (система падуг, распалубок и своеобразных парусов) само устройство купола было общим, и представляло восьмилепестковую конструкцию. В трех вышеупомянутых синагогах, кроме Миньковцов, лепестки такого купола были одинаковые, что позволяло на всех поместить изобразительные мотивы. В Миньковцах же четыре широких лепестка купола чередовались с узкими, в полях которых автор размещает только вазоны с цветами.

Очевидно, что по времени росписи, программе и мастеровитости, о чем уже говорилось выше, тон в этом районе задавала смотричанская синагога. Рассмотрим программу росписи ее купола (рис. 7).

В композиционном решении роспись делила купол на три яруса. В нижней части шла нарисованная балюстрада, далее на каждом лепестке изображались сюжетно-символические композиции, которые замысловато соединялись с мотивами деревьев, а вверху помещался многолепестковый круг с орнаментацией из лиственных завитков. Центр круга был оформлен в виде подсолнуха, из которого свисала деревянная гирька. Среди сюжетов купольной росписи: медведи, несущие виноградную гроздь, древо со змеем и рука, срывающая запретный плод, левиафан, свившийся кольцом вокруг города, священный бык шор, павлин с распутившимся веером хвостом в окружении зверей, напоминавших обезьян, и корзиной с плодами вверху. В одном ряду с ними была помещена сцена со скрижалями, о которой будет еще сказано, и фланкирующие ее с обеих сторон сцены льва с единорогами и изображенными человеческими руками с музыкальными инструментами и ритуальными атрибутами.

Одной из особенностей этой росписи стало появление нарисованной балюстрады, которая придавала всему куполу подчеркнуто символический характер. Это усиливало иллюзионистское начало живописи, выполненной



7. Стотрич. Роспись свода. Фото П. Жолтовского, 1930 г.
(ИР НБУВ. Ф.278. Д.473. Ед. хр.800)



8. Михалполь. Роспись свода. Фото П. Жолтовского, 1930 г.
(ИР НБУВ. Ф.278. Д.473. Ед. хр.583)

в духе барочных композиций на плафонах, которое подчеркивало и имитировало перспективный архитектурный эффект. В смысловом отношении этот прием трансформирует изображение как элементы утраченного и чаемого пространства Эрец-Исраэль, к которому устремлялись евреи в своих молитвах и основах духовной веры, связанной с мессианской эпохой (13 принципов веры Рамбама (Маймонида)⁴⁸. Любопытная деталь – балюстрада разорвана на оси Арон Кодеша, где над ним помещена сцена двух рук со скрижалями и короной, которые парят над картушем с текстом и обрамлены собранной по сторонам завесой. В этом проявляется синтез всех элементов убранства интерьера в их единой задаче сакрализации молитвенного пространства. Хотя в прикарпатской группе синагог также использовали изображенный мотив скрижалей над Арон Кодешем, но и в Гвоздеце (скрижали под завесой с грифонами), и в Ходорове (скрижали в пространстве своеобразной Скинии) художники изобразили его без зримых мистических аффектаций. В Смотриче эта сцена сошествия с небес табличек с декалогом сопровождается двумя симметричными сценами по обе стороны от нее на близлежащих лепестках купола – руки с трубой, шофаром, лулавом и этрогом (символами праздника Суккот). Видно, как художник расширяет этот сюжет до картины дарования Торы, трактуя ее как грандиозное действие, где буквально слышится ликование, но не видно лиц и фигур участников события. Такой эффект стал результатом, возможно даже непреднамеренным, поиска компромисса художников со второй запретительной заповедью Моисея о «сотворении кумиров», накладывавших определенные ограничения на изображения. В сюжетах с атропоморфными мотивами мастера искали «кошерные» приемы изображения человеческих ипостасей, различными способами уходя от прямых трактовок людей и их лиц⁴⁹.

В росписях остальных, более поздних синагог подобная схема в целом повторяется, но уже нет такой сюжетно-композиционной изобретательности, оригинальности и пластической выразительности. Надо полагать, что за этой работой Александра Зеева стоит серьезный художественный опыт и, быть может, другие расписные синагоги, нам неизвестные. В произведениях его младшего коллеги мастера Иегуды чувствуется свой стиль и сюжетный ряд, он вводит в купольные росписи такие сцены, как слон с башней, медведь на цепи, дикий верблюд, лиса, несущая в зубах козу, пасущиеся олени и пр. В качестве символа, венчающего росписи купола, мастер использует трех зайцев в круге (Ярышев, Миньковцы)⁵⁰, розетку с многолепестковой розой (Михалполь). В Михалполе сцена со скрижалями помещается там же, над Арон Кодешем, но переносится в софит криволинейного кронштейна. Она оригинально трактуется как образ Шехины, фигуры в талесе, держащей скрижали, о чем писали и Е. Левицкая,

и П. Жолтовский, как не о фигуре, а о намеке на нее, образе, возникшем в связи с запретами иудаизма⁵¹ (рис. 8). Взамен нарисованной балюстрады автор помещает сюжеты с животными в мощные порталы, которые перемежаются угловыми вазами и также создают перспективный эффект взлетающей ввысь архитектуры. Над ним автор помещает растительный ковер из завитков с раскрывшимися бутонами цветов, между которыми вплетены сороки, кролики, лани, белки, грызущие орехи, различные птицы, которых художник, что характерно, никогда не повторяет дважды в каждой синагоге. Стилистически такой выющийся растительный декор близок прикарпатской традиции.

Авторы этих росписей, особенно мастер Иегуда, применяют сочетание плоскостно-геральдических элементов с пейзажными сценами, напоминающими отдельные реалистические картины (упряжка с лошадьми, вид Иерусалима, виноградники), в которых используется перспектива. Мы можем их рассматривать как переходной этап к тем сюжетам с видами святых мест Эрец-Исраэль, которые появляются в XIX веке и трактуются как реалистические пейзажи и природные ландшафты. Пейзажи Иерусалима мастер трактует как городскую застройку в духе польского барокко, господствовавшего повсеместно в XVII – XVIII веках. Даже левиафан (Миньковцы) сильно напоминает гигантскую щуку из местного водоема. Использование таких трактовок и местной фауны – сороки, кролики и пр. подчеркивает связь росписей с местными традициями. Еще одна стилистическая деталь – изображение антропоморфных мотивов. Автор трактует их иначе, чем остальные сюжеты – или растворяет в фоне, или решает схематично, не говоря уже об изображении рук, которые используются повсюду. Видно, что он также пытается удержать некий компромисс с существующими запретами иудаизма на человеческие изображения⁵².

Осмысляя художественное своеобразие этого региона, Борис Хаймович связывает его с единой традицией восточноевропейской ашкеназской культуры. Вместе с тем, он подчеркивает, что в глухих местечек Южной Подолии, в удаленности от административных и культурных центров, мастера вплоть до XX века следовали сложившейся в средневековые художественной традиции. К ее элементам относились: эмблематический язык изображений, бестиарные мотивы и символы, разнообразные архаические приемы и в целом символичность образов. Мастера воспринимали этот художественный язык и сюжетный репертуар, прежде всего, через еврейскую средневековую книгу и рукописи, отражавшие, в свою очередь, стили и веяния европейского искусства⁵³. Яркая метафоричность образов, отличавшая еврейское искусство этого региона, была выражена в живописных

формах и через замысловатые реалистические сюжеты, и через элементы народного примитива. Все это усиливало общую атмосферу мистицизма, вызванную напряженными мессианскими ожиданиями.

Если исходить из того, что последняя по времени из известных синагог этого региона в Озаринцах относилась к 1860-м годам и ее роспись была близка иконографии ярышевской синагоги, можно сделать вывод, что данная традиция была живой в этих краях как минимум столетие. Также в Озаринцах мы видим новый для предыдущих синагог цикл музыкальных инструментов, которые изображаются в четырех углах потолка (парусах купола?) и являются иллюстрацией к псалму 150 «Хвалите Господа в святилище Его...», где перечислены музыкальные инструменты, которыми следует восхвалять Всевышнего. Здесь, в Озаринцах, изображают трубы и контрабас, флейты и цимбалы, лиры, скрипки, тарелки и бубны – со второй половины XIX века этот мотив становится чрезвычайно популярен.

Среди деревянных расписных синагог сохранились разновременные объекты, разбросанные по разным землям, что, с одной стороны, позволяет проследить эволюцию всей системы росписей синагог и ее варианты, с другой – единичные объекты в тех или иных регионах пока не позволяют говорить об устойчивости других региональных традиций росписей синагог на исторических землях современной Украины.

Так, в Торговице на Волыни в росписи 12-ти частного купола помещаются знаки Зодиака, в которых используется трактовка «очеловеченных» знаков, в частности «Близнецов», как безголовых фигур. Это не встречалось в других местах нашей страны, южнее и восточнее, но зато было характерно для росписей ряда каменных синагог Польши (Ланьцут и пр.). Здесь же в куполе используется образ звездного неба как олицетворения космоса, – то, что не было характерно для ранних синагог, но прочно входит в практику росписей синагог в XIX веке.

В этот же период практически не используются и широкие настенные арки с текстами, они постепенно вытесняются мотивом собранных завес, которые часто оббегают периметр зала между стенами и потолком. Видимо, это становится одним из ярких свидетельств трансформации росписей синагог. Возникшая в ренессансное время система таблиц (бордюров) и архитектурно-орнаментальных обрамлений текстов меняется на пространственные эффекты барочных и ампирных декораций, тон которым задают нарисованные драпировки. Это видно по ряду деревянных синагог, к примеру, в Погребнице, не говоря уже о многочисленных каменных синагогах, о которых еще будет сказано выше.

В качестве перспективного для дальнейших изысканий может быть отмечен еще один регион, хотя и достаточно обширный, но имеющий ряд харак-



9. Тальное. Роспись восточной стены (левая часть). Фото Д. Щербаковский, 1906 г. (ИА НАНУ. Ф.9.Д.73. Ед. хр.18 (45))

10. Тальное. Роспись восточной стены (правая часть). Фото Д. Щербаковский, 1906 г. (ИА НАНУ. Ф.9.Д.73. Ед. хр.12 (55))

терных черт – район вдоль среднего течения Днепра. Сегодня мы можем лишь обозначить его рамки и наметить дальнейшую стратегию исследований.

СРЕДНЕДНЕПРОВСКИЙ РЕГИОН

Специального внимания заслуживает группа деревянных синагог XIX века, разбросанных вдоль течения Днепра (Правобережье) на территории современной Украины. В трех из них – синагоге в Норинске (север бывшей Киевской губернии, ныне Овручский район Житомирской области), а также на юге: в местечках Тальное (ныне в Черкасской обл.) и Новомиргород (бывший Златополь, ныне в Кировоградской обл.) были зафиксированы росписи. По ряду других деревянных синагог дореволюционной Киевщины (Животов, Янушполь, Терновка, Конела, Смела и пр.) и прилегавших территорий на границы Подолии и Волыни (Полонное, Янушполь, Острополь, Кульчины) мы не имеем данных об убранстве интерьеров, лишь фото и рисунки их внешнего облика. Но надо полагать,

что в большинстве из них присутствовали скромные декорации – отдельные изобразительные мотивы на восточной стене и потолке, что было характерно для этого периода (Уланов). Были синагоги и вовсе без росписей (Животов), что говорит в пользу того, что росписи в поздний период уже не были частью обязательной программы. Возможно, это обусловило и оскудение всей программы, в которой из сплошной ковровой росписи остаются лишь избранные сюжеты.

Исходя из имеющихся материалов коллекции Д. Щербаковского, наибольший интерес представляет синагога в местечке Тальное⁵⁴, где мотив завесы был использован даже в экстерьере – живописной портьерой обрамлялся центральный вход и выход на балкончик женской галереи. Этот же мотив переносится и в решение живописной разделки восточной стены – единственного наряду со скромными живописными вставками на фронтонах бимы элемента живописного декора молельного зала. По обе стороны Арон Кодеша изображена широкая портьера, которая обрамляет симметрично расположенные высокие кипарисы и две парные сцены с животными, фланкирующими древа жизни (рис. 9,10). Обе сцены решены по-разному: левая – наполнена торжественностью и узорочьем, щебетанием птиц и отдыхом грациозных животных около цветущего как молодые побеги древа в вазе. Над ней парит двуглавый орел, поддерживающий нарисованную люстру-паука (паникадило), которая придает ощущение света и праздничности всей сцене. С правой стороны мы видим антипод левой сцены – суровую и аскетичную картину безжизненности длинного сухого древа без ветвей и листьев, на котором восседает двуглавый орел. Парные фигурки львов и оленей по сторонам от ствола древа насторожены и даже несколько агрессивны. Эта сцена дополнительно может прочитываться как мотив четырех животных из Пиркей Авот, а также как визуализация видений из сна Иакова «Как страшно сие место! Это не иное что, как дом Божий, это врата небесные» (Быт. 28:17), – именно эти слова часто сопоставляются с внутренним пространством синагоги и зоной Арон Кодеша. Очевидно, что обе сцены, которые венчают двуглавые орлы, воспроизводят в мягкой метафорической форме две контрастирующих идеи: рая и ада как противопоставления благоухающего и пустынного места, а заодно и образ Всевышнего (двуглавый орел) как верховного судьи, милосердного и карающего.

Подобные трактовки мы не встречаем в синагогах других земель, что, вероятно, было вызвано сильным влиянием хасидских учений, в частности, распространившегося на этих землях во второй половине XIX века влияния династии Чернобыльских (Тверских) цаддигов. Ее родоначальник, реб Менахем Нахум Чернобыльский (1730-1797)⁵⁵, основываясь на учениях своих предшественников и каббалистов, считал основополагаю-



11. Норинск. Роспись свода над Арон Кодешем. Фото до 1914 г.
(ИА НАНУ. Ф.Ф.К. Вовка. Д.253. Ед. хр.3)



12. Новомиргород (бывш. Златополь). Роспись западной стены
и части свода. Фото 1933-1935 гг. (из бывш. архива НИИТИАГа в Киеве)

щей в человеке борьбу доброго и злого начала, в которой победа света над тьмой достигается непрерывным общением и растворением человека в Божестве. Это способен осуществить только цаддик, а все остальные буквально «прилепляются» к нему (идея «двекут»^{*}), осуществляя через него свой контакт со Всевышним. Его наследником стал р. Мордехай Чернобыльский, который вел очень пышный, царственный образ жизни, и эта традиция перенеслась на дворы восьми его сыновей, которые последовательно распространили свое влияние на обширный регион среднего Поднепровья. Среди наиболее известных, как раз и был шестой сын р. Мордехая – р. Давид Тверский (Талнер-ребе), цаддик в Тальном (1808-1882)⁵⁶. Именно Талнер-ребе оставил по себе разнообразные легенды, основанные на его людвиге к роскоши: он содержал пышный двор и восседал на серебряном троне, на котором золотом было написано изречение из Талмуда «Давид, царь Израилев, жив вечно».

К сожалению, мы не знаем, принадлежала ли эта синагога последователям Талнер-ребе, но если допустить это, то можно предположить и другое – существование своих традиций росписей синагог, подобно, к примеру, архитектуре ружинско-садгорских синагог-резиденций (Садгора, Чортков, Гусятин, Вижины, Бояны)⁵⁷. По крайней мере, внешнее сравнение ряда синагог, схожих по своей архитектуре с тальненской (Черкаassy, Смела и др.), позволяют сделать такое предположение. В любом случае, большой авторитет Талнер-ребе и его религиозная концепция могли влиять и на другие синагоги.

Упомянутую синагогу в Норинске – месте рождения р. Менахема, основоположника чернобыльской династии по времени росписи также можно отнести к XIX веку. Более точную датировку на основе сохранившихся данных провести сложно. Ее купол имел довольно оригинальную конструкцию – будучи восьмигранным в основании, он вновь смыкался четырехгранником вверху. Росписи купола представляли чередование четырех анималистических сцен на широких простенках и вазонов с растениями на узких лепестках основания купола. Причем в ряде сцен с животными эти же вазоны повторялись как центральные элементы, которые фланкировали две фигурки антропоморфных львов с парящим над ними в верхней части двуглавым орлом (сторона Арон Кодеша) (рис. 11), либо разведенные по сторонам единорог и лев (скорее лвыца) – напротив нее. Такой прием давал древу жизни не только декоративный, но и сюжетно-символический характер. Сцена на боковом фасаде несколько сбивала

^{*} С иврита досл. «прилипание» – в иудаизме беспредельная преданность Всевышнему, состояние религиозного совершенства, это состояние единства с Творцом получило особую значимость в учении и практике хасидизма.

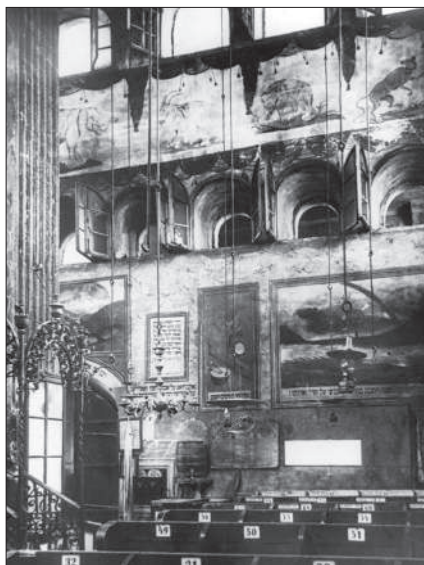


13. Гусятин. Оборонная синагога (1692) Роспись свода и восточной стены. Фото до 1903 г. (Frauberger, H. *Über alte kiltusgenstände in Synagoge und Haus.* – Frankfurt am Main, 1903 (oktober). – III, IV. – P.10)

14. Бар. Большая синагога (XVIII в.). Роспись сводов. Фото П. Жолтовского, 1930 г. (ИР НБУВ. Ф.278. Д.473. Ед. хр.30)

симметричный характер композиций, создавая свободное композиционное движение – там изображался слон с поднятым хоботом, который как бы передавал пас руке, зажигающей менору. Эта сцена, как и смотрящие горящими глазами львы и крупный масштаб всех изображений в целом, создавала несколько мистическую атмосферу предстояния перед Всевышним и присутствия живого духа. Развитие этой идеи требует отдельного исследования с привлечением религиозно-философских текстов, мидрашей и исследования общего исторического контекста еврейской жизни на этих землях. Пока важно отметить, что, судя по сохранившемуся на фото изображению большой гравированной таблицы, висевшей в этой синагоге, с портретом раби Шнеура Залмана из Ляд (основателя хасидского движения Хабад) в окружении шестерых отпрысков Мордехая Чернобыльского (включая и Талнер-Ребе)⁵⁸, надо полагать, что синагога принадлежала, возможно, не первоначально, последователям чернобыльской династии.

Следует отметить и еще одну стилистическую деталь. Верхняя часть купола сплошь усеяна звездами, которые были выполнены методом тра-



15. Городок (Гродек Ягеллонский, синагога середина XVIII в.). Роспись сводов и западной стены. Фото 1920-х гг. (из фондов Национального музея во Львове)

16. Перемышляны. Большая синагога (XIX в.). Роспись западной стены со стороны входа. Фото 1920-х гг. (из фондов Национального музея во Львове)

фаретной набойки. Сам этот мотив наряду с занавесами становится общепринятым в поздний период XIX – нач. XX вв., а трафаретные изображения, характерные, кстати, и для других видов традиционного еврейского искусства рубежа веков, скажем, резьбы еврейских надгробий, свидетельствуют о некотором упадке самой художественной культуры⁵⁹.

Третья из известных синагог с росписями находилась неподалеку от Тального в местечке Новомиргород и представляла собой в архитектурном отношении «усадебный» тип польских синагог XVIII века с двумя боковыми пристройками по углам, увенчанными куполами (Заблудов, Волпа, Гомбин и пр.)⁶⁰. Судя по дате на резных наличниках шестиугольного портала синагоги (5628 г. от сотворения мира – 1867-68 гг.), ее постройка, но скорее ремонт и, возможно, росписи, приходились на последнюю треть XIX века. Настенные росписи представляли здесь лишь повторяющиеся мотивы собранных и приспущенных портьер, помещенных между вертикальными деревянными стойками, укреплявшими стены зала и тонированные на фоне светлых досок сруба. В росписях доминирует силуэтный

характер изображений. Переходной пояс между стенами и куполом решен как зодиакальный цикл в четырех длинных фризобразных сегментах и изображение музыкальных инструментов в узких угловых, которые формируют подъем восьмигранного купола. Из элементов живописной иерархии можно только отметить роспись западной стены: двуглавого орла в триумфальном окружении ветвей и портьеры по центру зодиакального пояса, а под ним на стене двух стоящих львов, поддерживающих написанный архитектурно-орнаментальный портал и вписанных в раздвинутую портьеру, подобно другим, оформлявшим весь зал (рис. 12).

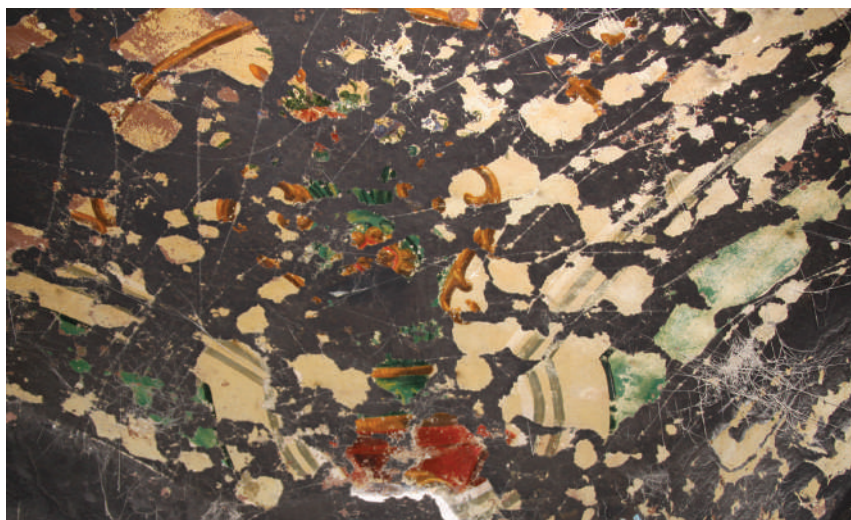
На основе этих материалов мы не можем делать какие-либо утверждения или обобщения относительно деревянных синагог всего региона, помимо вытекающих общих принципов живописи, характерных для этого времени. К ним относится повсеместное использование геральдических орлов, отказ от ковровой росписи и укрупненность масштабов отдельных символических мотивов и сцен, некоторая гипертрофированность подачи живописных сюжетов, подчеркнутая силуэтность и выразительный эмоциональный характер образов.

Говоря о росписях каменных синагог, и, прежде всего, оборонных, XVII – XVIII вв. следует отметить общую для всех черту – использование аркатурных поясов пластической разделки интерьера для помещения в них текстовых включений (подобно таблицам в деревянных синагогах) и отдельных сюжетных мотивов. Вместе с тем, скудость дошедших материалов на украинских землях позволяет только предположить наличие декораций, подобно ранним польским синагогам в Кракове (Высокая, синагога Айзека), Тикочине, Пинчуже⁶¹, либо расписным синагогам в моравских землях (Бошковице, Холесов, Требич, Дольни Коунице)⁶², где превалировали таблицы с текстами, обрамленными декоративными бордюрами. В этих же синагогах орнаментом обыгрывались оконные проемы и откосы, подчеркивались архитектурные членения, активно использовался растительный орнамент, эпиграфика, геральдические формы, анималистика. Общая идея всего ансамбля, пусть и в более редуцированном виде, вторила программе росписей деревянных синагог. В целом в росписях каменных синагог отсутствовал ковровый живописный декор. Помимо таблиц, относительно плотно заполнявших стены, сюжетные композиции помещали в виде отдельных вставок в декоративных тондо, картушах. Также использовали роспись отдельных архитектурных членений и плоскостей (скажем, тимпанов и софитов на восточной стене близ Арон Кодеша).

Дошедшие материалы с сюжетными росписями в ранних оборонных синагогах (Сатанов, Гусятин (рис. 13), Жовква, Любомль) и в более поздних



17. Чортков. Старая синагога (1771). Фрагмент сохранившейся настенной росписи. Фото Е. Котляра, 2002 г.



18. Черновцы. Большая синагога (1853). Вид части свода с закопченной штукатуркой, закрывающей живописный слой. Фото Е. Котляр, май 2010 г.



19. Маурици Флэк. Эскиз росписи восточной стены синагоги во Львове по ул. Шайнохи. 1918. (из фондов Музея этнографии и художественного промысла)



20. Львов. Синагога «Цори Гилад» (1924). Роспись боковой (северной) стены Худ. Максимилиан Кугель. 1936 г. Фото Е. Котляр, май 2010 г. (фото сделано после реставрации росписи, осуществленной в 2007 г.)

по времени постройках (Бар (рис. 14), Бучач, Гродек Ягеллонский (рис. 15), Добромилль, Чортков, Перемышляны (рис. 16), Паволочь и пр.) показывают разнообразные примеры создания декоративного живописного убранства, главным образом, относящихся к XIX – XX вв. Помимо незначительности имеющихся материалов (большая их часть содержится в собрании Национального музея во Львове)⁶³, проблема в исследовании росписей этих синагог состоит и в том, что их часто поновляли, закрывая новыми слоями старую живопись. В результате архитектура здания не помогала определить датировку декораций – их часто, в особенности живописный декор, создавали позднее. Поэтому атрибуция живописи связана с исследованием самой стилистики росписей, а также иконографии и состава изображений. Общим местом для всей живописной системы поздних синагог XIX и XX века было использование по выбору в том или ином составе портьер, зодиакального цикла, мотива четырех животных из «Пиркей Авот», древа жизни в форме вазонов и пальм в кадках, геральдических львов, музыкальных инструментов (Псалмы 137 и 150). Появляются и два новых цикла: 12 колен Израиля и цикл святых мест Израиля. Последний достигает особой популярности к рубежу XIX – XX вв. превращаясь с развитием реалистической живописи в поэтические пейзажи, которые нередко обрамляются в нарисованные багетные рамы. На примере ряда синагог (Бар, Гродек Ягеллонский и пр.) можно видеть, как живописные формы соединяются с различного рода альфрейными работами. Это и выкрашивание (тонировка) тяг и филенок, орнаментации по трафарету, живописные имитации лепнины с падающими и собственными тенями, а также – и это очень характерно для рубежа веков – имитации мраморной облицовки стен и колонн. Более пристальное иконографическое и стилистическое исследование этого вопроса, особенно в надежде на открытие новых визуальных материалов, а также раскрытие и реставрацию частично уцелевших росписей в Старой синагоге в Чорткове (1771 г.) (рис. 17), Большой синагоге в Черновцах (1853 г.)⁶⁴ (рис. 18) и других подобных объектов, позволит глубже изучить генезис и отдельные приемы декораций каменных синагог.

Мы же хотели остановиться на том, что уже более-менее четко вырисовывается как локальные школы (традиции) росписей каменных синагог на современных землях Украины. Они относятся к началу XX века и межвоенному периоду, вплоть до Второй мировой войны, когда активно развивалась стенописная декорация синагог.

ГАЛИЦИЙСКАЯ ШКОЛА

Во львовском Музее этнографии и художественного промысла Института народоведения НАН Украины хранятся эскизы росписей трех львов-

ских синагог первых десятилетий XX века⁶⁵. Это подписные работы, авторы которых – галицийские художники братья Флэк (два эскиза принадлежат наиболее известному из них, Маурици Флэку (1859-1932), основатели художественной мастерской, которая специализировалась в том числе и на росписях синагог⁶⁶. Их стиль, прекрасно выраженный в этих эскизах, подчеркивал не только особенности их метода, но и общие европейские вкусы той эпохи. В полной мере это касалось и синагогальных декораций. Поздний историзм, эклектика, модерн, черты арт-деко, богатство живописных форм и стиливых реминисценентов европейских стилей, особенно барокко и классицизма, были частью системы такой росписи. Флэки используют то же сочетание имитации отделочного камня с иллюзией архитектурных элементов и лепнины, драпировками и реалистическими картинами (пейзажи, натюрморты, музыкальные инструменты, анималистика), которые «берутся в багет», оформляются архитектурными проемами либо вычурными картушами (рис. 19). К примеру, в росписях куполов Маурици Флэк проектирует голубое небо, которое в основании обрамляется сложной системой богатой орнаментальной вязи, включающей угловые сегменты в виде геральдических картушей с живописными реалистическими изображениями четырех животных из Пиркей Авот. Само небо возникает как бы в открытом просвете, в центре которого «парит» звезда в сиянии собственных лучей либо в ореоле круглого декоративного обрамления. Здесь видно развитие старой восточноевропейской схемы с уходящими ввысь иллюзорными балюстрадами, лишь чистое небо заменило густой растительный декор с вплетенным «тварным» миром.

Эти эскизы, согласно влиянию времени, показывают пути сюжетно-стилистической трансформации той восточноевропейской системы живописной полихромии синагог, о которой мы говорили выше. Разумеется, братья Флэки были не единственными адептами такой декорации. Целый ряд синагог конца XIX – первой трети XX вв. демонстрируют общий характер этих трансформаций и схожие принципы построения всей программы. В один ряд с указанными художниками можно поставить и их коллегу Моисея Тайтельбаума, автора обновленных росписей Большой городской синагоги в Станиславове (Ивано-Франковске), которые были выполнены им в таком же эклектичном и претенциозном духе в 1900 г.⁶⁷ Соединение восточной орнаментации с барочными элементами, анималистикой, разнообразными еврейскими сюжетами и символами придавало чрезвычайно пестрый и богатый вид всей системе росписей, покрывавшей своды девятипольной синагоги, а также ее стены. Исходя из данных, приведенных Леоном Штрайтом в специальном издании «История большой городской синагоги в Станиславове», вышедшем в свет в 1936 г., этот мастер роспи-

сывал синагоги по всей Восточной Галиции. Описывая реконструкцию синагоги в 1935 году, Штрайт приводит имя львовского художника Якуба Шлехтера (1876 – после 1939), которому были заказаны росписи синагоги в ходе реставрационных работ. (Синагога частично пострадала в годы Первой мировой войны, еще больший урон ей был нанесен в последующие десятилетия из-за отсутствия должного ухода и поддержки ее состояния). В заслугу этого художника Штрайт ставил то, что он максимально раскрыл и сохранил то, что было сделано до него и представляло художественную и историческую ценность. Вместе с тем, Шлехтер добавил и новые фрагменты, которые составили гармоничный ансамбль со старой живописью и убранством интерьера в целом, – свидетельством его работы были фотографии декора синагоги, украшавшие издание Штрайта⁶⁸.

Понятно, что все эти художники, особенно в довоенное время (до Первой мировой войны) были ориентированы на Вену, во многом формировавшую общеевропейский художественный уровень и вкусы. В то же время своей, местной учебно-профессиональной средой, которая давала художественные кадры для всего региона, была Львовская художественно-промышленная школа, открывшаяся в 1876 г. при городском промышленном музее⁶⁹. Вполне очевидно, что художники, выполнявшие полихромные росписи в синагогах, получали здесь первоначальное классическое образование и уже были ориентированы на определенные типы декораций, орнаментику, стилистику и современные веяния. Так, известно, что при школе работало отделение декоративной живописи, которое, к слову, закончил художник Эрнэ Эрб, также принимавший участие в росписях синагог⁷⁰. Позднее, по ходу своей работы над росписями синагог, они развивали сложившийся тип декораций, учитывая общий подход (все же речь шла о сакральном пространстве, где вместо канона господствовали общепринятые традиции) и добавляя свои выразительные приемы и трактовку.

Чудом сохранившийся до наших дней росписной интерьер львовской синагоги Цори Гилад, выполненный в 1936 г., воочию представляет апогей этой системы декорации. Принадлежит эта живопись кисти Максимилиана Кугеля (1889 – ?)⁷¹, выходца из мастерской братьев Флэк, и демонстрирует общий стиль всей школы.

Живописная организация пространства во многом имитирует архитектурную разделку стен и сводов, где в отдельных прямоугольных и арочных полях с нарисованной ордерной и орнаментальной разделкой фризов, обрамлений и балюстрад вписывается традиционный сюжетный репертуар. Сочетание плоскостей чисто окрашенных и сработанных под отделочный камень, реалистически написанных сюжетных картин, пейзажных мотивов и животных обостряется педантичной проработкой светотенью орнамен-

тальных вставок, цветочных гирлянд, вазонов и архитектурной пластики. Кугель использует захватывающие воображение иллюзорные пространственно-перспективные эффекты за счет имитации естественной линейной перспективы и светотени и включений в архитектурные просветы мотивов облачного неба. Здесь же и общая программа росписи: от занавесей и портьер на восточной стене, обрамляющих алтарный шкаф – Арон Кодеш и символически прикрывающих пространство будущего мессианского мира, до живописного решения боковых стен с традиционными картинами святых мест: гробницей Рахили и Стеной Плача (подобные мотивы выполнялись на основе имевших широкое хождение гравюр и открыток со Святой земли), интерьером Храма и горой Синай, а также музыкальными инструментами, относящимися к Псалму 150, прославляющему Всевышнего (рис. 20).

Но основное мистериальное действо вынесено в пространство свода (рис. 21). Его основания опоясывает декоративный пояс с эмблемами 12 колен Израиля. Углы свода в форме выпуклого четырехскатного шатра визуальнo разрушаются пересекающими их арочными обрамлениями. В них вписаны особенно торжественные сцены: вычурные порталы прихотливой архитектуры с балюстрадами, задрапированные талесами, портьерами, декоративными рушниками и украшенными букетами цветов, фруктами, экзотическими попугаями и ласточками. Весь этот сонм призывно манит в лучезарное поднебесное пространство. В этом же регистре его усиливают взлетающие в небо аисты по углам и четыре животных из Пиркей Авот, помещенные по оси каждой стены между нарисованными колоннами и дымящимися от священных воскурений вазонами... Автор изображает животных на фоне романтических пленэров: карпатских пейзажей, заснеженных гор и лесов.

В простенках на восточной стороне парят на облаке два грифона, увенчанные короной и держащие скрижали завета с божественным декалогом. Напротив изображен развернутый свиток Торы с письменами на фоне ниспадающей драпировки в виде подвешенного молитвенного покрывала – талеса, поданного с эффектной падающей тенью. На боковых падухах помещены маген-давиды, поддержанные снизу парными ветвями лулавов и этрогов, заменивших здесь традиционные лавровые венки. Венчал весь купол квадратный витражный плафон с маген-давидом, оформленный по периметру эклектичным декором из восточных пальметок и «европейских» растительных гирлянд из лавровых листьев, перевязанных лентами.

Подчеркнуто мажорный колорит росписи, который также виден и на эскизах братьев Флэк – использование охристо-терракотовых и голубых цветов, с небольшим введением темно-синих и зеленых, – создавал ощущение светоносности и дворцовой роскоши.



Львов. Синагога «Цори Гилад».
Худ. Максимилиан Кугель. 1936 г.
Фото Е. Котляр, май 2010 г. (21-23)

21. Роспись свода.

22. Эмблема колена Завулон.

23. Музыкальные инструменты
(тема Псалма 150). Роспись
боковой (южной) стены.



24. Новоселиця. Синагога начала XX в. Пророк Илия на горе Кармель
Композиция из цикла святых мест и Пророков. Роспись боковой стены. 1918-19 гг.
Фото Е. Котляр, май 2010 г.



25. Новоселиця. Роспись интерьера синагоги. Вид на потолок и западную стену
с балконами женской галереи (роспись на тему Псалма 137). 1918-19 гг.
Фото Е. Котляр, май 2010 г.

Росписи в Цори Гилад в своем позднем варианте репрезентуют уходящую вглубь веков визуальную картину еврейского мировосприятия. Однако, если отвлечься от сугубо еврейского сюжетного ряда, то идейно-композиционными источниками создания такого живописного свода были европейские барочные купола⁷². Для них были характерны изощренно выписанные архитектурные формы, поданные с нижнего ракурса вазоны, статуи и взлетающие купидоны, которые создавали нарочитые пространственные эффекты.

Необходимо упомянуть еще о двух деталях, которые делают эти росписи очень характерными и для своего времени, и для региона. Прежде всего, это использование маген-давида, который с XIX века стал использоваться в эмансипированных еврейских кругах как еврейский символ в противовес христианскому кресту. Но в отдельных сюжетах, к примеру, синий маген-давид на белом парусе в эмблеме колена Завулону («Завулону при берегу морском будет жить и у пристани корабельной, и предел его до Сидона», Быт. 49:13), этот знак приобретает новое значение как символ сионизма (рис. 22). Еврейское национальное движение, ставившее своей задачей объединение и возрождение евреев на своей исторической родине, набирает силу по всей Европе с 1880-х, когда возникает поселенческое течение. В 1890-е годы оно оформляется под именем сионизма, а через год был разработан флаг этого движения, который и был взят за основу художником⁷³.

Другая деталь касается одного элемента – музыкальных инструментов на темы Псалма 150, которые в подобной иконографии встречаются во многих синагогах региона. Традиционно их помещают на восточную стену, по сторонам от Арон Кодеша: мы видим это в эскизе братьев Флэк для львовской синагоги на ул. Шайнохи, в Жовкве и Гродеке Ягеллонском (Городке). В синагоге Цори Гилад автор их помещает на боковые стены, разбивая при этом на отдельные группы: духовных и ударных на одной и струнно-щипковых на другой стене (рис. 23). Специфичным во всех случаях является то, что инструменты помещены в поле нарисованного оконного проема. Сам проем задернут шторой, которая как бы отгораживает музыкальный натюрморт от пространства, находящегося по ту сторону зримого мира⁷⁴. Зритель видит лишь часть потустороннего мира – небо, которое влечет его и даже интригует, поскольку наиболее зрелищная часть кажется сокрытой за плотно задернутой шторой. Авторы по-разному трактуют и иллюзорную перспективу: в одних случаях боковые откосы и софиты арочных проемов рисуются в естественной перспективе, усиливая ее, в других – подаются с помощью обратной перспективы, раскрываясь в пространство зала. При изощренной натуралистической трактовке складок завесы, светотени и проработке музыкальных инструментов эти эффекты усиливают реалистичность

того мира, который ощущается зримо и открывается внутреннему взору во время молитвенной литургии. Общность этих приемов также указывает на единство программы росписей многих галицийских синагог этого периода.

Особый характер синагогальных декораций в Галиции, их подчеркнутая респектабельность и качество отделки на «столичный европейский манер» наглядно выделяется по контрасту с буковинскими синагогами, в которых восточноевропейская традиция была воспринята в особом самобытном ключе.

БУКОВИНСКИЙ ЦЕНТР

Два года назад, в 2008 году, была опубликована монография Бориса Хаймовича, посвященная росписям синагоги Бейт Тфила Беньмин в Черновцах, выполненным в 1920-х годах⁷⁵. Автор книги избрал достаточно оригинальный способ рассмотреть программы и сюжеты росписи этой синагоги сквозь призму всей восточноевропейской традиции росписей синагог. Среди ряда польских, украинских и белорусских синагог исследователь приводит целый корпус иконографии росписей синагог Румынии, на примере которых видны общие тенденции и свои региональные особенности росписи этой буковинской синагоги. Практически сразу же после выхода в свет этой публикации был обнаружен, а затем и раскрыт живописный слой прекрасно сохранившейся росписи синагоги в Новоселице, расположенной около 25 км от Черновцов⁷⁶. Обе росписи представляли собой одну программу, что позволяет говорить о местном локальном явлении. Дата, написанная на западной стене в сохранившейся росписи новоселицкой синагоги – 5679 (1918-1919 гг.)⁷⁷, вероятно свидетельствует о времени окончания живописи. Синагога в Черновцах была расписана не ранее 1923 г. – времени строительства самой синагоги, и роспись в Новоселице стала для нее прототипом. Отсутствие других образцов пока не позволяет проследить границы и масштабы распространения этого типа декораций, но вероятно, что он был связан с несколькими факторами, определявшими его географию.

Данный регион находился в зоне влияния садгорско-вижницкой ветви хасидизма. Как известно, последователи этого направления – потомки раби Исраэля Фридмана из Ружина, который в 1840-х годах оседает в Австрии, в предместьях Черновцов (Садгоре), распространяют свое влияние по всей Буковине и Румынии, а также в отдельных местах на границы Подолии и Галиции (в Чорткове и Гусятине). Только на севере Буковины, входящей ныне в состав Украины, цаддики, связанные с этой династией, обосновываются в Вижнице, Боянах (не говоря уже о Садгоре). Во всех этих городах они возводят синагоги-резиденции по одному образцу – сад-



26. Новоселица. Роспись центральной части потолка синагоги
(сюжеты: знаки Зодиака – месяцы еврейского календаря; Псалом 150). 1918-19 гг.
Фото Е. Котляр, май 2010 г.



27. Черновцы. Синагога Бейт Тфила Беньямин (1923). Роспись интерьера синагоги.
Вид на потолок и стену с Арон Кодешем. Росписи выполнялись вплоть до 1940 г.
Фото Е. Котляр, май 2010 г.



28. Новоселиця. Композиція «Гости в шатре Авраама».
Роспись на восточной стене справа от Арон Кодеша.
Фото Е. Котляр, май 2010 г.

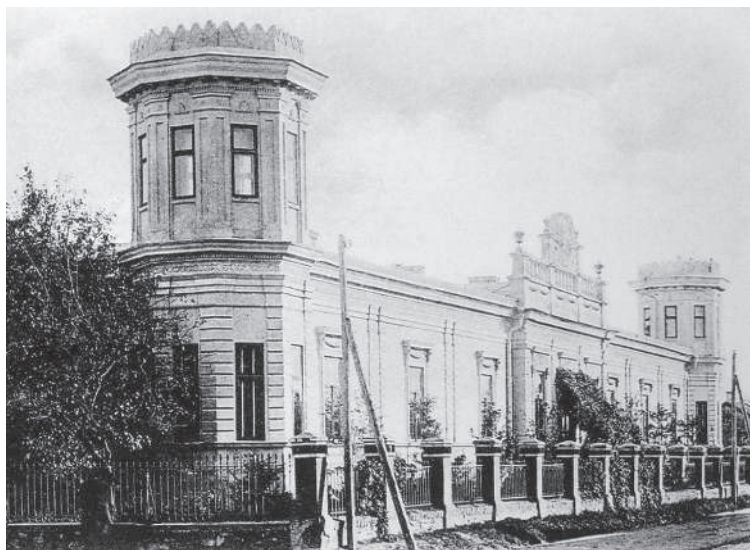


29. Черновцы. Композиция «Гости в шатре Авраама».
Роспись на восточной стене справа от Арон Кодеша.
Фото Е. Котляр, май 2010 г.

горской резиденции р. Израэля⁷⁸. В подобно духе они строят и свои усадьбы. Сейчас мы не можем утверждать, были ли связаны непосредственно расписные синагоги, о которых идет речь, с хасидами этого движения. У нас даже нет достаточных сведений о том, как были декорированы сами синагоги-резиденции – жалкие остатки дошедшей росписи почти разрушенного интерьера в Садгоре не позволяют проводить какие бы то ни было параллели.

Еще один фактор – историко-политический – самобытность буковинских земель и евреев, проживавших на них. С середины XIX века Буковина стала самостоятельной автономной областью в составе Австрийской, позже (с 1867 г.) Австро-Венгерской империи. С 1918 года Буковина вместе с Бессарабией были оккупированы Румынией и до 1940 года оставались под ее юрисдикцией. В период Второй мировой войны Румыния была союзницей нацистской Германии, и там (возможно, в силу этих причин) сохранились десятки синагог с превосходной живописью. Большая часть этих синагог 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 возникает и мощно развивается эта традиция, а не, скажем, в Валахии и Трансильвании, еще предстоит ответить. Не в последнюю очередь это может быть связано с общим подъемом монументальной росписи всего региона и устойчивым интересом к такому типу декорации как в народной, так и профессиональной среде⁷⁹. Пока же нам важно, что вся эта территория, включая и южные земли Буковины с городами Гура-Хуморулуй, 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 исторической Молдовы (Бакэу, Хырлэу, Пятра-Нямц, Тыргу-Нямц и пр.), то вырисовывается вполне определенный регион, где на протяжении как минимум полувека существовала устойчивая традиция синагогальной декорации – пышной, декоративно и сюжетно богатой, с большим количеством устоявшихся традиционных и новых мотивов.

Однако на всем этом фоне исследуемые синагоги в Новоселице и Черновцах выделяются своей самобытностью, совершенно четкой системой росписи и наивным исполнением. В целом наивный, аматорский характер росписей каменных синагог был характерен для всего региона Буковины-Молдовы, но в нашем случае это были еще и очень оригинальные и выразительные по своей трактовке сюжеты, которым мастер добавлял свое живое и эмоциональное прочтение. Поскольку черновицкая синагога подробно рассматривалась в монографии Бориса Хаймовича, мы сосредото-



30. Садгора. Дворец-резиденция цаддигов Фридманов (вт. пол. XIX в.).
Фото Л. Кениг, 1898 г. (Czernowitz und die Bukowina. Album. 1890-1910. – Wien, 2001)

чим свое внимание на другом, более раннем образце – росписях синагоги в Новоселице.

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 строеными колоннами, которые заполняли по центру межоконные простенки, а в месте размещения Арон Кодеша колонны были разведены к окнам. Вся сюжетно-орнаментальная нагрузка была перенесена на верхнюю треть стен и сам плафон. Граница между потолком и стенами обыгрывалась карнизом, с которого спускался обегаящий стены собранный занавес из чередования голубой и красной ткани, под которым, между колоннами, изображались виды Святой Земли, в основном поданные в виде природных ландшафтов и европейских по виду замков.

Среди сюжетного ряда – гробницы праотцов в Хевроне (Пещера Махпела), гробница пророка Самуила и царей дома Давида, темы пророка Ионы в пасти рыбы, а также пророка Ильи на горе Кармель, пейзажи с видами Иордана и дважды города Иерихона – один из них подан как «город пальм», – как называли в Торе Иерихон (Втор. 34:3) Сцена с пророком Ио-

ной, который буквально торчит в пасти гиганской рыбы, заглатывающей его, подана на фоне пейзажа с проплывающим мимо кораблем. Подобное судно, только с деревянным колесом, поднятым якорем и дымящейся трубой мы видим и в изображении колена Завулونا, которое расположено в другой части росписи и на следующем уровне – падуге. В решении сюжета с пророком Илией и горой Кармель, художник довольно точно следует библейскому тексту (3-я Царств 18), правда, подает его в оригинальной интерпретации (рис. 24). На вершине горы автор изображает тельца в божественном пламени – символ жертвы, принятой Всевышним от Илии, ревнителя веры, который побеждает служителей Ваала, вследствие чего засуха, устроенная Илией, завершается живительным ливнем. Автор показывает гору в окружении воды – это окружавший жертвенник ров, заполненный водой, которую трижды выливали из ведер на жертву всесождения четырьмя ведрами воды. Три ведра, которые автор 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, сцена с пророком Даниилом во рву. Вместе с тем, сюжеты из новоселицкой синагоги много шире и развернутей тех, что представлены в Черновцах. Та же сцена с пророком Илией в Черновцах решена простым изображением горы.

Следующий пояс, помещенный на падуге, представляет сразу три перемежающихся цикла. Первый из них – «12 колен Израиля» (отсутствуют в росписях черновицкой синагоги). Второй – «Ушпизин» – 7 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 подробно были рассмотрены Борисом Хаймовичем, и они почти целиком повторяются в черновицкой синагоге. Отличием является лишь то, что темам Давида и «Посох Моисея» посвящены по две арки. Но если аналогичная сцена Моисея «растянута» на два арочных поля, то к «натюрморту» Давида, в который входит скрипка, арфа, книга псалмов («Сефер Тегилим») на своеобразном пуфике, сабля, маген-давид с короной и посох, добавлена еще одна композиция, сохранившийся краешек которой репрезентует башню Давида в Иерусалиме. Любопытная деталь: в Черновицкой синагоге уже отсутствует арфа, а соответствующая надпись помещена на развернутую книгу, которую в любом случае следует понимать как 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 Гор (место погребения Аарона), гора Арарат (место, куда пристал спасшийся от всемирного потопа Ноев ковчег и где Ной построил первый после Потопа алтарь и принёс жертвоприношение Всевышнему в знак благодарности за спасение (Быт. 8). В отличие от других гор, не имеющих 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 (с Храмом в виде исламской святыни Купол Скалы, находящейся на месте разрушенного Храма) художник помещает рядом, на противоположной стене напротив Арон Кодеша. Обе сцены автор располагает над иллюстрациями к Псалму 137, поданными в форме широких панорам на женском балконе западной стены с видами музыкальных инструментов, развешенных на деревьях, и города Иерусалима с Храмом (рис. 25). Третья роспись на балконе была утрачена из-за установленной позднее перегородки, и ее сюжет сложно реконструировать, т.к. две указанные сцены, в соответствии с принятой традицией, исчерпывали репрезентацию псалма. Очевидно, что сцены со святыми горами иллюстрировали картины священной еврейской истории. Одновременно сюжеты с Масличной и Храмовой горами «сцеплялись» с символическими картинами Галута (Псалом 137), усиливая идею утраченной в прошлом святыни и Святой земли, к которой были устремлены молитвы и чаяния евреев. В черновицкой синагоге иллюстрации к Псалму 137, напротив, помещались на восточной стене, по обе стороны от Арон Кодеша, что шло вразрез с принятой традицией располагать эти сцены сзади.

Примечательно, что в обеих синагогах четыре сюжета с Ушпизин скомпонованы идентично: по обе стороны от Арон Кодеша в верхнем регистре равноудалены сцены с жертвоприношением Исаака и лестницей Иакова, и следующие за ними – гости Авраама и овцы (сыновья) Иакова. Очевидно, что оба мастера именно этим сценам придают важнейшее значение в еврейской истории и союзе евреев со Всевышним. Здесь также любопытна одна деталь: в сюжете с овцами Иакова в новоселицкой синагоге изображены 12 белых и черных овечек, а в Черновцах – 13. В этом можно усмотреть намек на то, что в действительности колен было тринадцать, т.к. один из братьев, Иосиф, возвел двух своих сыновей Менаше и Эфраима в родоначальники двух самостоятельных колен вместо себя (Быт. 48:5).

Сюжеты и композиция плафона в обеих синагогах идентичны, за исключением, правда, общего декоративного поля. По углам художники размещают четырех животных из Пиркей Авот, а в центре в большом круге накладывают один на другой два шестиугольника (маген-давида), которые высекают двенадцать угловых полей, где размещены знаки Зодиака с вписанными месяцами еврейского календаря. Порядок и трактовка сюжетов 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 его, вблизи восточной стены, у Арон Кодеша, изображен знак Весов и месяца Тишрей, с которого начинается Рош-Гашана (еврейский новый год). Весы же символизируют Йом-Кипур – Судный день, когда души евреев взвешиваются, и в зависимости от превалирования праведных либо греховных дел, им выносится приговор на год грядущий, 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 и духу, и слову иудейской традиции.

В центральном поле автор росписей новоселицкой синагоги изображает небеса с парящими птицами, которые окружает венки из двенадцати медалей, подробно иллюстрирующих стихи из Псалма 150, прославляющего Всевышнего. Это наиболее полная из имеющихся визуальная репрезентация этого Псалма, о которой также подробно писал Б. Хаймович⁸⁰. В самом центре изображен круглый букет из цветов – роз, ромашек, хризантем и пр., которые определенно символизируют источник жизни, символически намекая на образ Всевышнего (рис. 26). Отметим, что в черновицкой синагоге все поле, кроме живописных сюжетов, колонн и арочных обрамлений локально закрашено масляной краской, что, очевидно, свидетельствует о позднейших поновлениях и определенных утратах всего живописного целого (рис. 27).

В обеих синагогах мастера широко используют местные мотивы. Так, сами ландшафты больше напоминали буковинские пейзажи и даже застройку. Так в сцене «Гости (три ангела) в шатре Авраама» и в Новоселице, и в Черновцах на заднем плане виднеется здание с двумя угловыми башнями. В нем можно узреть параллели с характерным для садгорско-вижницкого хасидизма Т-образным архитектурным типом синагог-резиденций и дворцовых усадеб цаддигов⁸¹ (рис. 28-30). В изображении колена Гада автор росписей помещает палатки израильских колен по обе стороны реки, больше напоминающей местную реку Прут. Важно отметить и раз-

нообразные приемы ухода от прямых человеческих изображений. К такому относятся три птицы – образы ангелов, схематические, едва заметные изображения Авраама и Сарры в той же сцене, руки библейских персонажей, торчащие из-за деревьев.

Над входом в молельный зал авторы поместили традиционный стих «Как прекрасны шатры твои Иаков, жилища твои, Израиль» (Числ 24:5).

Росписи в этих синагогах, действительно, представляют уникальные примеры эволюции восточноевропейской традиции росписей синагог, подчеркивают ее устойчивость, «обрастание» сложившейся программы новыми циклами взамен отходящих в прошлое старых геральдических сюжетов. Наивный характер трактовки образов свидетельствуют и о силе народной традиции, которая была распространена в этом регионе и по-настоящему выражала силу религиозного духа. 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 сюжетики росписей, в наивности живописной манеры. Ряд примеров, быть может, более четко демонстрирует связи этих регионов, скажем, сцены на мотивы Псалма 137, пейзажи с видами гробниц и святых мест Эрец Израэль на балконах женских галерей в Бакэу и схожие с ними росписи в Пятра-Нямц, общая композиция росписей с большим маген-давидом в круге в центре плафона в ремесленной синагоге Тыргу-Нямц и пр... Но это можно рассматривать как взаимосвязи близких по географии и культурной традиции регионов в более узком либо широком контексте.

На основе рассмотренных примеров росписей синагог в различных исторических регионах современной Украины мы можем констатировать живой характер идейно-иконографических, сюжетных и пластических трансформаций системы восточноевропейской синагогальной декорации. Она была связана со всеми факторами бытования художественной традиции: общеврейскими процессами и ситуацией в отдельных общинах; местными вкусами и художественными нормами; близостью либо удаленностью от столичных европейских центров, формировавших профессиональную среду художников, просто веяниями времени. Большое значение здесь имело наличие в одних случаях профессиональных мастеров, в других – ярких самобытных любителей, способных придать новый импульс устоявшейся системе декорации. В условиях отсутствия догматического, официального взгляда самого института иудаизма на характер и иконографию росписей (если он и был, то скорее «запретительный», нежели «разрешительный») – любой удачный пример становился объектом для подражания. Он сам формировал свою

традицию, которая «изживалась» только временем и новыми, отвечающими его духу образцами. Здесь важно упомянуть, что сама эта традиция носила скорее маргинально-народный характер, возникавший снизу, а не «спускавшийся сверху». Исходя из этого, становится понятно, что любой новый артефакт, который удастся обнаружить в будущем, способен существенно дополнить и скорректировать наши пока еще поверхностные представления об этом художественном явлении.

С учетом незначительности дошедших материалов, которые мы можем сегодня использовать для анализа данной проблемы, нам представляется, что мы все еще в начале пути. Пока же перспективными и вполне реальными по своим целям могут быть точечные исследования и реконструкции росписей отдельных синагог и их рассмотрение в более широком контексте региональных традиций, обозначенных в данной статье, а также выявление других центров бытования почти трехсотлетней традиции – вплоть до Холокоста – росписей восточноевропейских синагог на землях современной Украины.

Примечания:

1. Wierzbicki, L. Boznica w miasteczku Jablonowie nad Prutem // Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce. – Cracow, 1891. – IV. – P. 45-51.

2. Breyer, A., Eisler, M., Grunwald, M. Holzsynagogen in Polen // Menorah. Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft / Kunst und Literatur. – Wien-Berlin, 1932. – NR. 1-2. – P. 21-40; NR. 3-4. – P. 109-133; NR. 5-6. – P. 217-240 (непосредственно о росписях – 233-236); NR. 7-8. – P. 293-316 (о росписях: 297-304).

3. Соломон Юдовин, известный советский фотограф и график, был бессменным фотографом в этих экспедициях, и сохранившаяся часть его снимков донесла до нас и виды интерьеров синагог с росписями. См.: Фотографические снимки в «Альбом Еврейской художественной старины». Каталог выставки. Выставка четвертая. (11.05.-21.09.2007). Вып. 1, 2. (Серия: Фотоархив экспедиций Ан-ского. Во-лынь. Подолия. Киевщина. 1912-1914. Центр «Петербургская иудаика», 2007).

4. Абрам Рэхтман, издатель и фольклорист, также принимал участие в этих экспедициях; по их следам он издал книгу о еврейской этнографии и фольклору: Rekhman A. Yidishe Ethnografia un Folklor. – Buenos Aires, 1958 (идиш). Избранные материалы этой книги были переведены с идиш на английский и опубликованы в каталоге выставки С. Ан-ского: Tracing An-sky. Jewish Collections from the State Ethnographic Museum in St. Petersburg. – 1992. Среди них есть очерк об интерьерах старых синагог (The Interior of Old Synagogues. – P. 99), а также отдельные воспоминания о синагогах в Браилове, Немирове, Олике, Бердичеве и пр.

5. Щербаківський Д.М. Екскурсія на Поділля й Волинь 24 липня – 10 вересня 1926 року. Щоденник. – Арк. 7-10. Научный архив Института археологии НАН Украины. Авторский фонд Д.М. Щербаковского, Ф. 9. Д. 80. Первая публикация этих материалов: Луць В. Щоденники волинських експедицій Данила Щербаків-

ського // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. – Матеріали VI міжнародної наукової конференції по вилинському іконопису, м. Луцьк, 1-3 грудня 1999 р. – Луцьк: Надстир'я, 1999. – С. 12-22.

6. Жолтовский П.Н. Памятники еврейского искусства // Декоративное искусство СССР. – 1966. – № 9. – С. 28-33; Жолтовський П.М. Монументальний живопис України XVII – XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1988. – С. 120-121.

7. Лисицкий Л. Воспоминания о могилевской синагоге (Канцедикас А. Талант, обращенный в будущее: К 100-летию со дня рождения Э. Лисицкого) // Техническая эстетика. – 1990. – № 7. Это перевод оригинальной статьи на идиш, которая была опубликована в журнале «Милгройм», в Берлине, в 1923 г.

8. Левицька Л. Розписи культової єврейської пам'ятки на Поділлі. Звіт. 1930 р. Науковий архів НДІ Археології НАН України. Ф. ВУАК № 327/18. – Арк. 3-7.

9. Бернштейн-Вишницер Р. Искусство у евреев в Польше и Литве // История евреев в России. (Под ред. Браудо А.И., Вишницер М.Л., Гессен Ю. и др.). – М.: Мир, 1914. – Т.ХІ. История еврейского народа. – Т.1. – С. 390-395.

10. Davidovitch, D. Wallpaintings of Synagogues in Poland. – Jerusalem, 1968; Davidowicz, D. The Synagogues of Poland and their Destruction. – Jerusalem, 1960; (обе – на иврите), Davidowicz, D. Wandmalereien in alten Synagogen. Das Wirken des Malers Elieser Sussmann in Deutschland. – Hameln and Hannover, 1969.

11. Piechotka, M & K. Heaven's Gates. Wooden Synagogues in the Territories of the Former Polish-Lithuanian Commonwealth. – Warsaw; Krupski I S-ka, 2004. (о настенных росписях в деревянных синагогах: Wall-and Vault-Paintings – P. 113-159), издание на польском: Piechotkowie, M. and K. Bramy Nieba. Boznice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. – Warsaw, Wydawnictwo Krupski, S-ka, 1996; а также Piechotkowie, M. and K. Bramy Nieba. Boznice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. – Warsaw, Wydawnictwo Krupski, S-ka, 1999 (раздел о росписях и декоре стен в каменных синагогах: Polichromie – S. 310-315).

12. Яргина З. Деревянные синагоги // Шедевры еврейского искусства. – М.: Имидж, 1993. – Т.5. – С. 319-361 (о росписях: 344-351).

13. Хаймович Б. Подольское местечко: пространство и формы // 100 еврейских местечек Украины: Подолия: Исторический путеводитель / Сост. Лукин В., Хаймович Б. – Иерусалим-СПб, 1998. – Изд.2. – Вып.1. – С. 54-66; Хаймович Б. Еврейское народное искусство южной Подолии // 100 еврейских местечек Украины: Подолия. – СПб, 2000. – Вып.2. – С. 87-116 и др.

14. Trzciński, A. Zachowane wystroje malarskie bóżnic w Polsce // Studia Judaica. – Kraków: Wydawnictwo Antykwa, 2001. – R. IV. – Nr 1-2 (7-8). – S. 67-95.

15. Несмотря на многочисленные публикации с переводом, отсылкой к первоисточникам и смысловой интерпретацией надписей в росписях отдельных синагог, ученые только сейчас начинают комплексно исследовать значение и эволюцию литургических текстов в программе стенописных декораций синагог, см.: Shadmi, T. From Functional Solution to Decorative Concept: Stages in the Development of Inscribing Liturgical Texts on Synagogue Walls // Ars Judaica. – Bar-Ilan, 2010. – V. 6. – P. 69-80.

16. Лисицкий Л. Воспоминания о могилевской синагоге // Техническая эстетика. – 1990. – № 7.

17. Alois Breier's Collection, Wooden synagogues files, Department of Prints and Drawings, Tel Aviv Museum of Art, Israel. В коллекцию входят комплекты фотографий и архитектурной графики синагог из еврейских местечек Западной Украины (Броздовцы, Гвоздец, Жидачов, Каменка-Струмиловая, Печенежин, Фельштин, Ходоров, Хыров, Яблонов). Эти и другие материалы Алоиз Брейер подготовил для своей докторской диссертации о деревянных синагогах, которую завершил в 1913 г. в Венском Политехническом Университете («Die Holzernen Synagogen in Galizien und Russisch-Polen, aus dem 16, 17 und 18. Jahrhundert»). Вышеупомянутые статьи о польских синагогах, написанные совместно с М. Грюнвальдом и М. Ейслером, легли также в основу отдельно опубликованного в 1934 г. издания: Breier A., Eisler M., Grunwald, M. «Holzsynagogen in Polen». – Baden bei Wien, 1934. В Центральном государственном историческом архиве Украины в г. Киеве находится переписка Австро-Венгерского посольства с канцелярией Киевского, Подольского и Волынского генерал-губернатора в г. Киеве о выдаче разрешения австрийскому подданному Алоизу Брейеру на фотографирование и «измерение» старинных синагог в Северо-Западном крае Российской империи, в т.ч. деревянных синагог в местечках Острополе и Погребеще. Переписка относится к сентябрю 1911 г. Из нее следует, что разрешение было получено, но установлено наблюдение за А. Брейером во все время его пребывания на российской территории. ЦГИА Украины. Ф.442, оп.861, д.188.

18. Фонд Альфреда Израэля Гротте, архитектора, профессора находится в Российском государственном военном архиве (РГВА): 608к, Оп.2. 23 ед.хр., 1916-1924 гг. Среди материалов представлено дело с фотографиями памятников еврейского религиозного искусства – д.7 (всего 274 изображения, включая христианские кладбища и алтари), а также письма, родословная, черновые наброски к сочинениям и записные книжки, ряд рукописных статей.

19. Шимон Зайчик (1901-1944) в межвоенное время стал центральной фигурой в Польше, который занимался исследованием, инвентаризацией и фотофиксацией синагог, по сути, создав огромную научную базу для последующих исследователей. Из его сохранившихся немногочисленных работ наиболее важная: Zajczyk, Sz. *Architecture barokowych boznic murowanych w Polsce. (Zagadnienia i systematyka materialu zabytkowego)* // Biuletyn Naukowy. Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej. – Warszawa, 1933. – № 4 (June). – S. 106-195.

20. Huberman, I. *Living Symbols. Symbols in Jewish Art and Tradition*. – Israel: Modan Publishers Ltd, 2006.

21. Rodov, I. *Dragons: A Symbol of Evil in European Synagogue Decoration?* // *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*. (Ed. Bracha Yaniv). – Israel: Department of Jewish Art, Bar-Ilan University, 2005. – V.1. – P. 63-84; Rodov, I. *The Eagle, its Twin Heads and Many Faces: Synagogue Chandeliers Surmounted by Double-Headed Eagles* // *Studia Rosenthaliana*. – 2004. – V. 37. – P. 77-129.

22. Хаймович Б. «Геральдический орел» в художественной культуре восточноевропейских евреев // *Вестник еврейского университета. История. Культура. Цивили-*

зация. – Иерусалим: Гешарим – Москва: Мосты культуры, 2000. – № 3 (21). – С. 87-110; Хаймович Б. К вопросу о семантике мотива «трех бегущих зайцев» на еврейских памятниках // Еврейский музей. Сб. статей (Сост. В.А. Дымшиц, В.Е. Кельнер). – СПб: Центр «Петербургская иудаика», Симпозиум, 2004. – С.95-108.

23. Лившиц Ю. Образ Иерусалима в росписях синагог и церквей Украины XVIII – XIX вв. // Еврейська історія та культура в Україні: Матеріали конференції, Київ, 2-5 вересня, 1996. – К.: Інститут юдаїки, 1997. – С. 175-178.

24. Котляр Є. Зникаюча містерія. Розписи львівської синагоги // Образотворче мистецтво. – К.: Національна спілка художників України, 2008. – № 2. – С.112-113; Котляр Е. В поисках этического компромисса: образы человека в росписях деревянных синагог // Рерих Н.К. и его современники. Коллекции и коллекционеры. Материалы научно-практических конференций Одесского Дома-музея им. Н.К. Рериха, 2005-2006. – Одесса: Астропринт, 2008. – С. 570-584; 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. – М.: Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер», 2010. – С. 514-547.

25. Hubka, T. Resplendent Synagogue. Architecture and Worship in an Eighteenth-Century Polish Community. – Hanover and London: Brandeis University Press, 2003. – 226 p. (фундаментальная монография о синагоге в Гвоздеце); Hubka, T.C. Jewish Art and Architecture in the East European Context: The Gwoździec-Chodorów Group of Wooden Synagogues // Polin. Studies in Polish Jewry. Jews in Early Modern Poland. (Ed. by G.D. Hundert). – London-Portland, Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 1997. – V. 10. – P. 141-182.

26. Khaimovich B. The Jewish Bestiary of the 18th Century in the Dome Mural of the Khodorov Synagogue // Jews and Slavs. – Jerusalem – Kyiv, 2000. – V.7. – P. 130-187; Хаймович Б. «Дело рук наших для прославления». Росписи синагоги Бейт Тфила Беньямин в Черновцах: изобразительный язык еврейского мастера / Борис Хаймович. – К.: Дух и литера, 2008. – 200 с.

27. О творчестве Э. Зусманна см.: Davidovicz D. Wandmalereien in alten Synagogen – Das Wirken des Malers Elieser Sussmann in Deutschland. – Hameln-Hannover, 1969; The Painter Eliezer Sussmann, son of the Cantor Shlomo Katz of Brody (in Omanut veOmanim beVatei-Kneset Shel Polin, Tel Aviv, 1982. – P. 162-176 (Hebrew); Fishof I. Depictions of Jerusalem by Eliezer Sussmann of Brody // The Israel Museum Journal. Jerusalem 3000 Issue. – Jerusalem, 1996 (Summer). – V. XIV. – P. 67-81.

28. О Хаиме бен Исааке Сегале из Слуцка практически не сохранилось сведений. Лисицкий сообщает, что он также расписал синагоги в Капустянах и Долгинове, и, возможно, в других населенных пунктах, и его имя там стало легендарным (Лисицкий Л. Воспоминания о могилевской синагоге).

29. Среди работ Давида Фриедлендера известны росписи деревянной синагоги в Гроеке и каменной – в Вышгороде. Об этом сообщает Б. Хаймович («Дело рук наших для прославления»), ссылаясь на книгу Д.Давидовича о художнике: Davidovich D. David Fridlander Oman Yihudy ba' Mea ha' 18. – P. 153.

30. Общность территорий обусловила стилистическое единство росписей

синагог бывшей венгерской части Украины с основной массой синагог Венгрии. Большая их часть относилась к т.н. «неологическому» движению (местная разновидность реформизма) и была ориентирована на архитектурно-орнаментальный стиль живописного декора (Будапешт, Сегед, Байя, Гиор и др.), созданный на основе эклектичных сочетаний разностилевых элементов.

31. Предметно эта группа синагог (Ходоров, Гвоздец, Яблонов, Каменка-Струмилова, Хыров, Жидачов, Печенежин, Берездовцы, Фельштин) была уже рассмотрена в их первой статье (Breyer, A., Eisler, M., Grunwald, M. *Holzsynagogen in Polen*. – NR. 1-2. – P. 21-40), а также в последующих публикациях.

32. Вышуканная работа: Hubka, T. *Resplendent Synagogue. Architecture and Worship in an Eighteenth-Century Polish Community*.

33. Wierzbicki, L. *Boznica w miasteczku Jablonowie nad Prutem*. – P. 45-51.

34. Khaimovich B. *The Jewish Bestiary of the 18th Century in the Dome Mural of the Khodorov Synagogue*. – P. 130-187.

35. Piechotka, M & K. *Heaven's Gates*. – S. 216.

36. Эти и указанные выше датировки основаны на данных, приведенных Печотками: Piechotka, M & K. *Heaven's Gates*. – S. 113.

37. Хаймович Б. «Дело рук наших для прославления». – С. 60-71. Котляр Е. Ликование небес и скорбная песнь Галута. Музыкальная тема в росписях синагог восточноевропейской традиции. – С. 514-547.

38. Коллекция фотографий Жолтовского хранится в Институте рукописи НБУ им. В.И. Вернадского НАН Украины. Фонд С.А. Таранушенко (Собрание С.А. Таранушенко по материалам научных экспедиций 1920-30-х гг.). Ф. № 278. Д.: 419, 421, 473 (наиболее крупный фрагмент коллекции – ок. 130 изображений синагог), 476, 478, 489, 494, 495, 498, 499, 579, 651. Собрание включает фотографии синагог из следующих местечек: Бар, Городок, Димер, Дунаевцы, Жванец, Звягель, Зиньков, Заслав, Китайгород, Купин, Литин, Лучинец, Лянцкорунь, Меджибож, Михалполь, Миньковцы, Норинск, Озаринцы, Оринин, Полонное, Сатанов, Смолитич, Снитков, Старая Ушица, Стародуб, Хабне, Хмельник, Чернобыль, Черный Остров, Шепетовка, Шаргород, Ярышев. См. также: Лившиц Ю. Две неизвестные коллекции... – С. 153-156; Котляр Е. Павло Миколайович Жолтовський як дослідник юдаїки та єврейського сакрального мистецтва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21-22 жовтня 2010 року. – Луцьк, 2010. – Вип. 17. – С. 160-169.

39. Жолтовський П.М. Монументальний живопис України XVII – XVIII ст. – С.120-121.

40. Щербаківський Д.М. Екскурсія на Поділля й Волинь 24 липня – 10 вересня 1926 року. Щоденник. – Арк. 7-10.

41. Жолтовський П.М. Монументальний живопис України XVII – XVIII ст. – С. 121.

42. Хаймович в разных статьях приводит две разные датировки росписей смоличанской синагоги: 1746 г. (Подольское местечко: пространство и формы. – С. 75) и 1776 г. (К вопросу о семантике мотива «трех бегущих зайцев» на еврейских памятниках. – С. 98).

43. Левицька Л. Розписи культової єврейської пам'ятки на Поділлі. Звіт. 1930 р. – Арк. 6-7.

44. Здесь и дальше благодарю за помощь в переводе надписей с расписанных стен и установлении их датировок Элен Рохлин (Иерусалим).

45. Хаймович Б. О символике Храма в синагогах Восточной Европы // Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства. М.: Дом еврейской книги, 2003. – С. 65-71.

46. Жолтовський П.М. Монументальний живопис України XVII – XVIII ст. – С. 121.

47. Хаймович Б. Подольское местечко: пространство и формы. – С. 64;

48. Рамбам (Рабби Моше бен Маймон, Маймонид, 1135-1204), выдающийся еврейский философ, раввин, врач, законоучитель, кодификатор Торы, автор книги «Морэ Невухим» («Путеводитель растерянных») – комментариев на Мишну, сформулировал 13 принципов иудаизма, на которых зиждилась вера и еврейское религиозное сознание, в т.ч. вера в приход Машиаха.

49. Котляр Е. В поисках этического компромисса: образы человека в росписях деревянных синагог. – С. 570-584.

50. В зените купола озаринской синагоги было изображено четыре зайца в круге. (Щербаківський Д.М. Екскурсія на Поділля й Волинь. – Арк. 8). Оба мотива восходят к солярной символике Передней Азии и мусульманского Востока, а в еврейской традиции помимо универсального смысла «бега времени» еще могли соотноситься с идеей круговорота душ и другими локальными коннотациями. Хаймович Б. К вопросу о семантике мотива «трех бегущих зайцев» на еврейских памятниках. – С.95-108.

51. Жолтовський П.М. Монументальний живопис України XVII – XVIII ст. – С.121; Левицька Л. Розписи культової єврейської пам'ятки на Поділлі. – Арк. 6.

52. Елизавета Левицкая замечает это, указывая, что рисунок рук (как деталей человека) везде очень слабый в сравнении с выразительной манерой всей росписи. (Левицька Л. Розписи культової єврейської пам'ятки на Поділлі. – Арк. 6.)

53. Хаймович Б. Еврейское народное искусство южной Подолии // 100 еврейских местечек Украины: Подолия. – Спб, 2000. – Вып.2. – С. 89-90, 114-116.

54. Научный архив Института археологии НАН Украины. Авторский фонд Д.М. Щербаковского, Ф. 9. Д. 73 «Єврейське мистецтво», Ед. хр.: 7-9, 12-18.

55. Родоначальник династии, ученик основателя хасидизма Баал Шем Това и его преемника Дова Бера из Межирича основал свою резиденцию в Чернобыле. Фамилия Тверские происходит по преданию в память о предках, происходивших из г. Твери, одного из святых мест Эрец-Исраэль. Краткая еврейская энциклопедия. В 9 томах. (Гл. ред. Ицхак Орен (Надель), Нафтали Прат. – Иерусалим: Общ-во по исследованию еврейских общин: Еврейский университет в Иерусалиме, 1996. – Т. 8. – Кол. 781-784.

56. Среди других его сыновья и основателей ответвлений чернобыльского хасидизма: Аарон Тверский (цаддик в Чернобыле), р. Моисей Тверский (цаддик в Коростышеве), р. Яаков Исраэль Тверский (цаддик в Черкассах), р. Нахум Тверский (цаддик в Макарове), Авраам Тверский (цаддик в Турийске), р. Ицхак Тверский

(цаддик в Сквире, основатель Сквирской династии), р. Иоханан Тверский (цаддик в Ротмистровке). На протяжении XIX и в начале XX в. династия Тверских занимала господствующее положение в религиозной жизни украинского еврейства, которое усилилось после бегства Ружинского цаддика, ребе Израэля Фридмана в Австрию (до этого ружинский хасидизм был не менее влиятельным движением в Российской империи).

57. Котляр Е. «И буду я для них малым Храмом...». Судьбы и образы синагогальных зданий в Украине // Параллели. Русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. – М.: Дом еврейской книги, 2004. – № 4-5. – С. 326. Более подробно об архитектурной специфике резиденций ружинско-садагурско-вижницкой хасидской династии и их связи с традициями буковинского зодчества см.: Kravtsov, S.R. Jewish Identities in Synagogue Architecture of Galicia and Bukovina // *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*. (Ed. Bracha Yaniv, Miriam Rajner, Ilia Rodov). – Ramat-Gan: Department of Jewish Art, Bar-Ilan University, 2010. – V.6. – P. 81-100 (непосредственно об архитектуре синагог-резиденций цаддигов этой ветви хасидизма – p. 94-97).

58. Фото Норинского синагоги из коллекции (фонда) украинского этнографа и антрополога Ф.К. Вовка (1847-1918). Научный архив Института археологии НАН Украины, Д. 253. Ед.хр. 1-7.

59. Гоberman Д. Еврейские надгробия на Украине и в Молдове // Шедевры еврейского искусства. – М.: Имидж, 1993. – Т. 4. – С. 39-40.

60. Яргина З. Деревянные синагоги // Шедевры еврейского искусства. – М.: Имидж, 1993. – Т.5. – С. 337-339. Такой тип синагог был в основном характерен для польско-белорусских синагог XVIII в. района Гродно-Белосток и Литвы, изредка встречался на границы Подолии и Волыни (Погребиче).

61. См.: Trzciński, A. Zachowane wystroje malarskie bóżnic w Polsce. – S. 67-95; Piechotkowie, M. and K. Brame Nieba. Boznice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej (1996); Brame Nieba. Boznice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej (1999).

62. См.: Klenovský, J. Zidovské památky Moravy a Slezska [Jewish Monuments of Moravia and Silesia]. Brno, ERA, – 2001; Sixtová, O., Polacovič, D., Pařík, A. Boskovice synagogue. Guide. – Praha, 2002.

63. Коллекция фотопластинок с видами синагог из негатеки Фонда консерваторского управления Национального музея во Львове насчитывает около 140 негативов с изображением внешнего вида и интерьеров синагог. Они были сняты с 1915 по 1939 гг., но основной период съемок – 1920-1924 гг. Эти изображения охватывают около 40 населенных пунктов Восточной Галиции, благодаря чему мы имеем представление о синагогах в следующих местечках: Белз, Берездовцы, Броды, Бурштин, Бучач, Выбрановка, Гвоздец, Глиняны, Гримайлов, Гродек Ягелонский (Городок), Гусятин, Добромьль, Дынов, Жовква, Зборов, Краковец, Кристинополь (Червоноград), Ланцут, Лежайск, Лешнев, Лиско, Львов, Монастериска, Нароль, Перемышляны, Перемышль (Пшемьшль), Подгайцы, Пшеворск, Рыманов, Санок, Сенява, Скалат, Стрилица (Район Бибрки), Тернополь, Тысменица, Фельштин, Ходоров, Ширец, Язловец, Янов Тербовельский. Целый ряд из них имел интерьеры с росписями, которые зафиксированы на этих снимках.

64. Во время экспедиции в мае 2010 г. автором статьи были осмотрены своды этой синагоги, на которых под закопченным верхним слоем краски, частично обсыпанной и покрытой сеткой трещин – кракелюров скрывался живописный слой орнаментальной росписи. Судя по внешним беглым оценкам сохранился достаточно обширный слой штукатурки т.н. «девятипольного» свода, и раскрытие живописи могло бы дать чрезвычайно ценные сведения для исследования как этого памятника, так и характера росписей синагог конца XIX – начала XX вв. в целом.

65. Среди этих работ – эскизы росписи потолка и купола синагоги по ул. Божничий во Львове (1918), Роспись восточной стены синагоги Прогрессистов по ул. Шайнохи во Львове (1918 ?) и еще одна анонимная синагога.

66. Автор благодарит львовского исследователя Галину Глембоцкую за сведения о ряде галицийских художников, расписывавших синагоги; информация о них представлена здесь и ниже. Братья Флэки (Эйсиг (Эрик), Якуб и Маурици) владели собственной фирмой декоративной живописи во Львове, которая была – исходя из их же рекламы («Хвиля» («Chwila», 1919 р.) – первым региональным учреждением такого рода; помимо альфрейных росписей и декораций они занимались проектированием интерьеров, в т.ч. и синагог. Среди многочисленных работ, выполненных в крупнейших общественных зданиях и жилых домах Львова (проекты росписей Львовской политехники, росписи интерьера Главного железнодорожного вокзала во Львове и пр.), мастерская бр. Флэк непосредственно осуществила росписи интерьеров еврейской больницы по ул. Раппапорта во Львове (1900-е гг.) и, очевидно, многих львовских, а также вполне возможно, других галицийских синагог.

67. Streit L. Dzieje Wielkiej miejskiej synagogi w Stanisławowie. – Stanisławow, 1936. (Цит. по переводному изданию на украинский язык: Штрайт Л. «Станиславські синагоги» (під ред. І. Монолатія). – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010. – С. 25- 27).

68. Там же. – С. 28. В 1904 г. Я. Шлехтер открывает собственную мастерскую во Львове, с 1905 г. становится членом Живописного цеха во Львове, а с 1919 г. возглавляет его. Был постоянным членом общества еврейских ремесленников «Яд Харуцим», позднее стал генеральным секретарем обществ «Яд Харуцим» Восточной Малопольши, был также членом Совета Еврейской религиозной общины во Львове (Г. Глембоцкая).

69. В 1892 г. художественно-промышленная школа получила свое собственное здание, а еще позднее, в 1909 г. переехала в новоотстроенное здание, что позволило организовать более массовый и интенсивный учебный процесс (сегодня это Львовский государственный колледж декоративного и прикладного искусства им. Ивана Труша).

70. Согласно информации Г. Глембоцкой.

71. М. Кугель обучался настенной живописи у братьев Флэк во Львове, позднее у мастера Фалькенштейна в Вене, помогал бр. Флэк осуществлять декорации интерьеров Львовской Политехники и Главного железнодорожного вокзала. Принимал участие в росписях Большой синагоги в Коломые, расписал молельный зал синагоги Кортиса общества «Гомель Хесед», в 1936 г. выиграл конкурс на исполнение росписей интерьера синагоги «Цори Гилад» (Г. Глембоцкая).

72. Подробное исследование росписей синагоги Цори Гилад было представлено д-ром Иллей Родовым на 15-м Всемирном конгрессе по иудаике в Иерусалиме в 2009 г. (Rodov I. Paintings of the Tsori Gil'ad Synagogue in L'viv: Life and Illusion).

73. Термин «сионизм» был введен Натаном Бирнбаумом, и происходил от названия горы Сион в Иерусалиме, которая в библейских текстах олицетворяет Землю Израиля. Несколько позднее появляется политическое движение сионизма, главным идеологом которого становится Теодор Герцль (1860-1904), автор книги «Еврейское государство» (1896). С этого времени учрежденный флаг становится символом борьбы за собственную государственную независимость. Сам флаг представлял собой белое полотнище с двумя синими горизонтальными полосами, напоминавшими еврейское молитвенное покрывало – талес (талит), между которыми помещался синяя гексаграмма маген-давида.

74. Подробно об этом см.: Котляр Е. Ликование небес и скорбная песнь Галута. Музыкальная тема в росписях синагог восточноевропейской традиции. – С. 519-527.

75. Хаймович Б. «Дело рук наших для прославления». Росписи синагоги Бейт Тфила Бенъямин в Черновцах: изобразительный язык еврейского мастера / Борис Хаймович. – К.: Дух и литера, 2008. – 200 с.

76. Подробности об организации работ по очистке живописного слоя см.: Лифшиц Ю. На грани забвения // Егупець. – К.: Дух і літера, 2010. – №. 19. – С. 401-423. В мае 2010 г. мы исследовали ракрытые росписи этой синагоги. По словам Олега Истратия, владельца здания бывшей синагоги, общественность Новоселицы заинтересована в сохранении и реставрации такого памятника на месте его исторического возникновения (даже в виде точной живописной копии, – в то время муссировался вопрос о переносе живописного слоя штукатурки в Черновцы). Вопрос о дальнейшей судьбе этого объекта пока находится в стадии решения и согласования.

77. Датировка установлена по тексту из настенной росписи (Э. Рохлин).

78. См. вышеупомянутую статью: Kravtsov, S.R. Jewish Identities in Synagogue Architecture of Galicia and Bukovina. – P. 94-97.

79. 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 промежуток в полстолетия, с 1487 по 1532 гг. (монастырские церкви в Гуморе, Воронце, Сучевце и др.), и их появление связано с поднятием национального духа в период блистательного правления господаря 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.

80. Хаймович Б. «Дело рук наших для прославления». – С. 47-52.

81. Kravtsov, S.R. Jewish Identities in Synagogue Architecture of Galicia and Bukovina. – P. 96-97.

ЖИВОПИСНЫЙ ДЕКОР, СОХРАНИВШИЙСЯ В СИНАГОГАХ ПОЛЬШИ¹

Анжей Тщциньский*

Целью данной публикации стала репрезентация результатов описания фрагментов живописного декора синагог, сохранившихся на территории современной Польши². Речь пойдет только о живописи в каменных постройках, поскольку ни в одной из нескольких деревянных синагог, переживших Вторую мировую войну, росписи не сохранились. Понимание этого положения вещей раскрывает лишь один аспект обширной темы живописной полихромии в еврейских культовых объектах, что я вполне осознаю. Эта интересная область по-прежнему ждет своего автора, который смог бы завершить ее комплексную научную обработку. Современное состояние исследований в этой области по-прежнему весьма скромно. Внимание исследователей синагог и поныне привлекает, прежде всего, архитектура зданий. Множество работ на данную тему включает небольшую, фрагментарную информацию о живописном декоре синагог. Существует достаточно исследований, касающихся живописного декора отдельных объектов³. Единичные работы, посвященные исключительно синагогальной полихромии с попыткой более широкого взгляда на эту область, основаны преимущественно на изучении деревянных синагог⁴. Попытку широкого осмысления живописного наследия в синагогах на польском языке, – на основе архивных источников, фотодокументации, инвентаризационных материалов и различных работ, написанных до Холокоста, а также на материале нескольких послевоенных публикаций, предприняли Мария и Казимир Пехотки⁵.

В целом можно считать раскрытой тему, связанную с незначительными, преимущественно репрезентативными свидетельствами (фотографиями, описаниями, зарисовками) о несуществующих ныне объектах, хотя периодически здесь обнаруживаются еще неизученные материалы. В то же время старинные росписи в уцелевших объектах могут дать также немало ценной информации. Сохранившиеся фрагменты живописи требуют кропотливой и дорогостоящей исследовательской работы, с привлечением большого круга специалистов, что как в практическом, так и в более широком смысле трудно реализуемо – в основном по финансовым соображениям. Тем не менее, подобные исследования имеют место, причем, в случае ремонта синагог живописные фрагменты изымаются, а после завершения реставрационных работ экспонируются *in situ*⁶.

*Перевод с польского Даны Пинчевской; редакция русского текста – Е. Котляра.

© Тщциньский А., 2010

Небывалым открытием следует признать раскрытие самых древних слоев живописи в синагогах XVII века – в Тыкоцине, Кракове (синагоги Айзека и Купа), Сандомире, Пиньчуве. В главной пиньчувской синагоге некоторые таблицы с молитвами XVII века, находящиеся в мужском зале, не были переписаны и до сих пор видны в первоначальной версии (правда, их состояние критическое). Внушительная реставрация живописно-штукатурного декора была произведена в синагоге в Ланьцуте (экспонируется роспись с 1760-х по 1930-е гг.)⁷.

Промежуточные этапы перерисовки / обновления росписей в ходе ремонта объектов редко сопровождались соответствующей документацией. Поражает и совершенное равнодушие при ремонте вековых синагог, с которым без проведения каких бы то ни было исследований росписей, или, по меньшей мере, фотодокументирования объектов бесцеремонно скалывалась штукатурка (например, в Тарнобжеге, Кольбушове, Кракове).

В 1996 году было зарегистрировано 321 здание, – в прошлом дома молитвы или синагоги, которые дошли в различной степени сохранности⁸ и расположены в действующих границах Польши. Около 50 из них содержат росписи. Их состояние весьма различно во всех отношениях. Например, в Дукле, Лащуве, Новы-Корчине и Величке на рассыпающихся стенах руин виднеются только блеклые следы росписей. В большинстве объектов сохранились большие или меньшие массивы росписей; однако в некоторых случаях надежда на то, что они уцелеют, крайне мала из-за необходимости спасать, в первую очередь, стены полностью разрушенных строений (Быхава, Домброва-Тарновска, обе синагоги в Краснике, в Орля и Рымануве). В некоторых интерьерах полихромия нельзя рассмотреть, из-за отсутствия к ней доступа, так как стена закрыта слоем побелки (например, Бобова, Быхава, Пшисуха, Шидлув).

Существует, наконец, ряд наглядных примеров зданий, приспособленных к новым культурным задачам (музеи, библиотеки, архивы), где полихромия прошла процесс консервации и даже была реконструирована. Обширные комплексы росписей сохранились в синагогах в Тыкоцине, Кракове (синагоги Айзека и Купа), Ланьцуте, Сандомире, Влодаве (Главная синагога); меньшие комплексы росписей экспонируются в краковских синагогах (Старой и Высокой), Иновлодзке, Конине, Небыльце, Петрокове-Трибунальском, Стшыжуве, Влодаве (здание бейт-мидраша общины) и др.

В большинстве объектов элементы живописного декора сохранились в мужских залах. Исключением является синагога в Домброве-Тарновской, где росписи особенно хорошо сохранились на стенах вестибюля, в двух прилегающих к нему малых нижних залах, а также на двух ярусах женской галереи, на восточном и западном фасадах. Полностью сохранился до наших дней также декор краковской синагоги Темпель.

В Пиньчuve и Ланьцуте сохранились росписи за мужскими залами, в комнате кагала и в вестибюле, а в краковской Старой синагоге – в вестибюле и в т.н. зале певчих.

Росписи женских галерей сохранились в Кракове (синагога Айзека), в Пиньчuve, Замостье, в Быхаве. Говоря о вестибюлях, следует, прежде всего, упомянуть великолепную полихромиию в Пиньчuve, а также фрагменты росписей в Главной синагоге в Краснике и бейт-мидраше общины Влодавы. Маленькие однокомнатные частные молельни, расположенные в каменных зданиях, представляют собой штиблы в Бендзине, Домброве-Тарновской, Кельцах и в Варшаве.

Также следует отметить остатки первоначального живописного декора (помимо уже упомянутой Домбровы-Тарновской) в виде надписей на фасадах молитвенного дома в Кракове, на улице Джозефа, 43, или расписной стукковый декор в Новом-Корчине.

Данный список не является исчерпывающим. Некоторые объекты трудно рассмотреть подробно, – особенно сильно разрушенные, а также те, в которых нет доступа ко всем изображениям, нет электричества или стены которых покрыты побелкой.

* * *

Под определением «живописный декор синагог» имеются ввиду различные элементы полихромии. Прежде всего, это настенные росписи, среди которых выделяются: а) разнообразные надписи, б) фигуративные сюжеты символического характера, в) иллюзорное расширение конструкции стен; г) исключительно орнаментальные сюжеты, покрывающие стенные плоскости. Ниже подробно рассматривается каждая группа настенных росписей.

Отдельно следует упомянуть полихромные элементы архитектурно-скульптурного решения и декора арон кодешей, бимы, порталов, ящиков для пожертвований – цдаки, таблиц с надписями, которые выполнялись из камня, кирпича или стукко, а также различные виды стеной лепнины. Элементы снабжения деревянных синагог с неповрежденным живописным убранством дошли лишь в единичных образцах⁹.

На сохранившемся декоре шкафов для Торы и бим, от начала XVI в., найдены следы полихромии различных этапов обновления. Первоначальные формы этих объектов иногда дополнялись лепными элементами декора и обновлениями росписей. В таком состоянии, покрытый наслоениями нескольких столетий, находится декор арон кодеша в краковских синагогах Высокой и Купа, в синагоге Тыкоцина. Ренессансные каменные обрамления арон кодешей в ряде случаев экспонируются в очищенном до каменной основы виде, хотя и выглядят искусственно и «оголенно», как афинский акрополь (например, в Пиньчuve, Щебжешине, Замосце).



1. Сандомир,
Главная синагога,
мужской зал,
восточная стена
(после реставрации).
Открытие четырех
фаз живописного
декора: Первая
половина XVII в.
(корона), 1677
(скрижали завета),
ок. 1900 и ок. 1929 гг.
Фото: А. Тищинский,
2009.



2. Краков, синагога Купа, мужской зал, южная стена (после реставрации)
Изображение меноры (ок. 1650), а также таблицы с надписями
(ок. 1650 и позднее). Фото: А. Тищинский, 2007.



3. Краков, синагога Айзека, мужской зал, южная стена (после реставрации).
Таблица с текстом молитвы «Берих шме демара» и с надписью имени основателя, 1666.
Фото: А. Тициньский, 2007.



4. Пиньчув, Главная синагога, вестибюль, своды, восточная часть (после реставрации). Полихромия 1740-х гг. Фото: А. Тициньский, 2005.

Резные элементы часто составляют единую композицию с настенными росписями. Оформление арон кодеша XVII века в пиньчувской синагоге включалось в композицию иллюзорного архитектурного обрамления (прямоугольная рама, фланкированная S-образным орнаментом) и имитировало каменную кладку, увенчанную разведенными по сторонам шторами.

Это обрамление, уже почти не видимое, выполнено в стиле маньеризма и, может быть, одновременно украшением арон кодеша. Спускаясь с двух сторон, живописный рисунок в виде складок шторы украшает обрамление арон кодешей в Большой синагоге Тыкоцина и в краковской синагоге Купа (несколько версий с XVII в.). Целостная концепция в хорошо сохранившейся, недавно обновленной живописной полихромии восточной стены Главной синагоги Влодавы включает обрамление арон кодеша (1935-36) и соседствующие с ней пилястры зала. В результате этого, благодаря иллюзорному эффекту росписей возникает оптическое увеличение силуэта шкафа для Торы, – он кажется более значительным и большим по размеру, что на самом деле не позволил бы пролёт стены.

Подобные иллюзорные живописные расширения, украшающие арон кодеш (будь они реализованы в первоначальной концепции или в виде позднейших добавлений) – сохранились также в Бобове, Краснике (две синагоги), в Лодзи, Небыльце, Орли и в здании бейт-мидраша Влодавы. Хорошим примером также является декор мужского зала в Ланьцуте, где в целостном комплексе сохранились фрески 60-х гг. XVIII в., обогащенные лепниной, а также наслоения более поздней живописи. Показательным образцом может быть и обрамление бимы в том же Ланьцуте, на стенах которой во время реставрационных работ (1934-35?) под штукатуркой обнажилась другая версия полихромии, а между ними – композиции из изображений и надписей¹⁰. В результате последней реставрации этой бимы подпоры оставлен наиболее поздний слой живописи.

Самые старинные из обнаруженных росписей датируются первой половиной XVII в. Это преимущественно таблицы с надписями в декоративных обрамлениях. В пиньчувской синагоге¹¹ сохранилось множество надписей такого рода (в большинстве случаев, в сильно поврежденном состоянии), в том числе две с сохранившейся датой – 369 г. (т.е. 1608-1609); в обоих случаях они записаны хронограммой – на западной стене мужского зала (таблица с молитвами «*Аль ха-коль итгадаль ве-иткадаш*» и «*Ав ха-рахамим*»), а также в кагальном зале Суда, на глифе оконного проема (под заповедями, говорящими о справедливости: Книга Чисел, 19:15 и Второзаконие, 16:19). Согласно современному состоянию исследований, они соответствуют периоду постройки здания¹². В Краковской Старой си-

нагоге, в так называемом зале певчих, сохранились фрагменты таблицы с написанной молитвой «*Эль мелех йошев аль кисэ рахамим*»¹³. Из трех слоев живописи, в сущности, здесь почти ничего не осталось; самая свежая из них датирована приблизительно серединой XVII в.¹⁴

В краковской синагоге Айзека сохранились надписи времен постройки здания. Это библейская цитата (1 Паралипоменон, 16:29–30) и роспись восточной стены, содержащая хронограмму с числом 404 (1643–1644); росписи дополнялись в XIX в.¹⁵, но в процессе недавней реконструкции были возвращены в исходное состояние. Ряд таблиц с молитвами, раскрытых в наиболее старом слое живописи, создан не позднее XVII в.; остальные сделаны в XVIII веке. В основном, они находятся в очень плохом состоянии. На южной стене мужского зала, под молитвой «*Берих шме демара*», еще можно прочесть – в исходном варианте – хронограмму с числом 426 (1665–1666).

В росписях Большой синагоги в Тыкоцине также раскрыта полихромия XVII века (здание завершено в 1642), которая представляет собой исключительно таблицы с надписями. Значительная их часть обновлена, и даже реконструирована около тридцати лет назад¹⁶. В тыкоцинских надписях сохранилось относительно много дат, начиная с 40-х гг. XVII в. до XIX в.¹⁷

В результате недавно завершеного генерального ремонта краковской синагоги Купа в мужском зале отреставрированы фрагменты самого древнего живописного слоя середины XVII в., включающего таблицы с написанными молитвами, оформленные в декоративные рамки¹⁸. Пользуясь случаем, упомянем каменную полихромную таблицу, касающуюся пожертвованного синагоге в 1646–1647 окна, вмонтированную в глиф этого окна.

В синагоге Сандомира также сохранилась полихромия XVII века. В мужском зале, в средней части восточной стены, из четырех, как минимум, живописных наслоений экспонируются фрагменты трех слоев. В предпоследнем из наиболее старых раскрытых слоев сохранилась надпись времени основания с датой, определяемой как 437 г. (1676–1677). Под ней раскрыт еще один небольшой фрагмент более ранней росписи (мотив короны).

Помимо упомянутых выше памятников в Кракове и Тыкоцине, роспись XVIII в. прекрасно представлена в цельной полихромии вестибюля синагоги в Пиньчуве. В четырех местах можно прочесть даты – 502 г. (1741–1742) и 503 г. (1742–1743), касающиеся – как гласит одна из надписей – создания «новых росписей». Под ними видны фрагменты предыдущего декора, – по меньшей мере, два слоя росписей¹⁹.

Декор XIX века чаще всего закрыт слоями позднейших дорисовок начала XX в. и межвоенного периода. Последние составляют большую часть видимых сегодня росписей. Из памятников XIX века следует обратить внимание на два ярких примера. Один из них – синагога в Быхаве с таблица-

ми времен основания синагоги и датировкой 571 г. (1810-1811), – таблицы изображены согласно старинным образцам и отчасти закрыты побелкой. Другой – современные орнаментальные росписи ориентального характера, выполненные в 1894 году в краковском Темпле.

Сохранились единичные случаи декора синагог, выполненных после Второй Мировой войны. Так, в синагоге Домбровы-Тарновской около 1950 г. было расписано помещение, прилегающее к вестибюлю, у входа в молитвенный зал²⁰. Здесь налицо скромный, и в то же время комплексный живописный декор стен, сохранившийся до наших дней. В конце 1960-х гг. немногочисленная группа евреев, оставшихся в Домброве, организовала молельню в частном доме, которая также была расписана в сдержанной манере.

Попытаемся проанализировать различные аспекты живописного декора синагог, на основе материалов сохранившихся памятников. В отдельных случаях это потребует обращения к более ранним иконографическим исследованиям. Наиболее существенную информацию на сегодняшний день дает декор интерьеров синагог XVII века – в Пиньчуве, Тыкоцине, Кракове (синагоги Айзека и Купа), Сандомире, и более ранних (краковские синагоги Старая и Высокая). Основными сегментами живописного декора здесь являются надписи²¹. В Пиньчуве, Тыкоцине и Кракове (преимущественно в синагоге Айзека) сохранились достаточно обширные плоскости ранних росписей, где прослеживается логика композиционного решения всего комплекса росписей молитвенного зала. Пропорции и расположение на определенной высоте большой, почти равносторонней таблицы вызваны ритмом окон. (В Пиньчуве архитектура стен обусловила разницу величины таблиц). Эта идея, однако, не имела последовательного продолжения, в данном случае с точки зрения симметричного построения всего ансамбля. Последующие таблицы разной величины, пропорций и видов тесно заполняли остававшиеся до некоторых пор свободными плоскости стен. В синагоге Пиньчува и в краковской синагоге Айзека на стенах женской галереи размещены таблицы с текстами молитв, которые были заказаны состоятельными женщинами как дар синагоге.

В каждом примере демонстрируется идея, согласно которой вся роспись зала разбивается на три основных горизонтальных уровня²². Самым важным и наиболее широким является средний уровень, расположенный над головами молящихся, – здесь размещены таблицы с молитвами. Главенство этого среднего уровня сохраняется в последующие века. Росписи подчеркивали архитектуру стен молитвенных залов, что обусловило расположение верхней части таблиц с надписями во многих синагогах XVII и XVIII века. Эта концепция возникла позже предыдущей, и состояла

в том, что на стенах ритмически размещались по-прежнему одинаковые панели, как правило, арочной формы, которые нередко декорировались обрамлением, выполненным из штукатурки или в технике стукко, и создавали разновидность фриза. Наиболее яркими сохранившимися примерами этого типа декора XVII в. следует признать синагоги в Замосце и Щебжешине; продолжение этой концепции в XVIII веке демонстрируют синагоги в Рымануве, Дукле, Ланьцуте, Юзефове–Билгорайском, а в начале XIX в. – в Главной синагоге Ярослав (в большинстве объектов уже нет надписей)²³. Уже в XVII в. появляются примеры разного рода нововведений в композиции среднего яруса. Со временем они все больше вытесняли таблицы с надписями. Правила, относящиеся к заполнению верхнего и нижнего ярусов, принятые в наиболее старой живописи каменных синагог, становятся все более сдержанными. Примеры XVII и XVIII в. указывают, что роспись штукатурки в верхней части представляла символическую, отчасти переходящую к своду (Замосць, Щебжешин, Новы-Жмигруд, Ланьцут). В частности, в верхнем ярусе размещались небольшие надписи и живописные композиции. В нижнем ярусе, сразу же под таблицами с молитвами, также размещались надписи, в то время как самая нижняя часть стен, ниже человеческого роста, оставалась свободной от надписей и композиций или заполнялась подписями имен владельцев сидячих мест²⁴.

Отдельные живописные ярусы представляли собой своды. В синагогах XVII и XVIII вв. оштукатуренные своды нередко заполнялись полихромными росписями, – обычно с мотивами листьев, растительным орнаментом, иногда также с символическими изображениями (Замосць, Щебжешин, Влодава, Ланьцут). В литературе встречаются упоминания о ковровой полихромии сводов синагоги в Шидлове²⁵. Нарастающее количество примеров полной декоративной росписи сводов фиксируется с начала XVIII в.

Синагоги XVIII века, а в большей степени XIX в., так же как и росписи старинных интерьеров, указывают на то, что ведущий акцент живописного декора развивался от доминирования таблиц с молитвами к демонстрации символических представлений или циклов образов, согласуясь с принципами иллюзорной артикуляции конструктивных особенностей архитектуры²⁶.

Ряды таблиц с молитвами были в основном идентичны. Типичной представляется схема нарисованных на белом фоне больших черных букв (от размера зависела степень их читаемости). Первые строки молитвы, взятой в узорчатое обрамление, были особенно велики и обычно выполнены красным цветом. Внизу, меньшими буквами, указывалась подпись – имя основателя. Вся декоративная композиция выдерживалась в относительно цельном стилевом решении. За молитвами на стенах размещалось мно-

жество других надписей (об их видах, связанных с функциями, а также о вариантах размещения сказано ниже). Тексты молитв и библейских стихов покрывали также декорированные стенки бимы (среди образцов различных периодов сохранились примеры в Тыкоцине, Лечне, Ланьцуте). Краткие надписи покрывали также поверхность арон кодушей, порталов, украшений контейнеров для пожертвований.

Среди настенных композиций в росписях главенствуют живописные обрамления наиболее старых таблиц с надписями. Помимо геометрических и растительных орнаментов (присутствующих во всех расчищенных росписях с XVII в.) встречается и множество других мотивов.

Большие таблицы XVII века в мужском зале синагоги Айзека имели обрамления, восходившие по своему архитектурному характеру к схемам ренессансных эдикул или порталов (в основном эта связь была символической, поскольку обрамления являлись «вратами молитв», что дословно выражалось, главным образом, в молитвах к Йом Киппур и Рош-га-Шана). Надписи фланкируются колоннами (в виде сплетенных ветвей растений), на которые опирается фронтон (в центре тимпана надпись увенчана короной) с акротериями (в виде фигурных ваз с букетами), а также растительными завитками. В некоторых наверху видны парные фигурки птиц или львов. Свободные поля заполняются растительным орнаментом. По сторонам от надписей, вместо колонн, размещены растительные мотивы или канделябры. Подобные художественные решения, несомненно, опираются на лучшие образцы своей эпохи.

Фрагменты росписей Высокой синагоги в Кракове свидетельствуют о том, что стены мужского зала, включая оконные косяки, заполнялись надписями, заключенными в бордюры, иногда в форме круглого венка (такие образцы украшают синагогу Айзека в Кракове, синагоги в Тыкоцине и Пиньчуте). Помимо перечисленных образов, следует обратить внимание на внушительные по размерам композиции, с канделябрами и цветами в вазонах. Эти росписи, в основном в части надписей, как правило, не читаются из-за нанесенных на них позднее, в XVII – XIX вв. двух или трех слоев живописи.

Обрамления в Тыкоцине – пример провинциального искусства, где предпочтение отдается скорее содержанию, нежели форме. Таблицы в простых рамках поданы как схематические врата. Бордюры, содержащие надписи, заполнены растительными мотивами, среди которых, помимо неопределенных видов растений, фруктов, цветов, букетов в вазонах, можно различить виноградные гроздья и яблоки гранатов. В дебрях этой растительности сокрыты разнообразные животные: львы, олени, белки, змеи, рыбы, аисты и неизвестные маленькие птицы, единороги, грифы и другие вымышленные животные, в особенности двуглавый орел, увенчанный короной и фланки-

рованный львами в коронах. Корона встречается в навершиях множества таблиц. Около подписей основателей-коэнов мы видим рисунки ладоней в жесте коэнского благословения (как и в других синагогах).

Упомянутые таблицы из синагоги Айзека зримо напоминают декор титульных страниц печатных книг эпохи ренессанса, в то время как таблицы из Высокой синагоги, а также тыкоцинской схожи с иллюминированными картами еврейских манускриптов, которые создавались от средневековья до самой середины XIX в. с изначально неизменной композицией.

Достаточно примитивно были исполнены две таблицы (возможно, сделанные местным сойфером) в средневековом духе, с формальным влиянием классицизма, сохранившиеся на восточной стене мужского зала в Быхаве. Они нарисованы в 571 году (1810-1811) и упоминают имя основателя синагоги. В этом оформлении, помимо элементов архитектурной пластики, мы видим корону, букеты в вазах, львов, оленей, больших рыб, павлинов и маленьких птиц. По форме и содержанию композиции аналогичны живописи в синагоге Ланьцута (вторая половина XVIII – вторая половина XIX вв.) и вставлены в арочную, архитектурно выделенную структуру декорирования стен.

Некоторые отличия, правда, исключительно формально-композиционного характера, отмечаются в концепции полихромии XVIII в. vestibюля синагоги в Пиньчуже²⁷. Сегменты низких стен, четко расчлененных архитектурными уровнями, заполнены таблицами с разного рода надписями, также включенными в архитектуру интерьера. Соответственно, бордюры, ставшие общими для всех надписей, здесь являются «ковровой» живописью на коробовом своде. В густой ткани растительных мотивов приютился символический зверинец, еще более разнообразный, нежели в декоре тыкоцинской синагоги. На протяжении XIX в. «литературные» бордюры постепенно уступают место архитектурным или чисто орнаментальным украшениям, выполненным в стилистике соответствующей эпохи.

Вернемся снова к первой половине XVII века, т.е. к эпохе, с начала которой известны наиболее старые элементы убранства и декорирования молельных залов, украшенных символическими образами. Эти символы были таким же важным элементом, как и надписи. Подобно слову, только иным способом, пластические образы передавали содержание определенных религиозных заповедей²⁸.

К основному набору этих символов принадлежали корона Торы, скрижали Завета, ритуальная утварь, преимущественно менора и столы для хлебов предложения (Левит 24:5-9), утварь левитов, образы животных (преимущественно орел, лев, олень), а также растительные орнаменты. Нельзя забывать и символику разделения и освящения врат, которые ре-

шались в виде архитектурных обрамлений (в частности, арон кодеша). Эти символы всегда размещались на стороне, где стоял шкаф со свитками, изображались на его дверях и элементах убранства – парохетах, капоретах; стенах (прежде всего восточных), а также сводах молельного зала. Символические мотивы неоднократно повторялись в небольших композициях, которые, вне зависимости от техники исполнения, были композиционно объединены цветовым решением.

Среди сохранившихся примеров XVII в. наиболее обширный комплекс скульптурных декораций, демонстрирующий символические образы, представлен в мужском зале в Главной синагоге Замосци (каменные украшения арон кодеша и лепнина на сводах). Особенно изящно здесь была выполнена полихромия стуккового декора.

Старейшие примеры символических образов в живописных композициях (ок. 1650 г.) представлены в краковских объектах: синагоге Айзека (на южной стене у арон кодеша сохранились меноры); синагоге Купа (фрагмент архитектурного декора и шторы в качестве живописного обрамления пространства арон кодеша; на южной стене фрагмент меноры с двумя кувшинами).

В Сандомире, над нишей для свитков, из старейших живописных слоев (до 1676-1677) раскрыты только изображение короны. Это сделано из-за боязни повредить последующий слой с изображением Скрижалей Завета, вазона с букетом между ними и фланкирующих все это колонн. Ниже изображены свисающие расцвеченные шторы, которые окантованы ламбрекеном.

Уровень знаний о состоянии живописи XVIII и XIX вв. в каменных синагогах кажется еще более скудным и зачаточным, нежели знания о полихромии деревянных синагог. У нас нет оснований судить о какой-либо существенной разнице между ними, обусловленной конструктивными различиями архитектуры. Некоторые исследования представляют состав символических образов, фигурирующих в декоре деревянных синагог²⁹. Макс Грюнвальд, рассматривая мотивы с начала XVII в. до 1930-х гг., трактует эти изображения как возникшие одновременно, несмотря на то, что некоторые из них возникают только в XIX или даже в XX веке. Попытку упорядочить их в хронологическом порядке, насколько это было возможно, осуществили в упомянутых выше исследованиях Мария и Казимир Пехотки.

В нижеследующем перечне представлены символы и образы на основе сохранившихся материалов с преобладанием образцов межвоенного периода. Невзирая на их фрагментарность, трудно не заметить, что они являются продолжением устоявшейся в прошлом идейной программы.

Старинные, типичные символы и образы, оговоренные в литературе и касающиеся данной темы, трактуются весьма поверхностно; более широко рассматриваются мотивы, характерные для более поздних периодов, не обратившие на себя детального внимания исследователей.

Ряд мотивов, неоднократно повторяемых в различных, часто взаимосвязанных циклах и контекстах, иногда имеет различные толкования. Каждый метод систематизации может быть поводом для дискуссии. Я предлагаю здесь смешанную классификацию, основанную преимущественно на первоочередных мотивах и образах. Не стану вдаваться в подробности материала и его составных элементов, например, в образы библейской тематики, поскольку это усложнило бы восприятие статьи.

1. Растительные мотивы. Сохранившиеся примеры не выходят за пределы традиционных композиций, оговоренных в более ранних исследованиях. Вполне достаточно утверждения о том, что разнообразные растительные формы принадлежат к наиболее часто применяемому виду декоративных украшений синагог. Среди типичных мотивов: композиции с деревом или цельной древесной кроной (вырастающей из земли либо из вазона), ветвь или лоза, фрукты (в частности, на ветвях, в корзинках или вазах), цветы, листья. Некоторые из них принадлежат к вполне определенным видам растений, в частности, винограду, а также к орнаментально-композиционным мотивам с розеттами, гирляндами, венками.

2. Анималистические мотивы.

2.1. Реальная фауна:

2.1.1. Четвероногие: олень, кролик, леопард, лев, медведь, осел, овца, слон, белка, волк, заяц [из несохранившихся памятников известны также конь, кот, лис, обезьяна, пес, серна, верблюд].

2.1.2. Крылатые:

2.1.2.1. Птицы: аист, цапля, голубь, ласточка, петух, орел, попугай, павлин, неопределенные птицы [из несохранившихся памятников известны также гусь, индюк, утка, лебедь, пеликан, сова, страус].

2.1.2.2. Другие [бабочка, летучая мышь – известны из несохранившихся памятников].

2.1.3. Водные: рыба [из несохранившихся памятников, в частности, известен морской конек].

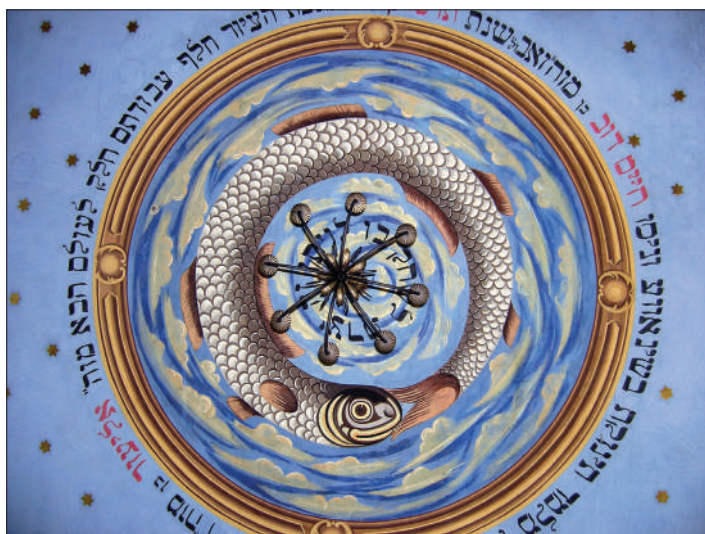
2.1.4. Другие: змея.

2.2. Вымышленные животные: гриф, единорог, Левиафан, двуглавый орел, Шор-га-Бар (библейский бегемот) и другие гибриды животных [из несохранившихся памятников также известны трехглавый орел, дракон].

Перечисленные анималистические мотивы выступают в различных контекстах. Упомяну здесь только основные схемы образов:



5. Ланьцут, Главная синагога, мужской зал, основа бимы-опоры, западная стенка (после реставрации). Стукко 1760-х гг. и живописный слой 1934-1935 гг.; в глубине – обрамление арон кодеша, полированное дерево, первая половина XIX в. Фото: А. Тищинский, 1996



6. Небылец, Главная синагога, мужской зал, плафон (после реконструкции). Изображение Левиафана и подпись авторов полихромии, 1905-1906. Фото: А. Тищинский, 2008



7. Небылец, Главная синагога, мужской зал, плафон (после реконструкции)
Зодиакальный цикл, 1936-1937. Фото: А. Тициньский, 2008



8. Влодава, Главная синагога, мужской зал, восточная стена (после
реконструкции). Декор арон кодеша, полихромные стукко, 1935-1936
Фото: А. Тициньский, 2008

9. Влодава, здание бейт-мидраша, мужской зал, восточная стена.
Композиция «На реках Вавилонских», после 1916. Фото: А. Тициньский, 2008

1) животные на ветвях деревьев, на букетах цветов в вазах, в зарослях растительного орнамента;

2) два противопоставленных изображения животных, фланкирующих какой-либо символ или объект; чаще всего это пары львов, грифонов, оленей или различных птиц (кроме орлов);

3) птицы, парящие на фоне неба (обычно ласточки) – мотив, украшающий своды/потолки.

Следует обратить внимание на то, что ряд животных выступает в особых, постоянно повторяющихся композициях. Чаще всего это четыре животных – леопард, орел, олень, лев – самостоятельная тема, иллюстрирующая талмудическую сентенцию (Мишна, Пиркей авот, 5:23). Она представлена отдельно, обычно на четырех разных стенах мужского зала (а также в залах собрания кагала), однако преимущественно с сохранением указанной очередности. Поданные в отдельности, эти животные также олицетворяют соответствующий фрагмент упомянутой сентенции. Орел иногда изображается в сдвоенном виде (см. ниже – орел 1).

Изредка некоторые изображения животных встречаются в определенных темах, к примеру, в качестве символов колен Израиля: осел, змея, волк (см. ниже пункт 5).

Орел 1. Образ подается в традиционном фронтальном размещении, с распростертыми крыльями, белый или черный, изображается иногда двуглавым, иногда – увенчанным короной. В ряде сохранившихся с первой половины XVII в. примеров (Тыкоцин) до образцов межвоенного периода орел изображался в различных местах молитвенного зала. Во Влодаве (главная синагога, полихромные стукко на сводах, XVIII в.) в одном случае – над двумя лулавами, в другом – сидящим на двух деревьях, с цветком в клюве. Следующие примеры относятся к XX веку: в Быхаве орел изображен на восточной стене бимы-опоры, в Краснике (в обеих синагогах) – на оси сводов, держащим в клюве этрог, а в когтях – лулав; в Орли – коронованный, с жезлом и державой в когтях. В Орли и Быхаве этот тип изображений орла включен в тему четырех животных (Пиркей авот, 5:23).

Орел 2. В Домброве–Тарновской, в медальонах на сводах мужского зала, орел представлен летящим дважды: внизу – над гнездом с птенцами, рядом с цитатой из Второзакония, 32:11, сверху – с птенцами на крыльях, рядом с цитатой из Исх. 19:4.

Левиафан. Представлен в разнообразных вариантах композиций. Самый древний вариант (известный с XVII в.) – вид города, окруженного Левиафаном, образ мессианского Иерусалима – не представлен в сохранившихся памятниках. Известно о существовании примеров XX века, и в каждом втором это изображенная на фоне воды длинная рыба, свернувшаяся в круг. Чаще

всего этот образ располагался на сводах бимы-опоры, или над бимой – на сводах молельного зала. Примеры такого рода сохранились в Небыльце (с цитатой из Псалмов, 104:26, которая нередко размещается рядом с Левиафаном), а также в Ланьцуте, где на воде изображены также лодки, деревья, небо, птицы – в четком соответствии с текстом Псалмов, 104:24-26. В Сандомире левиафан изображен вокруг окулуса на восточной стене; в главной синагоге Красника – на западной стене; тут рядом с Левиафаном расположено единственное частично сохранившееся изображение Шор-га-бара.

Кроме того, в качестве устоявшихся образов, встречаем такие мотивы, как медведь, взбирающийся на древо (главная синагога во Влодаве, Ланьцуте, Пиньчуве), аисты со змеей в клюве (в тех же синагогах), белка, грызущая орех (Ланьцут, Орля). После XVIII в. эти мотивы исчезают.

3. Зодиакальные мотивы.

3.1. Зодиакальный круг. Знаки Зодиака известны еще из живописной полихромии деревянных синагог XVII в. Самыми древними из сохранившихся примеров являются фрагменты росписей второй половины XIX в. в Иновлодзе. Отдельные изображения знаков Зодиака, в их календарной последовательности, изображены в виде фриза на сводах / потолках или на стенах, сразу же под потолком. В редких случаях, например, когда традиционное расположение не вписывается в уже существующую композицию или архитектуру зала, зодиак располагается в других местах (Ланьцут, Краков - Купа, Красник – главная синагога). Каждый знак подписывался, – например: «Тишрей – под знаком Весов». В большинстве случаев изображение соответствовало названию созвездий. Три созвездия соотносились с образами людей, в то время как изображение человеческих фигур, в особенности в синагогах, было изначально под запретом. В связи с этим сформировались образы, замещающие фигуры. Стрельца заменил натянутый лук со стрелой, иногда с изображением держащей его руки (в Ланьцуте вместо лука изображен арбалет). Близнецы представлены двумя птицами (голуби, петухи) или двумя абстрактными формами завитков-волют (Иновлодз). Деву заменяли цветком, цветочным букетом или корзинкой с цветами, обычно с держащей ее женской рукой. В краковской синагоге Купа присутствуют, правда, датированные уже XX в., очень смелые, реалистические человеческие фигуры, с изображением лиц: Стрелец – это кентавр, держащий натянутый лук, Близнецы – двое юношей с факелами, Дева – девушка, несущая сноп хлеба. В подобном ключе оформлена синагога в Сандомире, только человеческие фигуры изображены без голов (как было принято и в других синагогах). Иногда образ Скорпиона носил юмористический оттенок, когда изображался в виде ящерицы или крокодила (например, в Домброве-Тарновской,

Небыльце, Сандомире), иногда Рак, как, например, в Ланьцуте, – в виде крокодила, в Небыльце – в виде жука-оленя.

3.2. Обыкновенные звезды помещались иногда рядом с розетками и были «рассыпаны» по сводам / потолку. Этот мотив повторялся издавна. Изображение неба, покрытого звездами, к примеру, представлено на сводах апсиды краковской синагоги Темпель (1849), на потолке мужского зала в Выжиске, а в Дамбье – на восточной стене (оба примера датируются XX в.). См. также пункт 7: Звезда Давида.

3.3. Солнце. Лучистый солнечный диск на фоне облаков известен благодаря памятникам XIX в., не дошедшим до нас (например, Гроек, Варка, Вышгруд). Сохранившиеся примеры относятся к XX веку. В Краснике (здание бейт-мидраша) солнечный диск окружен цитатой из Псалмов, 113:3; в Быхаве рядом с солнцем расположены два шофара и стертые следы надписи. Оба изображения находятся над арон кодешем.

3.4. Луна. Этот мотив упоминается крайне редко. В сохранившихся памятниках он совсем не представлен (такой мотив встречался на своде мужского зала, к примеру, в Пилице, Тарговице, Хенцинах).

4. Мотивы из сферы культовых ритуалов.

4.1. Со времен существования Скинии и Храма:

Скрижали Завета. Они всегда расположены на восточной стене, – в декоре арон кодеша или над ним, всегда с цитатой из книги Исход, 20:2-17, сокращенной до начальных слов каждой заповеди, иногда – до первых десяти букв алфавита. Изображались преимущественно в окружении других символов. Самые давние сохранились в Сандомире (1676-1677), самые свежие – в Домброве-Тарновской (ок. 1950-х и ок. 1970-х).

Менора. Место этого символа в молитвенном зале строго определено. В украшениях арон кодеша ее располагали в центре (например, главная синагога Влодавы, 1935-36). Если менора изображалась на восточной стене, то всегда в ее южной части, как в наиболее древнем из сохранившихся памятников, в синагоге Айзека в Кракове (ок. 1650), а также в Сандомире (XX в.). Примеры расположения символа на южной стене (что встречалось чаще всего) мы видим в краковской синагоге Купа (ок. 1650), в Шебжешине (1675-76) ныне на стене отсутствует роспись), в Быхаве (1810-11), в Домброве-Тарновской (XX в.). В Ланьцуте менора изображена на южной стене подпоры бимы. Обычно символ окружен цитатами из книги Чисел (8:2 и/или 8:4). В том же духе используется и текст Псалмов, 67 (сохранившийся пример – в Быхаве).

Стол для хлебов предложения. Этот мотив размещался рядом с менорой в симметричной к ней диспозиции в северной части восточной стены (как в Сандомире и краковской синагоге Купа), либо на северной стене (Домброва-Тарновска). В Ланьцуте он изображался на южном простенке

бимы, ближе к западной стене (в симметричном расположении с менорой). Обычно этот символ подписывали цитатой из книги Исход, 25:30.

Музыкальные инструменты (в качестве иллюстрации к Псалмам, 150:3-5). Эти мотивы группируются в виде ряда самостоятельных декоративных композиций, от двух до четырех, в окружении текстов вышеуказанных Псалмов. Типы инструментов соответствуют эпохе росписи; среди них неизменно изображался шофар. Их размещали либо на восточной стене (Ланьцут, вторая половина XVIII в.(?), Петроков-Трибунальски, XIX в.), либо на южной и северной, но в непосредственной близости к восточной (Домброва-Тарновска, Бендзин – штибл Цукерманов, межвоенный период), либо только на сводах (Быхава, XIX в.; Краков – Купа, межвоенный период).

Корзинка с плодами собранного урожая. Иллюстрация к стихам Второзакония, 26:4 и Исхода, 23:19 (=34:26). Эта тема представлена в виде корзины или вазы, наполненной фруктами, включающей от одного до четырех, обычно идентичных мотивов, окруженных надписями, содержащими упомянутые выше цитаты из Торы. Эти мотивы расположены либо в украшениях арон кодеша, либо на стене по сторонам от него, иногда также на других стенах. Это иллюстрируют сохранившиеся примеры в синагогах Бобова, Домброва-Тарновска, Красник (главная синагога), Сандомир, Влодава (главная синагога). Все они датируются XX веком.

Занавес. В живописном декоре молельного зала очень часто встречается мотив драпировки, подвешенного занавеса, преимущественно над арон кодешем; достаточно часто этот мотив занимал всю восточную стену, а также декорировал периметр остальных стен (сохранилось множество примеров с XVII в.). Трудно с абсолютной уверенностью определить значение этого символа, хотя можно предположить, что обращение к драпировкам восходит к устройству Скинии Завета времен скитания евреев по пустыне (Исход, 26 и 36).

К этой тематической группе относятся также образы жертвенного алтаря, утвари с манной, нагрудника первосвященника, известные исключительно из недошедших до нас памятников.

4.2. Другие изображения.

Арон Кодеш. Изображение шкафа для Торы с открытыми дверями и вписанным в интерьер шкафа текстом молитвы *Вайехи би-несоа ха-арон* – известно по двум примерам: в Пиньчуве, на западной стене, (вероятно, фрагмент, относящийся ко второй половине XVII в.) а также в Ланьцуте, на южной стене (роспись начала XX в.).

Свиток Торы. Это относительно редкое изображение, представленное примерами XX века. В Сандомире – на сводах над бимой (не сохра-

нилась) – изображен развернутый свиток, который держат за рукояти две руки (подобно тому, как это происходит во время литургии или чтения *Зот га-Тора*), ниже надпись начала той же молитвы, на развернутом свитке – обширный фрагмент 4-й главы Второзакония. В Домброве-Тарновской этот мотив помещен на восточной части сводов мужского зала, в виде развернутого для чтения свитка (эта часть росписей недавно разрушилась вместе со штукатуркой).

Жест благословения кознов (*биркат коганим*). Существует прочно устоявшаяся иконография этого образа, всегда расположенная исключительно на восточной стене, а также в декоре арон кодеша; иногда мотив венчался «коронай первосвященников» («коронай священства»). Сопровождающие их надписи – это преимущественно: «Благословение первосвященников», далее стих из Псалмов, 99:6, а также «Позволь возвратиться первосвященникам к своей службе» (две последних расположены в Ланьцуте). Небольшие рисунки ладоней особенно часто появляются рядом с надписями дарителей – кознов. Ряд примеров, иллюстрирующих это, относятся к XVII – XX вв.

Утварь левитов. Атрибуты представлены кувшином и миской, изображенными вместе или по отдельности, без определенной последовательности в месторасположении. Самый древний пример – стукко XVII века (первоначальный слой полихромная) в Замосци.

Шофар. Сохранились бесчисленные примеры этого образа, датированные XX в. В Быхаве над арон кодешем рядом с солнечным диском изображены два шофара. В Краснике (здание бейт-мидраша) на восточной части потолка, перед арон кодешем – два шофара рядом с несохранившимся тондо. В Бендзине (молельня Мизрахи) наряду со знаками зодиака в отдельном обрамлении изображен один шофар (см. также пункт 4.1. Музыкальные инструменты).

Лулав и этрог не встречаются в виде отдельных изображений, см. пункт 1: орел 1.

Плетеная свеча и курильница благовоний (предметы, употребляемые во время обряда гавдалы) рисовались в отдельных обрамлениях, подобно знакам Зодиака (встречались в молельне Мизрахи, Бендзин, XX в.).

Подсвечник. В главной синагоге Влодавы, по сторонам арон кодеша расположены иллюзорные изображения подсвечников для пяти свечей в нишах (1935-36).

5. Образы, иллюстрирующие события библейских времен. Эти композиции нередко представлены большими размерами. Все сохранившиеся примеры датируются XX веком. Они украшают все стены мужских залов, хотя в большинстве случаев размещены на западной стене, сводах и потолках; иногда их помещали на стенках бимы-подпоры (Ланьцут).

Со второй половины XVIII в. в качестве наиболее известного сюжета этой группы выступает тема «**На реках Вавилонских**»³⁰. В XX в. данный мотив был самым популярным среди библейской группы сюжетов. Хорошо сохранились примеры в Домброве-Тарновской, Кракове (синагога Купа), Влодаве (здание бейт-мидраша). Сюжет трактовался по-разному, преимущественно в виде пейзажа с видом города, расположенного на берегу реки, рядом с которой растут деревья (обычно ивы), на которых развешены музыкальные инструменты. Во Влодаве показаны только ветви ивы, с четко прописанными инструментами. Эта тема составляла иллюстрацию к Псалмам, 137 и изредка сопровождалась надписью – цитатой трех первых строк этого псалма.

Искушение Адама. Книга Бытия, 3. Сюжет представлен в Ланьцуте, с цитатой Быт. 3:6.

Каин, убивающий Авеля. Книга Бытия, 4. Сюжет представлен в Ланьцуте, с цитатой 4:9.

Потоп. Книга Бытия, 7-9. В композициях чаще всего представлен исход катаклизма (книга Бытия, 8 и 9). Таковы композиции в Домброве-Тарновской, Кракове (синагоги Купа и Рему), Ланьцуте.

Отдельные мотивы этого сюжета иногда сопровождалось особыми библейскими цитатами: ковчег – Бытие, 8:1 или 8:4; голубка – Бытие, 8:11; радуга – Бытие, 9:13; либо вся композиция подписывалась словами «Потоп» или «Ковчег». В краковской синагоге Купа, помимо последней сцены Потопа, находится также еще одна композиция, изображающая сцену, в которой животные входят в Ковчег. Виден также Ной «с ног до головы», включая лицо!

Мамврийский дуб, книга Бытия, 13, 18 и др. В краковской синагоге Купа – дерево с большой кроной с подписью «Мамврийский дуб».

Жертвоприношение Исаака – «акеда», «связывание», книга Бытия, 22. Отчетливое изображение сохранилось только в Ланьцуте, в сопровождении цитаты из Бытия, 22:12.

Двенадцать колен Израиля. Книга Бытия, 48, 49. Известны композиции XX в., в т.ч. две сохранившиеся до наших дней. В Бендзине, в молельне Мизрахи, на потолке раздельно изображены двенадцать сегментов с эмблемами двенадцати вождей израильских племен (десяти сыновей Иакова и сыновей Иосифа), рядом с надписями их имен. Композиции на эмблемах возникают согласно благословию Иакова-Израиля. Второй сохранившийся пример – это фриз на южной стене главной синагоги в Краснике. Здесь сюжет решен в качестве четырех раздельных флагов на древке, разделенном на три цветных полосы. На каждом флаге нанесено по три имени вождей племен³¹.

Исход из Египта. Исход, 12 и др. Известно, что этот сюжет был представлен в Сандомире, однако неясно, что именно было изображено. Сохранилась лишь подпись из книги Второзакония, 16:3.

Народ Израиля у горы Синай. Исход, 19. Сюжет сохранился в Сандомире, с цитатой из кн. Исхода, 19:8.

Из недошедших памятников, среди прочих, хорошо известны сюжеты: Моше перед горящим кустом; («неопалимая купина», Исход, 3), Медный змей (Книга Чисел, 21), Даниил в львином рву (Книга пророка Даниила, 6).

6. Виды святых мест Земли Израиля.

6.1. Иерусалим. Чаще всего в этой группе образов, как минимум с XVIII в., встречается вид Иерусалима. Изначально этот мотив трактовался весьма условно, но с конца XIX в. приобретает более реалистический характер. Основным видом подобных поздних образов была панорама города «восточного типа» с Храмом в центре композиции (здесь часто изображается многогранное купольное сооружение, напоминающее стоящую на месте Храма мечеть Омара), а также написанные остатки западной стены Храма (так называемая Стена Плача) на фоне холма. Со временем также появляется городская панорама с горой Сион. Наиболее древним из сохранившихся примеров (XVIII/XIX в.?) является двухчастная панорама на западной стене мужского зала в Ланьцуте. С XX века этот образ встречается во множестве объектов. Композиции чаще всего сопровождается цитата из Псалмов, 147:2. Со временем выделились следующие темы: «Западная Стена», а также «Место Храма» с той же подписью. Ранее виды Иерусалима размещались только на западной стене (в главной синагоге в Краснике – на восточной стене). Другие сохранившиеся виды Иерусалима (названия соответствуют содержанию подписей): «Иерусалим – Золотые Ворота», «Яффские Ворота», «Башня Давида», «Гробницы царей дома Давида», «Сион и гробницы дома Давида», «Царство дома Давида», «Гробница Авессалома». Дополнительные виды Иерусалима, со стихом из Псалма, 137:5, встречаются также на южной или северной стене в Ланьцуте, Сандомире, в штибле Цукерманов в Бендзине³².

6.2. Другие места и города. Среди сохранившихся видов с подписями: «Святой город Цфат», «Святой город Тверия», «Святой город Яффо со стороны моря», «Вход в Яффу», «Улица в Яффе», «Хайфа», «Озеро Кинерет».

6.3. Гробницы знаменитых людей – патриархов, пророков, учителей – за пределами Иерусалима. Среди сохранившихся видов с подписями: «Хеврон – пещера Махпела» (Бытие, 23 и след.), «Пещера Махпела», «Гробница Рахили» или «Гроб нашей Матери Рахили» (возле Вифлеема, Бытие, 35), «Гробница пророка Самуила» (1 Самуил, 25:1; в качестве библейского города Рама взят ан-Наби Самуил возле Иерусалима), «Гора

Кармель – гробница [пророка] Элиши» (2 Кн. Царств, 13:20), «Святой город Шхем – гробница Иосифа Справедливого», «Гробница рабби Меира Чудотворца» (в Хаммат-Твери), «Гробница рабби Шимона бар Йохая» (гора Мерон, возле Цфата).

Виды святых мест были достаточно популярны в межвоенный период. С этого времени в синагоге в Домброве-Тарновской сохранилось всего 16 панорам, половина которых расположена в женской галерее; в Сандомире, в мужском зале, около 10 очень плохо сохранившихся видов. Их размещали, помимо восточной, на других стенах, сводах и потолках, причем совмещали с изображениями, иллюстрирующими события библейских времен. Образы решались условно, но изредка вполне реалистично, соответствуя действительным видам этих мест. Это зависело от рисунка, которым пользовался автор росписи. Случалось и так, что точно перерисованное с почтовой открытки здание в действительности являлось чем-то иным, чем то, что обозначала подпись под данным изображением.

7. Другие мотивы (не вписывающиеся в перечисленные выше тематические группы).

Корона. Принадлежит к самым древним и чаще всего используемым символам. Обычно венчает другие мотивы, никогда не изображается вне контекста. Нередко сопровождается соответствующим фрагментом, цитатой из Талмуда (Мишна, Пиркей авот, 4:17). Изображаются также вместе все четыре короны, о которых говорится в вышеуказанном изречении: «Корона Торы», «Корона Священства», «Корона Царства», «Корона Доброго Имени» (например, в Ланьцуте, после 1761 г.).

Звезда Давида («маген Довид»). Все сохранившиеся примеры датируются XIX и XX в. и представляют, в некотором роде, девальвацию этого символа. Он многократно присутствует в разных композициях, часто заполняя свободное пространство. На сводах и потолках этот мотив играет роль звезд, рассредоточенных по небу (например, в Домброве-Тарновской, Лодзи, Небыльце); в живописи, напоминающей ковровые узоры, – выступает в качестве повторяющегося орнаментального мотива (Рыманув).

Драпировки в качестве обрамления. В живописном декоративном убранстве синагог довольно часто фигурируют декоративные драпировки из ткани. Здесь можно выделить разные мотивы, основанные на характерных примерах декора эпохи: ламбрекены, раздвинутые шторы, балдахины, кулисы (три последних часто увенчивает корона). Они служат обрамлением, выделяя отдельные символы (особенно часто, например, Скрижали Завета), группы символов или один объект (арон кодеш) (см. также пункт 4.1. Занавес).

8. Архитектурные мотивы. Архитектурные мотивы в обрамлении надписей, одного или группы символов встречаются во многих примерах с XVII в. По сторонам от арон кодеша изображались колонны, увенчанные вазонами с цветами. В качестве архитектурного обрамления в широком понимании можно воспринимать иллюзорные изображения архитектурных элементов, подчеркивавшие конструкцию стен (о чем подробнее говорится ниже).

* * *

Иллюзорные изображения архитектурных деталей в деревянных синагогах обсуждали Мария и Казимир Пехотки³³. Сохранившиеся примеры в каменных синагогах размещены только в мужских залах; самые ранние датируются XIX в. Частично раскрытые композиции первой половины XIX в. имеются в Кракове (синагога Купа, 30-е гг.), Краснике (бейт-мидраш), Петровкове-Трибунальском где сохранились только фрагменты. Здесь подчеркивается архитектурная конструкция стен (колонны или пилястры, увенчанные карнизом, нарисованные в классическом стиле). В Краснике подобная декорация повторяется как минимум дважды в четырех последовательных живописных наслоениях. Поля сводов и плафонов также иллюзорно декорировались в виде кессонов с лепниной. О популярности такого декора в последующий период говорят иконографические исследования и несколько сохранившихся примеров в небольших частных молитвенных домах (Кельцы, Бендзин). Частично сохранившиеся композиции XX в. представляют и более скромные решения. В Ланьцуте – в нижней части стен – нарисованы опоры-колонки, увенчанные реальным карнизом. В Бобовой, Домброве-Тарновской, в Орли, Пшисуше, Сандомире, Влодаве (главная синагога) – плоскости подлинных элементов архитектуры (пилястр, лопаток, гуртов), иллюзорно увеличивались благодаря нарисованным капителям, цоколям, нишам, плиткам, желобкам, профилированию, и в то же время имитировались другие материалы (облицовка камнем, мрамором, лепниной). В молитвенном зале недавно отреставрированной синагоги в Лодзи, на восточной стене и плафоне, изображена архитектурно-скульптурная имитация, лишенная, впрочем, иллюзорного эффекта из-за значительной утолщенности.

Вспомним и о чисто декоративном заполнении свободных плоскостей стен. Здесь следует учесть, что во многих случаях большие плоскости стен мужского зала были покрыты побелкой, изредка закрашены в какой-нибудь один цвет. Также практиковался дешевый способ шаблонной живописи, скомпонованной в виде плоскостей или ярусов. Слои таких украшений видны (как в мужском зале, так и в вестибюле) в обеих синагогах в Краснике и здании бейт-мидраша во Влодаве, на женских галереях синагоги в Быхаве, а в Домброве-Тарновской на всех западных стенах первого этажа.

Дороже обходились торжественные, многоцветные, ковровые росписи – такие, как в краковской синагоге Темпель (1894 г., все залы и вестибюль) или Рыманув (XX в.?, мужской зал). Также значительные плоскости стен покрывала живопись, имитирующая мрамор или каменную кладку.

Наконец, следует упомянуть об оформлении синагог витражами. Существует множество упоминаний в литературе об использовании цветных стекол в окнах мужских залов. Вероятно, реже встречались витражи с развитыми фигуративными композициями. Такие примеры, сохранившиеся *in situ*, представлены в краковской синагоге Темпель. Там находится 36 витражей, подаренных разными семьями в период от 90-х гг. XIX в. до 20-х гг. XX в. В большинстве своем это геометрические и растительные композиции. В одном из витражей использована композиционная схема и мотивы фрагмента настенной полихромии XVIII в., взятой с восточной стены деревянной синагоги в Яблонове.

* * *

Значительной частью живописного убранства синагог, особенно преобладавшей в ранний период, были надписи³⁴. Исходя из этого, следует рассмотреть виды сохранившихся надписей с точки зрения их функций и содержания. Последовательное размещение надписей в убранстве синагог и их размеры логично следуют той функции, которую они должны исполнять. Их содержание и функция обуславливают своего рода иерархическое зонирование, на что обращали внимание исследователи³⁵. Это позволяет утверждать, что подробная систематизация надписей, или некоторых конкретных текстов, располагалась относительно последовательно.

Среди надписей встречаются следующие категории текстов:

1. **Литургические** (молитвы из синагогальной литургии, а также короткие молитвенные формулы). Некоторые располагаются в одном и том же месте, например, молитва *Ма тову* (произносимая при входе в синагогу), размещенная либо в вестибюле, либо на западной стене молитвенного зала, – ближе к входной двери. Молитва *Вайехи би-несоа ха-арон* (произносимая во время открывания шкафа со свитками) чаще всего изображается на восточной стене. Таблицы больших размеров с основными молитвами (преимущественно из утренней службы «Шахарит»), с выразительным текстом, сопровождаемым часто огласовками, размещаются в верхней части стен, поскольку хорошо подходят для совместного чтения во время литургии.

Надписи также оформлялись согласно их назначению и порядку произнесения – как в молитвенниках. Иногда целые отдельные таблицы содержали инструкции по порядку произнесения молитв. В этой категории исключительной можно назвать таблицу на языке идиш (начало XVII в., сохранилась фрагментарно) – в женской части синагоги в Пиньчuve.

Молитва за власти. Известно, что уже в период I Речи Посполитой в рукописных молитвенниках значились молитвы за королей; в период разделов Польши печатались молитвы за правящих императоров³⁶. Единственный, может быть, сохранившийся пример этой молитвы в синагоге расположен в Иновлодзе: две огромные таблицы помещены в мужском зале, с надписями на южной стене на иврите, на северной – по-русски. В определенном месте тут вписано имя царя Николая II и его семьи. В таблице, впрочем, имелись более ранние метрические записи. Видно, что имена предыдущих царей были зарисованы, а на их место вписаны актуальные имена.

Памятные надписи, гласящие о годовщине смерти, как понятно из названия, указывали на годовщину смерти – т.н. традиция *йорцайт*. Такие надписи, нарисованные и вырезанные из камня, сохранились в краковской синагоге Рему, в вестибюле и мужском зале (датируются от 30-х до 90-х гг. XX в.). Эти таблицы разделены на десятки или сотни строчек с вписанными в них именами и датами смерти. Возле каждой надписи вмонтирована маленькая лампа, которая зажигается в годовщину смерти этого человека. Подобные таблицы из частного бейт-мидраша с 1930-х гг. находятся в собрании иудаики Старой синагоги Кракова.

2. Сентенции (краткие высказывания из Библии и Талмуда, исполняющие функции сентенций, поучений, а также молитвы). Некоторые из них располагались всегда в одном и том же месте. Например, на восточной стене писали *Шивити* (Псалмы, 16:8), отрывки из Талмуда (Брахот, 28б), стих из книги Бытие, 28:17. Над дверными проемами, а также на поверхности арон кодеша – стихи, в которых говорится о символических вратах, например, книга Бытие, 28:17; Псалмы, 100: 4; 118:20; 122:1. Иногда список талмудических текстов достаточно велик, например, в синагоге Рыманува большая часть из 39 таблиц с цитатами заполнена высказываниями из Гемары (Талмуд), из трактата Брахот. Некоторые традиционные тексты обозначены в виде сокращений, что обычно означает название тканей (*самут, атлас, дамэшек*), но, в сущности, является аббревиатурой сентенций³⁷.

3. Вотивные надписи (информация о постройке синагог, функциях и задачах финансовых затрат, а также о донаторах). В каждом подпункте даны характерные примеры.

3.1. Надписи, касающиеся строительства синагоги. Прежде всего, называются имена основателя (основателей) и дата окончания строительства; имеют место и весьма пространные надписи с обширной дополнительной информацией. Обычно они носят весьма репрезентативный характер и обновляются последующими поколениями. В краковской синагоге Рему, на южной стене мужского зала, сохранилась каменная таблица с написанным

текстом, где говорится об основании синагоги в 1553 году: «Рав Исраэль, сын благословенной памяти Иосифа, «облекся величием» (Псалмы, 93:1). Восхваляя Святого, да Благословен Он, и в память своей жены Малки, дочери Элизера, пусть будет душа их завязана в узле жизни, построил, на средства из ее наследства, эту синагогу – место дома Божьего, согласно сказанному: «Возвратись, Господи, к тысячам и тьмам Израилевым!» (Числа, 10:36)»³⁸. В Домброве-Тарновской надпись основателей расположена на двух полихромных каменных таблицах на восточной стене; в сокращенной версии – на восточном фасаде (лепной рельеф, раскрашенные буквы), а также в окуле-се восточной стены (ажурная жость) – изначальные надписи, с датой 652 (1864-65). В упомянутой выше Быхаве сохранились две большие таблицы, нарисованные по обе стороны арон кодеша – обе расположены здесь изначально, с указанием даты 571 (1810-11), в позднейший период повторенной в сокращенном виде также на восточной стене. Вот часть первой таблицы (текст частично поврежден): «Вот дом, который построил Господу Исаак, и твердыня Господа, души Его и сердца Его. Окончена и завершена работа с окнами и далее, до самой крыши и стен дома вокруг Ковчега Вс-вышнего, и «все пространство его вокруг – Святое Святых!» (Иезекииль, 43:12). Построил эту синагогу знатный, богатый и щедрый наш учитель, рав Исаак, сын почившего учителя нашего благословенной памяти рава Мордехая. Это место рядом с нашим учителем, равом [текст не сохранился]. В году 571». Во Влодаве в собрании местного музея хранится каменная таблица, гласящая о постройке нового здания бейт-мидраша, с датой 688 (1827-28).

3.2. Надписи, говорящие о комплексном ремонте здания. Во Влодаве, на южной стене бейт-мидраша, нарисована большая таблица, упоминающая основателя перестройки здания, которое было разрушено во время Первой Мировой войны и отстроено (или обновлено) в 1931 г.: «На вечную память о трудах умершего рава Иегуды Лейба, сына умершего рава Моше Элиакима Гецеля, благословенной памяти, Лихтенберга, его пожертвований на отстройку здания бейт-мидраша в 676 году, согласно краткому летосчислению [1915-1916] после его разрушения во время Мировой войны в 675 году, согласно краткому летосчислению [1914-1915]. Умер пятнадцатого числа месяца шват, в 691 [1931] году в Седльце. Пусть душа его будет завязана в узле жизни».

3.3. Надписи, касающиеся сооружения или поновления отдельных элементов архитектуры, убранства или декора. Эти надписи небольшого размера, размещены вблизи обновленного объекта либо на нем. В краковской синагоге Купа каменная полихромная таблица свидетельствует о пожертвованном окне, с датой 407 (1646-1647) г.: «Это окно приобрели и пожертвовали члены святого Братства первосвященников и левитов во славу Б-жию и во славу синагоги для ее освящения. По исчислению (видимо,

были отмечены некоторые буквы, и их числовое значение соответствует году события): Да благословит тебя, да прояснит, да обратит, с миром»³⁹.

В той же синагоге, над нишей для свитков, расписанная каменная таблица с надписями, в которых в двух местах переделан первичный текст с актуальными данными (в скобках указаны внесенные изменения): «Обновлено в шестой раз (седьмой) благодаря габаю (старосте) этой синагоги и окончено в 537 (672) году согласно краткому летосчислению» (1778-79 и 1911-12). В Сандомире, над арон кодешем: «Эту роспись пожертвовал преподобный наш учитель рав Гершон, сын благословенной памяти Зеева [?]. В 437 году (1676-77), согласно краткому летосчислению». В Ланьцуте, в кагальном зале, надпись, касающаяся живописного декора этого зала, с датой 672 (1911-12): «Исполнено в 672 году, за счет габая, нашего учителя рава Иегуды, сына нашего учителя, рава Нафтали». В Варшаве (штибл, ул. Таргова), на картине, изображающей Стену Плача: «Это пожертвовали братья: Израэль Иегуда, Иегошуа, Иосиф и Зеев, сыновья рава Давида Гринштайна, да освятится имя его, в 694 году (1933-34), согласно краткому летосчислению». Во многих случаях надписи, касающиеся дарителей отдельных таблиц с молитвами, размещались под текстом молитвы. Например, в Тыкоцине (на северной стороне арон кодеша, под молитвами «*Барух ше-натан Тора*» и «*Модим анахну лах*»): «Это пожертвовал рав Иаков с мыслью о своем сыне Мордехеа, пусть Б-г возвысит его к Торе, к хупе и к добрым делам, аминь» (надпись содержит хронограмму, судя по всему, с числом 451 (1690-91)).

4. Пояснительные надписи (комментирующие объект/дом, место/помещение, либо пластическое решение декора).

4.1. Надписи, поясняющие объект. Надпись на воротах, ведущих во внутренний двор краковской синагоги Рему: «Синагога Новая Рему, да будет память его благословенна» (1846-47).

4.2. Надписи, поясняющие место. В Домброве-Тарновской, в вестибюле, на двух стенах изображены ленты с надписями: «Это место принадлежит Святому Братству Вечного Света», а также «Это место принадлежит Святому Братству Свершения Милосердия». Надписью, поясняющей место, можно считать цитату, говорящую о суде (Псалмы, 122:5), размещенную на портале, ведущем в кагальную избу, исполняющую функции зала суда (Пиньчув, повторяется в других слоях декора).

4.3. Надписи, объясняющие визуальные образы – обусловлены пластическими мотивами. Среди примеров этого – сами перечни изображений. В большинстве случаев решения символов и изображений являются иллюстрациями к текстам из Библии и Талмуда, а нанесенные рядом с ними надписи – это чаще всего короткие цитаты из этих источников. В других случаях надписи выполняют функции идентификатора изображений.

4.4. Упомянутые известные люди, обычно принадлежащих к данной общине. Сохранились в единичных случаях. В краковской синагоге Рему – на восточной стене мужского зала, по южной стороне арон кодеша – веками обновлялась надпись, упоминавшая Моше Иссерлеса: «Традиция говорит нам, что в этом месте останавливался Рему, да будет память его благословенна, для молитвы и уничтожения свои горестей перед Святым, благословен Он». В той же синагоге, а также в краковском Храме, осталось несколько памятных таблиц, упоминающих заслуженных членов общины. Буквы вырезаны из камня и прорисованы поверху. Они частично исполняют также и вотивные функции.

5. Надписи предписательные (указания и запреты, разного рода напоминания). Чаще всего встречались надписи, говорящие о том, как следует вести себя в синагоге, чтобы не мешать прихожанам. Сохранились надписи такого рода на стене в синагоге в Домброве-Тарновской. В этой группе надписей имеется также достаточно курьезный пример – в Орли, на фронтальной стене здания, каменная таблица с вырезанной надписью, со следами многократных живописных слоев, содержание которых гласит: «Запрещается поливать мочой стены синагоги и бейт-мидраша».

6. Надписи – посвящения (указывающие на собственников, а также подписи исполнителей работ). На стенах или на лавках повсюду встречались надписи с именами людей, которые выкупили постоянные места в синагоге. Такие посвящения сохранились в Быхаве, на восточной стене синагоги (с 1811), а также в Домброве-Тарновской, на балюстраде женской галереи (XX в.). С ними связана нумерация мест. В женской части синагоги в Пиньчув, на стенах вокруг зала, сохранилось обозначение нумерации сидячих мест (в несколько слоев, начиная с XVII в.). Во Влодаве (бейт-мидраш), на стенах вокруг мужского зала, на высоте глаз, нумерация в виде еврейского алфавита указана от восточной до западной стены; в центре зала расположена надпись (на польском языке): «П места».

Подписи мастеров – создателей декоративного убранства располагались весьма разнообразно, иногда на самых видных местах. Они включали имена исполнителя (исполнителей) и дату завершения работы. Среди сохранившихся памятников осталось немного таких надписей, поэтому можно процитировать их все (в хронологическом порядке):

Пиньчув, 1608-09 (дата записана хронограммой), на западной стене мужского зала, внизу таблицы с молитвами: «Согласно летосчислению: Шабтай, сын рава Аврахама, благословенной памяти».

Пиньчув, 1608-09, в глифах оконного проема кагального зала: «Шабтай 369» (в большем тексте имя записано акростихом, а дата хронограммой).

Пиньчув, 1661-62 (дата записана хронограммой с числом 422, большая

часть надписи уничтожена), на западной стене мужского зала: «Произведение Мордехая, сына ученого Ахарона, да освятится имя его, ... и для вечной хвалы... согласно краткому летосчислению».

Пиньчув, 1741-42, на сводах вестибюля: «Воистину будут долго помнить этого мужа, по имени Иосиф, трудившегося над живописью, достойного рава Иосифа, шамеса местной общины, нашей общины, сына нашего учителя, благословенной памяти рава Элиэзера. 502 год, согласно краткому летосчислению».

Конин. На цоколе бимы, XIX в.?, на языке идиш, сохранился фрагмент: «... живописец Ф. Милкман... из Варшавы».

Небылец, 1905-06, на плафоне мужского зала: «Исполнители этой работы получают свой удел в мире грядущем: наш учитель, рав Элиэзер, сын нашего учителя, рава Иакова Шаула Гарфинкеля, учителя девочек в Синяве, и его помощник, Хаим Дов, сын нашего учителя, благословенной памяти рава Зеева. 666 год, согласно краткому летосчислению».

Ланьцут, 1911-12 (дата расположена возле надписи, говорящей об основателях), на стене кагального зала: «Это дело рук достославного нашего учителя, скромнейшего Давида Ицхака, сына нашего учителя, рава Шалома, да освятится имя его».

Рыманув, XX в., мужской зал, внизу несколько таблиц с надписями: «Написано [в значении: нарисовано; прим. автора статьи] Исааком, сыном Хаи Гитель».

Рыманув, 1920 (?), мужской зал, под композицией на западной стене: «Б. Фас»⁴⁰.

Ланьцут, 1934-35 (дата записана хронограммой; недостает имен заказчиков, возможно, кого-то из Гарфинкелей) в верхней части бимы: «Живописные работы окончены в году: «Прости, помилуй и отпусти вам Господь прегрешения ваши» согласно краткому летосчислению».

Небылец, 1936-37 (дата расположена рядом с указанием основателей), на западной стене мужского зала: «Эти живописные работы исполнил Ахарон Иосиф, сын нашего учителя, рава Шмуэля Гарфинкеля»⁴¹.

7. Надписи – даты. Их нельзя считать отдельной категорией надписей. Известно, что в любом еврейском тексте можно проставить даты хронограммами. Хронограммы часто встречаются в кратких надписях (преимущественно цитатах), расположенных в разных местах синагоги. Например, в мужском зале краковской синагоги Айзека, на щите восточной стены, написан фрагмент из 1 Кн. Паралипоменон, 16:29-30, с хронограммой, содержащей число 404 (1643-44). В Бобовой, в краткой сентенции на арон кодеше, расположена хронограмма с числом 538 (1777-78). В главной синагоге Влодавы, в обрамлении арон кодеша, в стихе молитвы указана хроно-

грамма с числом 693 (1935-36). В подобных случаях, если нет информации из других источников, мы можем строить предположения о датировке исключительно благодаря контексту.

8. Редакционные. Такого рода надпись существует в рымановской синагоге. Под молитвой на арамейском языке написано: «Эти святые слова были собраны и упорядочены ученым Элимелехом Зеевом, сыном благословенной памяти ученого Аврахама Иегошуа».

Примечания:

1. Данный текст – несколько измененная и скорректированная версия статьи «*Zachowane wystroje malarskie bóżnic w Polsce*», опубликованной в журнале «*Studia Judaica*» (Kraków) R. IV: 2001, nr 1-2 (7-8), s. 67-95.

2. В основе этой работы – исследования автора, частично подкрепленные документами из Еврейского исторического института в Варшаве (*Żydowski Instytut Historyczny, ŻIH*), хранящимися в фонде «Памятники культуры и объекты памяти в собраниях фотографии ŻИНа».

3. Изучение состояния исследований синагогальной полихромии в Польше требует отдельного подробного текста. Подобное исследование, а также обширная библиография по данной теме, включают труды, – впрочем, не исчерпывающие, – Давида Давидовича, а также Марии и Казимира Пехоток (см. прим. 4 и 5).

4. M. G.[runwald], *Anhang. Zur Ikonographie der Malerei in unseren Holzsynagogen*, [w:] A. Breier, M. Eisler, M. Grunwald, *Holzsynagogen in Polen*, Baden bei Wien 1934, s. 1-23 (постраничная пагинация); D. Davidovitch, *Wall-paintings of Synagogues in Poland*, Jerusalem, 1968 [иврит].

5. M. i K. Piechotkowie, *Polichromie polskich bóżnic drewnianych*, «*Polska Sztuka Ludowa*» R. XLIII: 1989, № 1-2, s. 65-87; те же, *Bramy nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa, 1996 (полихромным росписям здесь посвящена отдельная глава: *Polichromie*, s. 113-157, а также значительное количество описаний отдельных объектов в разделе «Album»). Оба исследования снабжены описанием состояния исследований и обширной библиографией. В самой свежей работе тех же исследователей говорится об архитектуре некоторых каменных объектов (*Bramy nieba. Bóżnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa, 1999); здесь находится короткий раздел, посвященный полихромии XVIII - начала XIX в. (с. 310-315), а также упоминания при описаниях конкретных синагог.

6. В прошлом, с учетом плохого технического состояния штукатурки, уцелевшие массивы росписей снимались вместе с пластами штукатурки, как было, например, в бейт мидраше в Краснике.

7. См. публикацию: A. Trzciński, *Wystrój sztukatorski i malarski synagogi w Łańcutcie*, [w:] *Od starożytności do współczesności. Język – literatura – kultura. Księga poświęcona pamięci profesora Jerzego Woronczaka*, red. I. Kamińska-Szamaj, Wrocław, 2004, s. 247-280.

8. См. E. Bergman, J. Jagielski, *Zachowane synagogi i domy modlitwy w Polsce. Ka-*

talog, Warszawa, 1996. Кол-во найденных объектов с 1996 г. до сегодняшнего дня увеличилось.

9. Среди прочего две пары дверей, ныне вмонтированных в ограждение бимы в краковской синагоге Рему (нач. XVII в. и 1712-1713 гг.); завершие обрамления арон кодеша в синагоге в Ланьцуте (первая половина XIX в., после реконструкции); обрамление арон кодеша и три таблицы с надписями из главной синагоги Ярославла (1811-1824 гг., в собрании Музея Замка в Ланьцуте); фрагменты арон кодеша в Музее Еврейского исторического института в Варшаве, см. М. Шерамская, «*Unikatowy aron ha-kodesz w zbiorach Muzeum ŻIH*», «*Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego*» (Warszawa) nr 3/1995–2/1996, s. 91-95. В особенности двери шкафа для Торы (XVIII в.) из краковской синагоги Поппера, хранящиеся в Музее Израиля в Иерусалиме.

10. D. Davidovitch, на с. 18 процитированной выше книги [или] работы [или] цит. выше, с. 18, определяет эти образы и надписи в качестве «старых росписей»; эта оценка (а также другие, менее точные датировки), возникает потому, что в своей работе он пользовался исключительно фотодокументацией, во многих случаях - если так можно выразиться, - неактуальной.

11. См. А. Trzciński, M. Wodziński, *Wystrój malarzski synagogi w Pińczowie*, «*Studia Judaica*» (Kraków) R. II: 1999, nr 1(3), s. 87-102, R. III: 2000, nr 1(5), s. 91-98. Это детальная инвентаризация живописного оформления первого этажа. Женская галерея второго этажа была тогда недоступна, и ее реставрацию осуществили в 2005 г.

12. Любопытно то, что XVII-вековые таблицы с молитвами в мужском зале не были переписаны со времени их создания (хотя, возможно, поновлялись) и служили молящимся целых три века. Фотографии, сделанные накануне Второй Мировой войны, указывают, что они находились в состоянии, близком к современному. Мы не знаем, как выглядели композиции стен вокруг надписей, поскольку их, вместе с обрамлением молитв, закрывает слой побелки.

13. Д. Давидович (D. Davidovitch), цит. выше, таблица «алеф» – датирует эту роспись XVI либо XVII в., в то время как И. Рейдуч-Самкова (I. Rejduch-Samkowa) и З. Левицка-Дептула (Z. Lewicka-Deptuła), в публикации «*Stara synagoga*», [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV: *Miasto Kraków*, часть VI: *Kazimierz i Stradom. Judaica: bożnice, budowle publiczne i cmentarze*, red. I. Rejduch-Samkowa и J. Samek, Warszawa, 1995, - на с. 7 и рис. 123 – датируют ее XIX в.

14. Оставшиеся фрагменты упомянутой молитвы и ее обрамление формально выполнены аналогично таблице на западной стене женской галереи краковской синагоги Айзека.

15. J. Drozdiewicz, *O napisie hebrejskim w bożnicy kazimierskiej starą zwanej*, «*Rocznik Ces. Król. Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*» poczet trzeci, t. XI(XXXIV), Kraków, 1866, s. 369. Название статьи не соответствует содержанию, поскольку здесь говорится о надписях в нескольких краковских синагогах.

16. См. А. Pakentreger, *Identyfikacja i rekonstrukcja inskrypcji starohebrajskich i aramejskich w synagodze Wielkiej w Tykocinie*, «*Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego*» (Warszawa) 1982, № 3-4, s. 99-108.

17. Неясные определения хронограмм и состояние сохранности надписей становятся причиной расхождения в определениях датировок. На стенах обрамления бимы, в библейских цитатах, четырехкратно выступают хронограммы с числом 402 (1641-1642 гг.): восточная стена – Пс. 18:51; западная – Песнь Песней, 4:4; южная – Песнь Песней 8:10; северная – Книга Притч Соломона, 18:10 (также здесь в цитате из Псалмов, 100:2 сохранилась хронограмма с числом (1609-1610 гг.), что кажется неправдоподобным и, видимо, является результатом не реконструированных утрат; эта надпись, вероятно, того же времени, что и надпись выше). Указанные здесь даты на биме из издания А. Пакентрегера, процитированного выше, были прочитаны как: 1822, 1760, 1721, 1742, 1662 (они отыскиались благодаря включению в хронограммы числа букв из формулы, размещенной после даты). Решительно нельзя согласиться с предложенной Пакентрегером датой 1885 под молитвами «*Рибона шель олам*» и «*Адир ба-маром*» на западной стене зала (этот вопрос требует подробного обсуждения, - возможно, это читается как 1640-1641 либо 1647-1648 гг.). Единственная не дискуссионная и верно прочитанная дата – это 1792-1793 гг. – на восточной стене, под молитвой «*Рэу ки*».

18. Описание консервационных работ и фотографической документации опубликовал Й. Фурдина (J. Furdyna), «*Prace konserwatorskie we wnętrzu synagogi Kupa w Krakowie na Kazimierzu*», «*Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*» 2003, Том 14, № 1-2 (52-53), с. 48-61.

19. Один из них может быть датирован 456 г. (1695-1696) – сохранившимся на карнизе портала.

20. Даты, касающиеся периода после Второй Мировой войны, указаны на основе исследования, проведенного в 1995 г. Самуэлем Ротом (Samuelem Rothem, 1920-1995), который жил после войны в Домброве-Тарновской.

21. О надписях в качестве преобладающего элемента живописного декора средневековых синагог пишет А. Вольф (A. Wolf), в статье «*Etwas über jüdische Kunst und ältere jüdische Künstler*», «*Mitteilungen des Gesellschaft für Jüdische Volkskunde*» (Hamburg) 1902, Heft IX, с. 39.

22. Та же идея была реализована и в деревянных синагогах. Из более ранних каменных зданий не сохранилось таких впечатляюще смоделированных примеров, как в деревянных синагогах Ходорова, Яблонова, Гвоздеца, Жидачева, которые документировали исследователи деревянных синагог.

23. Из иконографических исследований известны также исполненные в XIX в. рельефные резные деревянные таблицы с молитвами, вмонтированные в аркады (например, в Пшемьсле и Ярославле, – см. примечание 9).

24. В польских каменных синагогах не осталось примеров декорирования самой нижней части аркообразных фризов с вписанными именами владельцев мест, как это видно в нескольких деревянных синагогах. Такие изображения XVII и XVIII в. зафиксированы в каменной синагоге в Босковице (Чехия), см. *Boskovice Synagogue. Guide*, текст O. Sixtová, D. Polakovič, A. Pařík, фотографии D. Cabanová, P. Kliment, Praha 2002, с. 11 и дальше.

25. А. Шишко-Борыш (A. Szyszko-Bohusz). «*Materiały do architektury bóżnic w Polsce*», «*Prace Komisji Historii Sztuki*» (Kraków) 1927, t. IV, с. 17. Сейчас эти своды скрыты побелкой.

26. Аналогичную ситуацию мы наблюдаем на еврейских надгробиях Центральной и Восточной Европы, где на протяжении XVIII в. развивается процесс уменьшения поля надписей в сторону увеличения тимпана и декоративного обрамления.

27. Судя по типичному составу молитв, можно утверждать, что вестибюль здесь исполнял функции зимнего молитвенного зала, будучи издавна молельней религиозных братств (на что указывает надпись основателя); поскольку под обычной однородной полихромией кое-где виднеются старые таблицы с аналогичными молитвами.

28. Взгляды различных исследователей на тему идейного содержания (в том числе дидактического) живописных образов в стенной росписи синагог приводит Д. Давидович (D. Davidovitch), цит. выше, с. 50-53.

29. М. G.[runwald], цит. выше, – это сопоставление также включает частичные описания живописи каменных синагог; D. Davidovitch, в книге, процитированной выше; М. і К. Piechotkowie, *Polichromie...*; те же, *Bramy...*

30. Д. Давидович (D. Davidovitch), см. цит. выше, на с. 26 пишет, что «библейский мотив возвратился и возник в настенных декорациях польских синагог, изначально на первых фресках, которые появились в синагогах эпохи ренессанса в XVI в.». Впрочем, он не подтверждает каким бы то ни было примером, что таковые действительно существовали.

31. Этот сюжет не упомянут в литературе и не известен по живописным образцам в синагогах до XX в. Другие, не сохранившиеся до сегодняшнего дня, известны автору статьи из росписей в Хенцине, Горлице, Петрокове-Трибунальском и Варшаве. Там были представлены двенадцать отдельных сегментов, либо шесть, сгруппированных по два. К ним добавлялись эмблемы, аналогичные примеру из Бендзина.

32. В Пиньчuve, на западной стене мужского зала, рядом со стихом Псалма, 137:5 («Если забуду тебя, о Иерусалим, – да онемее десница моя!») изображен черный квадрат. Это решение создано около 1608 г. – пример обычая «черного пятна» (известного также в жилых домах), в качестве знака скорби об утраченном Иерусалиме.

33. М. и К. Пехотки. (М. і К. Piechotkowie), «*Polichromie...*», в частности, с. 79 и дальше; те же, «*Bramy...*», глава «*Polichromie*», а также описания отдельных объектов в разделе «*Album*».

34. Надписи выполнялись преимущественно на иврите, реже на арамейском. Я обращаю внимание на все остальные случаи. Примеры подаются преимущественно в переводе на русский язык.

35. Д. Давидович, цит. выше, с. 62.

36. М. Балабан (M. Bałaban), в статье «*Zabytki historyczne Żydów w Polsce*», Warszawa, 1929, с. 97, пишет: «До 1918 года во всех синагогах были таблицы с молитвой за власти. В этой молитве был устоявшийся текст, неизменный на протяжении веков, и обычно очень красиво написанный и даже иллюстрированный и оформленный многочисленными миниатюрами».

37. Среди подобных скрытых аббревиатурами сентенций изречения из Псалмов, 34:15; 37:27 и пр., к примеру «Воистину, добр Всесильный к Израилу» (Пс. 73:1), а также «Знай, кто есть твой Творец».

38. Дата записана хронограммой с числом 313 в виде сокращенных букв, означающих слово «Возвратись».

39. В последнем предложении, составленном из начальных фрагментов стихов книги Чисел, 6:24-26, касающихся благословения коэнов, содержится хронограмм с числом 407.

40. Надпись уже не читается. Берл Фас выполнил живописные росписи мужского зала при помощи своих троих сыновей Боруха, Симхи и Меира. Информация из письма от Боруха Фаса.

41. Здесь следует упомянуть, что отец Ахарона Иосифа – Шмуэль Гарфинкель, сын Иакова Шаула (и брат упомянутого выше Элиэзера) подписался на плафоне мужского зала в пригородной синагоге Засани, с примечанием: «и с его двумя сыновьями». Это были высокопрофессионально исполненные росписи, чего нельзя сказать ни об одной из композиций, упомянутых выше. Из устных преданий также известно, что кто-то из Гарфинкелей обновлял живопись в Стшижуве, см. статью Z. Jucha, «*Polichromia ścienna synagog w Łańcucie, Strzyżowie, Niebylcu, kuczki żydowskiej w Tyczynie – odkrycia i konserwacja*», [w:] *Malarstwo monumentalne Polski południowo-wschodniej*, Rzeszów, 1995, с. 50.

CANADIAN IMMIGRANT SHUL MURALS

Barbara Weiser

One of the phenomena of religious art is the mural works in the wooden synagogues in Eastern Europe. In his *Murals in Polish Synagogues*, David Davidovich notes «synagogue murals are colourful, diverse, and a vivid phenomenon in the history of the Israeli tribe in Poland.» Davidovich wrote about synagogues which date back only a few decades, many of which were destroyed during the Second World War disrupting a tradition dating back to antiquity. He suggests that the eventual decline of this type of traditional folk art in the second half of the 18th century was caused by the imitation of professional European paintings, which led to the stagnation and eventual complete disappearance of the phenomenon¹.

A survey of Canadian synagogue murals indicates different findings with a similar outcome – the eventual decline of mural work as an artistic technique in Canadian sanctuaries. This paper will examine immigrant synagogue folk art in several Canadian cities built before the Second World War. I will examine the extent of the use of this particular art form, the themes and forms used, and the degree to which the eschatology remained the same or changed within a Canadian context.

To date there has been little research pertaining to mural work in Canadian immigrant *shuls*. The Ontario Jewish Archives has photographed ‘Toronto’s First Synagogues’, which note the presence of murals. *Treasures of Our People; a Survey of Synagogues in Canada*, was an effort to record Canada’s synagogues in outlying areas². Sara Tauben has located and provided a social history for immigrant synagogues in Montreal’s Plateau area between 1910 and 1940³. This examination will trace the unique characteristics of mural art in Canadian sanctuaries and broaden the perspective of immigrant settlement patterns in Canada.

Dating from the early 19th century, North American Jews participated in what Jewish cultural historian Sam Gruber calls «the continuing exodus and point of abandonment» moving from neighbourhood to neighbourhood in search of better housing, better jobs, better schools and better security⁴. Canada’s demographic shifts after the Second World War greatly affected the survival of immigrant *shuls*. In some communities, however, the original facility is maintained by a remnant of the congregation, usually older people, who have chosen to remain in the city centre. Despite the trend of leaving the city centres to more upscale suburban locations, four immigrant synagogues are still in operation. In Montreal, Quebec, there is Congregation Temple Solomon, (the Bagg St. Shul, Beth Shloimie), 1921. In Toronto, Ontario, there are Congregation Anshei

Minsk, (the Junction Shul) 1922, Congregation Knesset Israel (Knesset Israel), 1912, and Rodfei Sholem Anshei Kiev (the Kiever Shul), 1927. The synagogues that have closed but will be considered in this study are in Ontario: the Adas Israel Congregation in Hamilton, 1920, and Adath Jeshurun Murray St. Synagogue, Ottawa, 1923; in Quebec: Beth Israel Congregation, Lachine, (Beth Israel) 1920, Beth Hakneseth Anshei Ukraine (Anshei Ukraine), Montreal, 1940, Congregation Stepener, Montreal, 1936, and Congregation B'nai Jacob on Fairmount St., Montreal, 1918⁵. While this is not a comprehensive list of all immigrant synagogues established in Canada between 1912 and 1940 – many of which did not have decorative murals – it does represent the congregations that contain the last remnants of synagogue décor known as folk or naive art, based on the Eastern European tradition and inspired by a true religious and cultural spirit.

It is noteworthy that the location of Canadian immigrant *shuls* is in the more eastern region of the country. Newcomers to Vancouver and Victoria in the early 1900s arrived from eastern parts of the country as well as the United States, and brought with them a different life experience from that of Eastern European immigrants.⁶ Toronto and Montreal at that time welcomed more than 9,000 Jewish immigrants from Russia – the land of my grandparents – and Poland, Jews who escaped the bloody pogroms between 1908 and 1914⁷. The tradition of mural art was maintained in two of the country's major city centres where large numbers of immigrant Jews settled. However, these communities differed culturally. The Montreal congregations were established in the center of Canada's French speaking community, while Toronto's Jewish immigrants settled in the downtown core populated with Anglo Saxons.

As a body of work, the murals in Canadian immigrant synagogues date from 1910 to 1940. Jewish newcomers to Canada brought with them regional interpretations which were transmitted to the artists who, in all cases in this study, based their themes on the Eastern European tradition: ideas of messianism, Talmud study and creation. In Canada, there are examples of folk art around the *Aron Kodesh* (Minsker, Knesset Israel, Beth Israel, Adas Israel), as there were in the wooden synagogues in Eastern Europe. There are scenes placed on the ceiling (Kiever), where artists have used the balustrades of the women's balcony as a canvas⁸. Other noteworthy similarities to the Eastern European style of folk painting are the use of Hebrew inscriptions and illusionistic symbols, as well as the use of polychrome paint.

For the most part, the synagogues under examination followed a similar architectural format. The placement of the *bimah* is either on the eastern wall (Temple Solomon), or in the centre of the sanctuary (Knesset Israel). The murals in all cases are compositionally linked to the interior design and décor of the sanctuaries which incorporate the position of the *bimah*. The intent on the part



1. Temple Solomon. Montreal. View at the Bimah and Women's balcony



2. Temple Solomon. Montreal. View at the Aron ha-kodesh

3. Kneset Israel. Toronto. View at the Eastern Wall



4. Ottawa. The murals were located at the former Murray St.shul-moved to Soloway Jewish Community Center, Ottawa. Fish, Western Wall, Ram.

5. Kiever Shul. Toronto. View at the Women's balcony.



6. Kiever Shul. Toronto. The month Sivan (the sign «Gemini»).

7. Kiever Shul. Toronto. The month Tammuz (the sign «Cancer»).



8. Adas Israel. Hamilton. The month Adar (the sign «Pisces»).

9. Temple Solomon. Montreal. The month Elul.

of the builders appears to have been to create an atmosphere of nostalgia, a place to recall the vibrant Jewish communities, of which the congregants were once a part. Visually, the murals create harmonious interiors, blending an artistic style, which complements the wooden carpentry detail. In all cases, there is a balcony on the perimeter of the sanctuary that provides seating for women, indicating that these congregations followed an orthodox service. The balustrades of the balconies contain folk art images, mostly traditional signs of the zodiac. The exception is Anshei Ukraine, where scenes from Palestine surround the women's balcony.

The groups of images that appear most often appear in Canadian murals are: the zodiac wheel, depictions of four particular animals, a mythological curtain, scenes from the Holy land and musical instruments. Following in the tradition of the 17th and 18th century wooden synagogues in Eastern Europe, Canadian artists adapted these most prevalent images in the style of folk art to meet the needs of the Canadian congregants⁹. This study will disclose where the artists and congregations have adapted and deviated from the Eastern European tradition in a Canadian setting.

The zodiac signs on mosaic synagogue floors date back to the fourth and sixth centuries in Palestine. Despite their pagan origins, over the centuries, Jews adopted and adapted them for their own purposes and imbued them with classical images of Jewish significance¹⁰. The awe of the cosmic bodies was seen as manifestations of the divine, and refers to the activity of the Almighty in abstract terms¹¹. They are associated with the months of the Hebrew lunar calendar; serve as spiritual sign posts for the faithful. In antiquity, the zodiac motif was part of the symbolic longing for redemption. In south-eastern Poland during the 17th and 18th centuries due to the growing interest in messianism, the zodiac was a central and prevalent motif in wooden synagogues. Most often in Eastern Europe, the signs were painted on the ceilings and corners of the sanctuary, based on the tradition of the well-established scheme that had been in used in the wooden synagogues of Chodorow, Gwozdziec, and Mohilev. The zodiac circle formed the central part of the plafond or cupola. It was depicted either as a wreath of round shaped medallions (Chodorow) or separated into four groups each featuring the four seasons (Gwozdziec)¹². This type of composition came to be used in many Polish and Rumanian synagogues as late as the early 20th century.

Canadian painters adapted the tradition of painting the zodiac signs, preferring to place most of the work on the balustrade of the women's balcony (Kiever, Temple Solomon, Anshei Ukraine). They indicate the same interest in the Greek and Biblical sources as do the European artists, but, there have been adaptations¹³. The zodiac panels at Temple Solomon appear to reference the multiple ethnonational identities of its congregants: Jewish, new Canadi-

ans with Eastern European roots, and a people who have an ethno-communal consciousness in their solidarity with an ancestral homeland. The artists have taken free expression in this area, sometimes remaining with one theme dealing with the Jewish ancestral homeland (Anshei Ukraine) or combining the zodiac signs with reminiscences of the Jewish homeland with Canadian content (Temple Solomon, Adas Israel)¹⁴.

At Temple Solomon, the artist has attempted to adapt the classical content and place it within a Canadian schematic. The buffalo in the Iyar panel and the moose in *Elul* panel are found in the northern and western Canadian provinces. The Maritime Provinces in Eastern Canada are indicated by the fish in the *Adar* panel which have been placed in the centre of an expansive body of water. As a collective, the panels at Temple Solomon encompass the varieties of weather and scenery found between Canada's borders: two expansive seas as seen in *Tammuz* and *Adar*, the mountainous west in *Elul*, the flat plains of the prairies in *Tishrei*, and the Lachine Rapids at the edge of Montreal as shown in *Kislev*. Canada's four seasons have been enmeshed with the narratives best shown in the winter scene in *Elul*. In all cases the zodiac panels contain Hebrew inscriptions indicating a desire to keep a European tradition that dates back to Jewish antiquity. The Jewish ancestral homeland has been included in the collection: *Shevat* indicated by a pitcher sitting at the edge of a well, and another unmarked panel of *Har Sinai*¹⁵.

The zodiac panels at the Murray St. *shul* and Kneset Israel include representations based on Greek mythology. The Canadian artists have remained close to the long-established iconographic tradition where Greek cultural influences were enjoined with the ascetics of Judaism. At the Murray St. *shul*, the *Elul* panel shows a virgin with a bouquet of flowers seated in a landscape setting. This scene is based on a similar scene in an 18th century handwritten German scroll of Esther (*Megilat Esther*), which was at that time not allowed in synagogue paintings¹⁶. At Kneset Israel, the image of half man and half horse holding an arrow in a forest of evergreen trees in the *Kislev* panel suggests that this artist was also familiar with Greek mythology. Sensitive to the congregant's natural surroundings, the mythological scene contains an evergreen tree, commonly found in Canada¹⁷.

We are reminded of the congregation's European roots at the Murray St *shul* in the *Aquarius* – *Shevat* panel where a male is dressed as a farmer and is seen drawing water from a well with a *shadoof*, a typical feature of Ukrainian wells – a two-pronged handle. The Kiever and the Adas Israel also have an image with a *shadoof*. This iconographic representation is seen in the 18th century murals at Gwozdziec and Chodorow and is also depicted in miniature handwritten German prayer books¹⁸.

One of the most widespread iconographic symbols which decorated the Eastern wall of synagogue sanctuaries in Eastern Europe was the four animal motif¹⁹.



12. Knesset Israel. Toronto.
The month Kislev (the sign «Sagittarius»).



10. Adas Israel. Hamilton. Shadoof
holding handle (the sign «Aquarius»).



11. Kiever Shul. Toronto. Shadoof holding
handle (the sign «Aquarius»).



13. Temple Solomon. Montreal.
The Canadian buffalo (the month Iyar (the sign «Taurus»).



14. Knesset Israel. Toronto.
«Brave As A Lion».

15. Knesset Israel. Toronto. Eastern wall,
musical instruments.



16. Temple Solomon. Montreal.
Rachel's Tomb.



It illustrates the phrase from the Talmud that is included in all Ashkenazi prayer books and recited in synagogues on Shabbat: *Be bold as a leopard, light as an eagle, swift as a deer and strong as a lion to carry out the will of our Father in heaven* (*Pirkei Avot* 33:7). The popularity of this visual interpretation was related to the undisputable significance of the Mishnaic passage, which instructed pious Jews how to serve God. This motif is found in the Rumanian town of Suceava, the earliest example coming from the wooden synagogues Jablonov (Slovakia) and Gwozdziec (Poland)²⁰.

Following the Eastern European tradition, Canadian artists placed the four animals in a landscape setting suggestive of the Holy Land (Knesset Israel). The deer is shown against a barren Northern landscape while an eagle flies above it. All the animals are depicted in a characteristic frame. The images are part of a pastoral scene which has been placed above the mythological curtain and not in the corners or on the ceiling as they are in Bacau and Suceava (Roumania)²¹. Knesset Israel's eastern wall has a scene over the *Aron Kodesh* with a lion and a deer standing on opposite sides of a stream. The animals are framed by a forest in the background that in turn is bordered by a row of tents in the wilderness. The tents in this pastoral scene are suggestive of the nomadic Jews in the Land of Israel. The artist has referenced the Eastern European tradition of a pastoral scene at dawn or dusk, the times of the day when observant Jews are at synagogue for prayer services.

Instrumental music was an assumed part of worship in the Biblical period²². Reminiscent of that tradition, decorating synagogue interiors with musical instruments became very popular in the late 19th and early 20th centuries. They have been preserved in the synagogues of Vlodava (Poland) and Slonim (Belarus)²³. In Canada we see musical instruments flanking the *Aron Kodesh* on the Eastern wall as they do in Eastern Europe, (Beth Israel, Knesset Israel, Anshei Minsk). At Vlodava (Poland) the musical instruments were elaborately carved and painted between vaulted walls, and contain depictions of violins and a shofar. The Canadian depictions, however, reference the instruments used by Klezmer musicians, popular in Eastern Europe: clarinets, trumpets, drums and violins, preferring a looser interpretation of the Biblical accounts²⁴.

The long tradition of painting a curtain on the *mizrach*, the eastern wall, is associated with the covering of the Tabernacle (Num 4:25). In a painting on the eastern wall at Horb in the 1730s, a decorated curtain with golden embroidery and tassels 'reveals' the niche of the *Aron Kodesh*. In the later pre-war murals at the Bukovina and Transylvanian synagogues, the painted curtain was one of the more elaborate and focal points of the interior decor. Baroque influenced curtains have been painted at the Knesset Israel, Kiever, Anshei Minsk and Adas Israel, the most outstanding example of which is at the Kiever. It outlines the *aron*

with a meticulously folded depiction. The expansive curtain at Knesset Israel has been placed in a landscape setting which includes palm and pine trees, suggesting a link to the Jewish and Canadian homelands. Canadian artists did expand on the pictorial content of the Eastern European synagogues. At Beth Israel the valance (*kapporet*) takes on the form of a prayer shawl (*tallit*), having at its centre a depiction of Mount Sinai.

The most famous Biblical passages about art are those that restrict its creation and use. The injunction (Exodus 20:3-5) presumes that the image has power that influences its viewer. The first artistic designs in antiquity were restricted to the architectural elements of the Tabernacle. Over time, artists created scenes of the Holy Land which suggest a connection to ancient Jerusalem. Scenes from the cities of the Land of Israel were very popular in Eastern European synagogue décor. They were painted on walls facing every direction. The city of Jerusalem was featured, mostly by a depiction of a view of the Jerusalem Temple (Hirlou, Roumania); however, there were scenes of the Jaffa Gate, the Tower of David, the grave of King David and Absalon's grave, sometimes painted on the west wall in the men's section (Lancut, Poland). Canadian artists have placed scenes of the Holy Land on the eastern wall at the Beth Israel, and around the balustrade of the women's balcony at Anshei Ukraine, which includes a view of the Kotel, the Hurva Synagogue and Rachel's Tomb, all resembling postcard type depictions. It is interesting to note that the balustrade at Anshei Ukraine contains scenes only of ancient Israel. The style of painting is similar to that of the European master painters, however the locale of the scenes has been kept intact making no reference to Canada.

Within the Canadian context, synagogue folk art maintained similar thematic narratives. However, there were points of departure in this heritage. Canadian synagogue walls show no evidence of murals which include written prayers placed inside decorative frames as there are at Pinczow, Kracow, and Chernovits. Knesset Israel and Adas Israel do have Hebrew inscriptions realized in simple block form Hebrew lettering on the eastern wall murals and the months in the zodiac calendar. The most noteworthy deviations from the Eastern European tradition in Canada are the disappearance of several types of images: flowers in vases, most types of vegetation, fruits, a variety of animals: deer, snakes, stork, and the once popular two headed eagle. What has remained intact are the images of lions and eagles, as well as, musical instruments and sites referring to the Jewish homeland²⁵.

Symbols evince emotional responses and arouse associative imagination²⁶. The immigrant synagogue painters incorporated ancient symbols and mythological motifs in Judaism within a new Canadian spiritual environment – symbols which have been transmitted from one generation to the next deemed still to have

validity for yet another generation of Jews. Accordingly, folk art was conservative in expression and local or regional in character; created within a communal environment using techniques which were transmitted from generation to generation within related groups²⁷. The atmosphere in which the Eastern European artist worked differed from that of the Canadian synagogue artist. The congregants in Eastern Europe were born and grew up saturated with the spirit of the Bible and Talmud, which left a heavy imprint on the imagination of the congregants. Members of the newly formed congregations were bound together by ties on kinship, *landsmanschaften*, (compatriot organizations) ethnicity, religious faith, often common agrarian life patterns and a received tradition in the arts. Shabbat sermons were filled with ethical treatises. The verses in *Pirkei Avot* were almost universally known among Jewish men and were the source of the most powerful iconographic symbols that could be found on almost all the synagogue *mizrakhs* in Eastern Europe. Once settled in Canadian cities, Jews moved away from their *shtetl* life choosing to embrace a new culture, yet, in many but not all cases, they also embraced the feeling of home in synagogue art work and building design²⁸. They arrived at a time when the North American emphasis was on progress and assimilation, a time when congregations around the country were affected by the general falling away from religion.

Folk art in Eastern Europe was identified with the peasant class and rural communities, a people with a deep connection to their home towns. In the early 1920's new comers to Canada were looking for an equilibrium between continuity and innovation. Many new immigrants had been influenced by secular Jewish movements in Europe. Many congregations were formed on the basis *landsmanschaften*, were small in size and were named for places in Europe. Synagogue interiors resembled synagogues left behind. There were, however, notable shifts in artistic style, iconographic content and eschatological views, as well as sacred spaces to congregate, to mark Jewish life cycle events, and recreate familiar rituals. Despite the traditional form of immigrant synagogues, ritual observance of the membership was highly variable, and often standards of observance were on the decline²⁹.

There was more than a thousand year span between the founding of zodiac mosaics on synagogue floors in the ancient synagogues of Palestine and the wooden synagogues in Poland. The Eastern European synagogue folk art shares common associations with the Canadian works, the desire to draw inspiration from a divine power and to express the flawlessness of creation. Material cultural historian Jules Prawn notes that the fundamental concern of material culture is the artefact. It is the embodiment of patterns of belief. The fabrication of the object is a manifestation of behaviour, and belief and behaviour are inextricably intertwined³⁰. Folk art in Canadian synagogues reveals an engagement with the

past in a host land environment³¹. As symbols, they create a sense of continuity linking us to a religious community at some time and place in the past that communicates a chronology. An art object opens the way to cultural understanding perceived mostly through its style³². The folk style of the Canadian synagogue murals embody Jewish ideals and mirror the art works in European synagogues representing period in a time when immigrant cultural development in Canada was important and is worthy of salvage³³.

Notes:

1. Davidovitch, David. *Murals in Polish Synagogues, Tziurei Kir Be'batei Kneset*, Jerusalem, 1967.

2. See Ontario Jewish Archives for the cultural and historical significance of "Toronto's First Synagogues". <http://www.ontariojewisharchives.org/exhibits/TorontoSynagogues/index.html>

3. Tauben, Sara. *Aspirations and Adaptions, Immigrant Synagogues of Montreal 1890-1945*. Concordia University, Montreal: 2004. Tauben documents Montreal's synagogues built in the early 1900's in the Mile End area of Montreal.

4. Gruber, Samuel D. *From the President: Obituary for a Modern Building* ISJM <http://www.isjm.org/president.htm> home page 20 October 2003.

5. Congregation B'nai Jacob sold their building and built a new structure in the western more upscale Snowdon district. There are no murals in the new synagogue.

6. The décor of the sanctuaries in British Columbia between 1920 and the Second World War were influenced by the Arts and Crafts Movement, as a result of the large number of British settlers and Canada being part of the British Commonwealth.

7. Tulchinsky, Gerald. *Canada's Jews: A People's Journey*. University of Toronto Press, Toronto, 2008, p.110.

8. The representatives of the synagogue which are still in operation noted that the painters were gentile and sign painters by profession. In addition, the subsequent inner city movement of synagogues in later years meant that often times the records of the synagogues were left behind, making it difficult to determine who executed the murals.

9. Huberman, Ida, *Living Symbols; Symbols in Jewish Art and Tradition*. ed. Ilana Shamir, Modan Publishers Ltd., Israel, 1996, p. 21-22.

10. Khaimovich, Boris. *The Works of Our Hands to Glorify, Murals of Beit Tfilah Beinyamin Synagogue in Chernovits*, Spirit and Letter, Judaica Center, Kiev, 2008, p. 31.

11. Ibid., p. 39.

12. Ibid., p.35.

13. Canadian artists have remained close to the long established iconographic tradition where Greek cultural influences were enjoined with the ascetics of Judaism.

14. At Adas Israel the zodiac panels are in the shape of grape vines. Grapevines are referred to in Deut. 8.8 "a land of wheat and barley and vines and fig trees"

15. Gen. xxix. 26-28. Jacob, in quest of a bride, encounters a providential meeting with Rachel at a well.

16. Khaimovich, p. 39.

17. The depiction of a half man half horse in Greek mythology refers to Chiron who is thought to have taught most Greek heroes.

18. Khaimovich, p. 46

19. Ibid., p. 55. In his unpublished work Jewish Folk Art scholar David Maggid notes that the atmosphere in which the Jewish folk artist was born and grew up was saturated with the spirit of the Bible and the Talmud, which left and imprint on their imagination. Many Sabbath sermons included the ethical treatise which included a set of images that tell Jews how to carry out the will of his Heavenly Father. The verbal metaphor was one of the most powerful iconographic symbols.

20. Ibid., p. 54 & 113.

21. Ibid., p. 56.

22. Psalm 150. "Praise Him with the blast of a horn; praise him with the psaltery and harp."

23. Khaimovich, p. 35.

24. A shofar appears on the eastern wall at Knesset Israel, suggesting a combination of secular and Biblical references.

25. *Offerings from Jerusalem Portrayals of Holy Places by Jewish Artists*, The Israel Museum Jerusalem, 2002, p.31. Professionally trained artists used the models of calendars and postcards as inspiration which featured holy places in the Holy Land, Biblical scenes and the Jerusalem Temple, especially the Western Wall. Pictures came to Eastern Europe from Jerusalem where Israel Bak established a printing press in 1841. See: Genachowski, Dov, *Pictures of Holy Places as a Fundraising Aid*; 36.

26. Huberman, Ida, *Living Symbols; Symbols in Jewish Art and Tradition*. ed. Ilana Shamir, Modan Publishers Ltd., Israel, 1996, p.19.

27. Zimiles, Murray. *Gilded Lions and Jewelled Horses, the Synagogue to the Carousel; Jewish Carving Traditions*. American Folk Art Museum. New York University Press of New England, Hanover, 2007, p. ix.

28. Brown, Michael. *The Beginnings of Reform Judaism in Canada*. Jewish Social Studies, (1972) p. 322-342.

29. Schoenfeld, Stuart. *The Religious Mosaic: A Study in Diversity, From Immigrant to Integration: The Canadian Jewish Experience*: a Millenium Edition, ed. Ruth Klein and Frank Diamant Toronto: Malcolm Lester, 2001, p 165-181

30. Prawn, Jules. ed. R.B.S. George, *Mind in Matter; An Introduction to Material Culture Theory and Method: Material Life in America*. Boston, Mass.1988. p. 24.

31. Safran, William. *The Jewish Diaspora in a Comparative and Theoretical Perspective*. Israel Studies 10, 1 (2005), 36-60. p.36

32. Prawn, p. 32.

33. The Committee to Save the Murals. *Work on the Murals Underway*. Ottawa Jewish Archives, Unpublished proposal. March, 1984.

HISTORY AND RESTORATION OF 20TH CENTURY DECORATIVE WALL ART AT BOSTON'S VILNA SHUL

Rachel Cylus

In 1996, Architectural Historian, Brian Powell, was hired to analyze the color of the original window trim on the Vilna Shul, Boston's last remaining immigrant era synagogue. While examining the second-floor, run-down 1920s sanctuary, he noticed interesting ridges and lines faintly visible underneath the peeling beige paint that had covered the walls as long as anyone could remember. Powell correctly hypothesized that the Vilna Shul was a painted synagogue. Although elderly neighbors and former congregants of the then defunct Vilner Congregation could not remember anything unusual about the building's walls, further investigation through an invasive paint removal method revealed three unique layers of painted designs. This discovery dramatically altered the previous assumptions that historians had made about Jewish immigrant style in Boston – namely that Jewish Boston, in an attempt to acculturate, would have selected plain meeting house style buildings and drab decoration – in good New England Puritan form. This was, of course, false. As Boston would soon discover, the Vilna Shul, built mere blocks away from Boston's elite Protestant Beacon Hill neighborhood, opted for traditional Eastern European Jewish painted designs in bright pastels.

The cornerstone for the Vilna Shul building was laid on December 7, 1919¹. The Congregation, incorporated June 10, 1903, began in 1889 as an immigrant Landsmenschaf² called the Vilno Association, and was primarily a men's organization³. Until 1906, this growing group of Lithuanian Jewish immigrants prayed in various locations, mostly private tenements, in the West End neighborhood of Boston.

The West End developed into a residential settlement far later than other nearby Boston neighborhoods. The first community to settle in the West End consisted mostly of an early 19th century free African American community. Deeply committed to the abolition of slavery, then still practiced in other parts of the United States, the community was a stop along the Underground Railroad and engaged in other anti-slavery campaigns. Always a home to some free blacks, slavery was outlawed in Boston by 1783⁴.

As thousands of European immigrants, in particular Eastern European Jews and Italians, began to arrive in Boston harbor at the end of the 19th century by the thousands, they soon overwhelmed previously established immigrant tenement neighborhoods, like Boston's North End. The West End became an attractive destination for many Jewish immigrants. As more and more Jews moved to the

West End, the older single family homes in the neighborhood were replaced by three to five story hot and cold water tenements. The change in demographics and housing structures accelerated the movement of the black community away from the West End. As black church congregations in the West End declined, Jewish congregations were on the rise⁵. By 1900 the West End was home to seven synagogues and numerous small congregations⁶. Several of these synagogues had been installed in former black church buildings, the oldest of which, the African Meeting House, was already ninety-four years old⁷.

In 1906, the Vilner Congregation purchased its first permanent structure, the 12th Baptist Church Building at 45 Phillips Street. Phillips Street was situated in the southerly part of the West End neighborhood, on the North Slope of Beacon Hill⁸. Only blocks away, further up Beacon Hill, lived members of Boston's powerful, wealthy, Protestant upper class, next to the Massachusetts State House. The two halves of Beacon Hill had been divided along socio-economic and ethnic lines for a century.

As the poorer North Slope became overcrowded with newly arriving immigrants, schools and other public facilities had to be expanded to accommodate the growing numbers. The 12th Baptist Church building, by then the first Vilna Shul, stood next to the Phillips Street school. This large religious edifice, which seated 800, seemed the perfect solution to the neighboring school's overpopulation. In 1916 the church turned synagogue was purchased by the City of Boston through eminent domain. The structure was demolished to make room for an annex on the Phillips Street School⁹.

The Vilner Congregation was left to find a new prayer space. Although many Jewish immigrants had already begun to move out of the tenements, favoring the streetcar suburbs of Dorchester, Roxbury, and Mattapan, members of the Vilner Congregation opted¹⁰, instead, to purchase an «L» shaped plot of land down the street at 14, 16 and 18 Phillips Street (see image A). In July 1919 a demolition permit was approved by the City of Boston to demolish the tenement buildings on the site. Demolition was carried out for an estimated cost of \$150¹¹. Later that month a building permit was approved for a «lot measured 46'x 81' x 97' with setback of 12'; building measured 33'x 75'x 83' and consisted of one story above basement, rising to 37' at highest point; materials included stone foundation and cornice, 16» thick brick walls, and flat tar and gravel roof; steam heat; estimated cost of \$20,000 (actual cost of \$20,150)¹². The new Vilna Shul synagogue began holding orthodox services in 1920.

Active until 1985, the new Vilna Shul probably began to experience community decline early in its history. Built with the anticipation of a seemingly never-ending flood of newly arrived immigrants from Eastern Europe to the United States, federal quotas imposed in 1924 to limit certain immigrant communi-

ties, like the Jews, would drastically alter the course of the building's history¹³. Although community-members continued to move away from the North Slope of Beacon Hill and the West End and into the suburbs, few new families replaced them. Nevertheless, based on a Ladies' Auxiliary Board that adorns the back of the Vilna Shul's Women's Gallery, we can date the oldest layer of murals in the Vilna Shul to no earlier than 1923.

There is, unfortunately, no way to ascertain whether or not the Vilner Congregation ever painted their previous site at the old 12th Baptist Church. If they did not, it would indicate that the congregation waited an extraordinary thirty years between formally registering with the city of Boston as an official congregation and beginning the process of painting traditional synagogue murals. It would be feasible to conclude that none of the active members of the congregation at the time of these first murals were part of the founding of the congregation three decades earlier. Therefore it is possible that the style of painting done at this time may not reflect the traditions of Lithuanian Jewry, but rather of another region in Eastern Europe from which later congregants may have hailed.

It is difficult to determine exactly when the subsequent two layers of murals were painted on the Vilna Shul walls, or when they were covered over with the beige paint that conservator Brian Powell saw in the 1990s. The top coat of beige paint had to have been painted after the 1940s, when latex paints became widely available to consumers, likely in the 1950s¹⁴. Information from the rest of the neighborhood's history, however, may offer clues to why the murals were eventually covered over.

At the end of the Second World War, standards for American housing changed. Having seen the massive destruction experienced throughout European cities, the American government saw its own urban tenement neighborhoods as impending disasters. Tightly packed, narrow streets did not allow space for ambulances, fire engines or school buses. Overcrowding, it was feared, could result in outbreaks of disease. The solution was to declare run-down urban neighborhoods blighted slums and mark them for urban renewal projects. By the mid 1950s, Boston's West End had been slated as one of the first American neighborhoods to undergo large scale demolition. A total of 2,248 families were displaced¹⁵.

Concerned by the looming destruction of the adjacent neighborhood, the wealthy side of Beacon Hill, along the South Slope, petitioned the state to give Beacon Hill historic status, thus sparing it from the demolition. Beacon Hill was declared Boston's first historic district in 1955¹⁶. The North Slope, widely considered part of the dilapidated West End and home to the Vilna Shul, would serve as a buffer zone between the well-to-do homes and the blighted area.

On April 25, 1958 the residents of the West End received letters from the City of Boston notifying them that demolition would begin immediately.



1. Exterior of Vilna Shul, Boston.



2. Vilna Shul, Boston. Sanctuary Interior with skylight, Women's Gallery to right through archway.
Photo May 7, 1979.



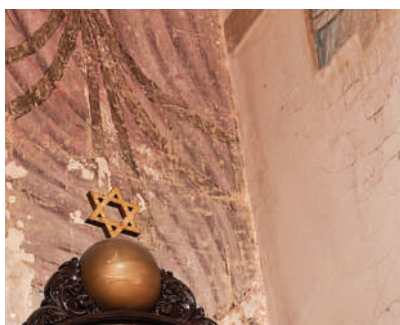
3. Main Sanctuary restored Aron haKodesh with torahs, murals visible in background.



4. *Women's Section Ceiling - Artist's rendering of the main sanctuary ceiling*

5. *First Scheme, Painted Curtains behind Aron ha-Kodesh*

8. *Fig. 8. First Scheme, Main Sanctuary Ceiling*



Demolition and «renewal» of the West End began in 1959 and continued into the 1960s¹⁷. With most of its neighborhood destroyed and only a tiny number of Jews remaining on the North Slope of the Beacon Hill historic district, the decline of the Vilna Shul hastened. It is probable that at or by this time, the most recent layer of murals had been painted over or «whitewashed». Doing so would have been the more economical decision for the failing congregation, and a last ditch effort to Anglicize and fit in with the Beacon Hill historic district of which the building had recently found itself a part.

In 1985 the last member of the congregation decided to close the building, and after ten years of court battles, a non-profit, the Vilna Center for Jewish Heritage, was formed. Realizing that the Vilna Shul was the last physical remnant of the 100,000 Jewish immigrants who had made Boston their home between 1880 and 1924, and the last intact synagogue of 53 immigrant era Jewish prayer spaces, this non-profit hoped to restore the building and reopen it as a museum. It was at this point that Brian Powell came on board making a discovery that changed the direction of restoration of Boston's only Jewish historic site.

In 1996, the Society for the Preservation of New England Antiquities (SPNEA) Conservation Center did an interior paint and finish analysis of the Vilna Sanctuary and front stair hall, confirming the anticipated decorative paintings on all tested walls. Architectural Conservator Brian Powell prepared a **Painted Decoration Report on First Phase Decorative Paint Research** in July 1997, documenting the presence of three elaborate painting schemes in the Sanctuary at the Vilna Shul. The murals warranted further exploration and study to be fully understood. Upon finding evidence of the shul's murals, Powell explained to Boston Globe reporters that, «[his] first clue was intuition and knowledge... because decoration was common in the early 20th century – everybody was doing it... these people came out of a very rich cultural history in Eastern Europe... and the design of the building with its flat walls pierced by tall windows were perfect to receive a painted decoration»¹⁸. In 1999 the Amelia Peabody Charitable Foundation awarded \$100,000 for the study of historic paint and interior restoration. Building Conservation Associates, with which Powell worked, compiled an analysis «**Vilna Shul: Second Phase of Decorative Paint Research**» in 2002¹⁹.

Analysis Findings

Summary of the original treatment: This layer of murals, circa 1923, was originally assumed to have been painted in 1919, before the completion of the building. Removal of wooden trim on the Ladies Auxiliary Board, dedicated in 1923, recently revealed bare walls beneath the stone plaque. The plaster type used needed time to dry before decoration could be applied²⁰.

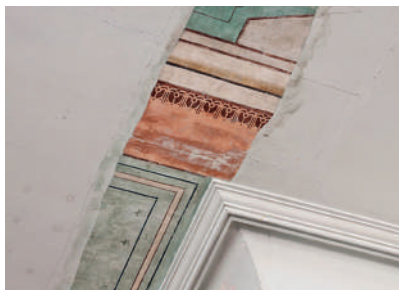
This earliest mural scheme is the most extensive and elaborate. The most striking design elements in the sanctuary were faux marble square colonnades

rising out of a marble band that circled the sanctuary. The longest wall in the building, the Eastern Wall, which, unlike most synagogues, is not the wall against which the Aron Kodesh stands, contained ten columns, equally spaced between nine windows. A wide square base was suggested with dark brown and blue gray lines²¹. The columns' shafts measured approximately nineteen inches wide. Although paint was used to indicate shading, all of the columns were shaded the same, no matter which wall they were painted against, indicating no implied light source. A maroon stencil and trim appeared at various heights along the wall. The northern wall, along which the main entrance to the men's seating section is located, was adorned with dark blue green Stars of David over both doorways. A unique representational painting, possibly depicting a building, appeared on the Western Wall near the opening to the adjacent women's seating area. Freehand arabesques in white and light blue flanked the broad arch at the entrance to the women's section. The southern wall, behind the Aron haKodesh was given a faux drapery effect in off white, pink, maroon, and gold with painted gold ropes and swag.

The sanctuary ceiling had two diagonal areas decorated with foliate arabesque motifs at each corner, containing elaborate borders in pink, yellow, brown and off white. Near the middle of the ceiling borders along the eastern and western walls were off white urns with sprays of flowers that did not survive as intact as their surroundings, perhaps indicating use of a different type of paint. The recess over the ark had its own treatment in light green with small gold stars. The three peaked square skylights, a unique lighting feature in the building, were painted pinkish tan with three large off white drapery swags held by white bows on each side.

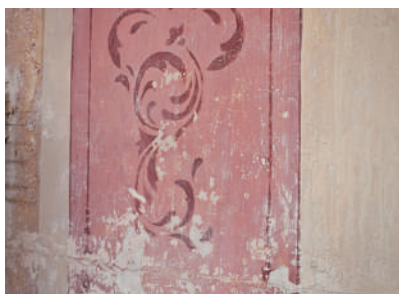
Unique painted elements differentiated the women's gallery, an equally sized seating section to the right of the men's section on the same floor, separated by a high open arch, and situated along a gentle slope. The colonnades in this section were rounded and narrower than the main sanctuary. The columns were densely spaced along the north and south walls. Along the western wall, the back of the women's seating area, columns appeared on either end and to either side of the marble Ladies' Auxiliary Plaque in the middle of the wall. Between these columns there appear to have been large representational scenes of Holy Land imagery, each approximately seven feet wide. A similar stenciled border appeared in the women's section, but upside down and in dark green rather than maroon.

The ceiling of this section was richly bordered with bands of pink, light yellowish off white, dark green, dark brown and black against a light blue green field. A stenciled embellishment was interrupted at intervals with a rose motif and at mid points with small squares of representational scenes.



6. First Scheme, Arch between Main Sanctuary and Women's Gallery

9. First Scheme, Main Sanctuary Ceiling

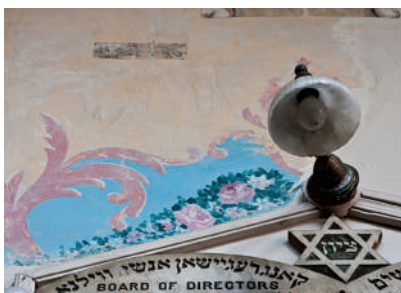


7. First Scheme, Main Sanctuary Ceiling

10. Third Scheme, band dividing Sanctuary and Women's Gallery



11. Men's Section Walls - Artist's rendering of the main sanctuary walls



13. Back of Main Sanctuary.

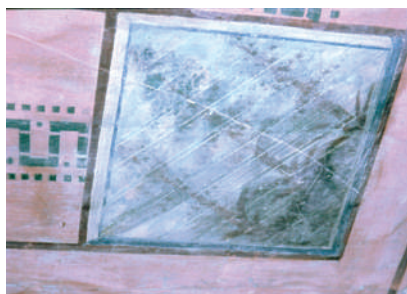


12. Wall Art - three motifs - Back of Main Sanctuary, Explorations of all three Schemes

15. First Scheme, Ceiling of Women's Gallery, Representational Scene



14. Back of Main Sanctuary.



16. Back of Women's Gallery before 2010 restoration work



18. Back of Women's Gallery

In addition to continued bands and stencils in the front stairs hall, a representational scene in blue and brown with a palm tree reflected in water appeared over the double doors to the Minyan Hall. A large flowered wreath in greens, white and red and a ruffle surrounded the original light fixture, slightly askew from the current fixture.

The rest of the building was given a stone block treatment, often marbled. The first-floor Minyan Room's ark recess appears to have another representational scene with mountains, trees and clouds.

Summary of the second treatment: This second scheme was painted on top of the originally decorated spaces, but was the most simple of the three. It was dominated by a dark brown dado, yellowish off white fields, and a light green ceiling. Trims and moldings were yellow orange. The rest of the embellishments were stenciled, including a running red stencil in the sanctuary. Four large stenciled flower baskets flanked the Ark and the Ladies' Auxiliary Board. A running stencil ran along the skylight coves and another appeared along the wainscots in the front hall. This second stencil was a Dutch themed design with mills, boats, and tulips. The rest of the building had a second, simpler stone block design.

Summary of the third treatment: This third scheme was characterized by some stylistic returns to the original murals. A dark brown was used on the wainscots, and the walls were painted a light off white. Along the painted wainscot rose red semi circles with protruding finial-like motifs also in red. A light terra cotta in red and white covered the off white, except between windows, where the white was left showing. A running red stencil in alternating squares and X forms was painted at the top of the wall. Red and pink curtains held with painted yellow ropes and tassels were painted in the Ark recess.

The most striking element of the third treatment was an elaborate motif joining the entryway to the men's section and the Men's Membership Plaque with pink foliate bursts rising from red semi circles. Within this motif ran a bright blue band and a field of blue above the doors with a band of hand painted roses and leaves.

Similarly, in the Women's Gallery, the Ladies' Auxiliary Plaque was bordered by a three part design. Large decorative sides were bordered with a rose and leaf garland and pink foliate filled in with stippled red and white terra cotta. The upper motif included an irregular bi-symmetrical blue field with pink foliate. A pink band with red stenciling divided the Women's Gallery from the rest of the Sanctuary along an arch.

The only part of any of the murals that was left uncovered was the third scheme where peeling murals in the Minyan Hall's Ark access remain. The fields are lavender and light green with two symmetrical large pots of flowers to either side of this smaller Ark.

In 2009, the Vilna Shul was awarded \$90,800 from the National Trust for Historic Preservation and American Express as part of the Partners in Preservation program. The funding was designated for mural restoration of the back wall of the Women's Gallery. This wall was selected for extensive restoration for two main reasons. The wall was the most removed from the rest of the building, meaning that future restoration work would not disturb it. Secondly, this wall contains some of the most extensive decoration, including the third scheme Ladies' Auxiliary embellishments, and most importantly, the first scheme Holy Land representational designs.

At the time of the 2002 write-up, Fine Art Conservator, Gianfranco Pocobene, had been consulted. Pocobene proposed exposing representational motifs, and using in-painting and conservation to preserve them. Exploration of the northern wall of the Sanctuary did not reveal representational work, as had been anticipated.

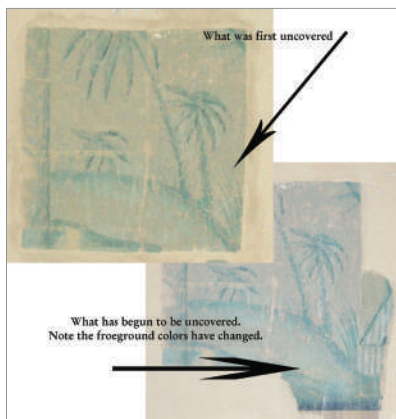
Conservators also advised the Board of Directors regarding which of the three mural schemes to restore. According to preservation protocol, efforts are generally made to select an «interpretive period» that is consistent with any major changes made to the building. In the Vilna Shul, mostly because the original congregation was so poor, no major architectural changes had ever been made to the building. The only changes were the repainting of the walls and the natural deterioration of the structure. Thus any of the three mural schemes would be potential «interpretive periods». With this in mind, and the overwhelming interest geared towards the original mural and its representational scenes, the decision was made to restore to the 1923 murals.

With the Partners in Preservation grant secured, Gianfranco Pocobene and Brian Powell returned to the Vilna Shul in February 2009. The plan was to uncover each layer of paint and digitally record the top two mural schemes, before removing them in favor of the original layer. Thus far, the third mural scheme has been uncovered and recorded. The layers of paint are uncovered using water soluble acetone at varying strengths brushed against the wall. Doing this lifts a calculated thickness of paint, so as not to remove too more layers at a time than are desired.

The Board of Directors of the Vilna Shul has opted not to repeat the same extensive process with the other walls throughout the building. The aforementioned process is not only incredibly expensive, but highly destructive. Eventually, the plan would be to do additional necessary explorations of sections of the other walls that are particularly intriguing. Then, all of the walls would be covered with removable canvases, and artists would render recreations of the 1923 original mural so as to create the feeling of restored murals. Doing this complies with preservation protocol at a fraction of the price while leaving the original murals, all three generations, intact for future generations.



17. Back of Women's Gallery



20. What was -what is being revealed
- Beginning new restoration on the back
wall of the Women's Gallery



21. Mearat ha-Machpelah - Cave of the
patriarchs painting uncovered on back
of Women's Gallery.



22. Kever Rokhl Emanu - The grave of
Rachel the Matriarch uncovered on Back of
Women's Gallery



23. Downstairs Community room -
Scheme 3 - only murals to remain
uncovered since date of painting



24. Wall paintings on back of Women's Gallery Downstairs Community room after restoration. September 2010.



25. Wall paintings on back of Women's Gallery Downstairs Community... Detail.

The restoration of the Vilna Shul remains a work in progress. Mural restoration of the back of the Women's Gallery will be complete by the end of the year. Numerous other projects are planned to complete the preservation of Boston's only Jewish historic site. Meanwhile, the building is functioning as a museum and cultural center and is visited by over 8,000 people each year for tours, monthly and holiday services, and other programming.

*Update: As of September 2010, the first layer of the Vilna Shul murals had been successfully uncovered, documented and restored. As shown in figure 24, scheme 1 revealed anticipated biblically inspired scenes. To the right of the Ladies' Auxiliary Board, a domed edifice with two turrets surrounded by rounded hills and palm trees was uncovered. Bordered by two wall-length columns, Hebrew lettering under the image of the building reads «Me'arat HaMachpelah», Cave of the Patriarchs, denoting the supposed burial sites of Abraham and Sarah, Isaac and Rebecca, Jacob and Leah. To the left of the Ladies' Auxiliary, decorated in a similar fashion, the image of a slightly elevated rectangular building was uncovered with the inscription, «Kever Rokhl Emanu», Rachel's Grave, the burial site of the fourth Jewish matriarch. Continued restoration of the Vilna Shul has not been determined at this time.

Notes:

1. «Lay Cornerstone for New Synagogue in the West End», *Boston Advocate*, 12/11/1919.
2. Jenkins, Candace and Lisa Hartmann. «Draft Timeline of Building-Related Events», Massachusetts Preservation Projects Fund, 9/12/1997, p.170.
3. «Vilno Brotherhood», *Boston Daily Globe*, 8/11/1892.
4. «Four Centuries of Immigration In Boston». Lecture with Historian Alex Goldfeld, Vilna Shul, Boston, 3/25/2010.
5. «Leave Old Church», *Boston Daily Globe*, 9/10/1906.
6. «Reconnect to the Tapestry», Vilna Shul Exhibit Room, Mark Nystedt, researcher, 2006.
7. Museum of African American History, The African Meeting House, <http://www.afroammuseum.org/site14.htm>.
8. «Newly Dedicated Synagogue of the Vilner Cong. on Phillips Street» *Boston Advocate*, 9/14/1906.
9. Jenkins, Candace and Lisa Hartmann. «Draft Timeline of Building-Related Events», p.170.
10. Gamm, Gerald H. «In Search of Suburbs», *The Jews of Boston*, Yale University Press, New Haven, 2005, p 138).
11. MPP 175, copy of permit p 179 – 1997.
12. Jenkins, Candace and Lisa Hartmann «Draft Timeline of Building-Related Events», p.170, and original document p. 180.

13. Jick, Leon, «From Margin to Mainstream». The Jews of Boston, Yale University Press, New Haven, 2005, p. 89.
14. <http://www.ndsu.edu/cpm/croll/HistoryofPaintSGC.htm>.
15. The Last Tenement, The Bostonian Society, Boston, Massachusetts, 1992, p. 61-62.
16. «Historic Beacon Hill District: Architectural Guidelines». http://www.cityofboston.gov/environment/pdfs/beaconhill_guidelines.pdf.
17. The Last Tenement, p 67-68.
18. Kenney, Michael, «Unpeeling the colorful past of Beacon Hill's Vilna Shul», The Boston Globe, 5/7/1997.
19. «Vilna Shul: Second Phase of Decorative Paint Research», Building Conservation Associations, Inc., Boston, 11/2002.
20. Pocobene, Gianfranco and Brian Powell, conservators, 2/2010.
21. «Vilna Shul: Second Phase of Decorative Paint Research» (Here and further in this chapter of the article pp 4-30 of the analysis are referenced).

SYNAGOGUE CEREMONIAL TEXTILES

(Based on the Lviv Museum of Ethnography and Artistic Craft Collection)*

Bracha Yaniv

A most striking feature of the textiles from the Lviv Museum of Ethnography and Crafts is the heterogeneity of styles and designs represented. In this respect, the collection exemplifies the East European tradition in the design of ceremonial objects made of textiles, which was quite distinct from that of the large communities in Western and Central Europe. The difference was the emergence in the latter of several major centers, where professional Jewish embroiderers developed basic designs and decorations, which led in time to the development of well defined iconographic motifs. An example is the Torah ark curtain featuring a two-column motif, which emerged in Bohemia and Moravia; after reaching Germany, it was augmented by the addition of a pair of lions above the columns, flanking a Torah crown. In Eastern Galicia, however, no iconographic motifs seem to have developed; instead, the local conception of *hiddur mitzvah*, «glorifying the commandment», was represented by the use of the choicest possible fabrics.

The idea of *hiddur mitzvah* comes from the Talmud. Commenting on Exodus 15:2, «This is my God and I will adorn Him», the Sages interpret it as meaning that the commandments should be observed in as pleasing a manner as possible: «Make before Him... a beautiful Torah scroll, and write it in God's name with beautiful ink, with a beautiful quill, have it written by a master scribe and wrap it in fine silk» (Babylonian Talmud, *Shabbat* 133b). Like the «fine silk» of this passage, the costly fabric with which Torah scrolls were wrapped in antiquity, silk fabrics and brocade have been used since the Middle Ages to make Torah mantles and Torah ark curtains and valances. Common to the designs of the textile objects in this collection is the random combination and rich variety of sumptuous materials represented. The objects are made of materials from all parts of Europe: locally manufactured silk and felt fabrics, silk velvet from Western Europe and Turkey and brocaded silk from Italy and France. Also represented are costly

*We thank Prof. Bracha Yaniv for this paper. This publication is made possible by courtesy of Beit Hatfutsot, the Museum of the Jewish People, Tel Aviv.

The first publication of this material was based on a large exhibition of items of Judaica from the Museum of Ethnography and Crafts in Lviv, which was held in Israel, in Beit Hatfutsot, the Museum of the Jewish People in 1996. See also: Yaniv, B. Ceremonial Textiles for the Synagogue. // Treasures of Jewish Galicia. Judaica from the Museum of Ethnography and Crafts in Lvov, Ukraine. (Edited by Sarah Harel Hoshen). – Tel Aviv: Beit Hatfutsot, the Nahum Goldman Museum of the Jewish Diaspora, 1996. – p. 101-113.

embroidered fabrics from Germany, Italy and Hungary. All these fabrics were made between the 16th and the 20th centuries. This rich variety may be attributed to the involvement of Galician Jews in the local and international textile trade.

The Jews of Lviv engaged in transit trade since their early settlement in the city, in the 12th or 13th century. Their legal position, including occupation, was determined by royal privileges granted to them periodically by the kings of Poland. Economic competition made the trade and craft privileges a subject of continuous struggle with the local non-Jewish merchants' and craft guilds, a fact which at times influenced the royal decrees. Wholesale trade was, throughout the ages, one of the main engagements of Lviv Jews. Even when the areas of trade were limited, the textile trade remained a prominent Jewish occupation, as is evident, for example, from the royal decree of King Jan Olbracht in 1493, which limited Jewish commercial activities to two areas – textiles and livestock¹. The importance of Jewish trade in perfumes, spices and textiles grew, especially after the 1453 Muslim conquest of Constantinople, when Christian trade with Turkey stopped almost entirely. In the 15th and 16th centuries, Jewish wholesale traders from Constantinople and from Italy had agents in Lviv².

At that time costly textiles were manufactured only in Italy; that they were sold throughout Europe was due, among other things, to commercial contacts among Jews. For example, Venetian Jews established ties between local textile factories and Jewish merchants from Vienna³. The Italian fabrics reached Eastern Europe through Poland. From the 17th century on, Jews enjoyed access to yet another branch of the textile trade: they began to deal in used fine fabrics originating in the used-clothing market⁴. This market emerged in the 17th century with the development of the silk industry outside Italy, mainly in France, and rapid changes in French fashions – sometimes as many as two cycles of patterns annually⁵.

The important role of Jews in international trade in Poland may be deduced from an anti-Jewish publication by S. Miczynski, issued in 1618: «The Jews' stores are full of goods... They travel to the countries from which various goods are brought to Poland... When any goods arrive in Poland, the Jews are quick to buy up everything... In addition, they send and export goods to Hungary, Moravia and other places»⁶. The city of Lviv played an important role in this lively trade, serving as a depot for goods in transit in both directions. Among the partners to commercial activities in Lviv were descendants of Jews expelled from Spain in 1492 who had settled in Turkey; they traded in Persian carpets and local textile products, which they shipped westward, as far as Amsterdam. Amsterdam was the home of their Portuguese brethren, who were responsible for the dispatch of goods eastward, in the reverse direction.

Information as to the sumptuous Italian fabrics owned by a Jewish merchant of Lviv may be derived from the Jewish community's complaint to the authorities after the anti-Jewish riots that took place in Lviv in 1632. The list of those

affected includes one Abraham Farbotnik, a textile merchant, who was robbed of Venetian silk fabrics, as well as a chest containing *possementerie*, i.e., ornamental accessories for textiles: ribbons of lace and gold lace, some manufactured at Kolin in Moravia⁷. This document is of great importance in our context, as Lviv was a center of *possementerie* production, which was in Jewish hands. Jewish artisans had been encouraged to come to the city by Polish aristocrats, who were interested in developing crafts and the local textile industry. Indeed, a perusal of the names of victims of the riots reveals three *possementerie* makers – two men and a woman⁸. Later, in the 19th century, the city of Sasów in Eastern Galicia became renowned for the manufacture of a special kind of *possementerie* – *shpanyer arbet*.

The community's complaint after the anti-Jewish riots of 1632 also refers directly to ceremonial textile objects. The list of items stolen from Lviv's two synagogues includes two curtains made of silk satin embroidered with pearls. Such costly embroidery used in a Jewish object is quite rare; comparable examples are known only from a few Torah ark curtains made at the same time in Prague⁹. They no doubt attest to the wealth of the donors.

The textile ceremonial objects in this collection, however, attest to the limited economic standing of the Jews of Lviv and Galicia. Although Torah ark curtains and valances and Torah mantles were made from fine fabrics, the latter were no longer very valuable at the time of donation. The Italian brocade of the curtain Listed as cat. 25 was extremely costly when it was manufactured in the 16th century; but by the time it became a curtain, in 1690, it had served several other functions and its design had long since become obsolete. The fact that the curtain is not made of one whole piece of brocaded silk, but of four pieces, indicates that it had previously been used for some other purpose. Another fabric, once very expensive and highly regarded, which had fallen in value before reaching the synagogue as a donation, is the velvet at the bottom and back of Torah mantle (fig. 1). This fabric was manufactured in Bursa, Turkey, after a Venetian design. The large patterns used here, in scarlet and yellow, were typical of an aristocrat's costume, when it was manufactured in the 16th century. By the end of the 18th century, however, when the mantle was donated, members of the nobility preferred multicolored fabrics, patterned with small, light motifs. It thus became possible to purchase the most expensive fabrics of the previous century at low prices compared with those of new fabrics. Only some Torah ark curtains, we believe, were made of new velvet. The other fabrics were used previously as clothing or for some other purpose. Two curtains (fig. 2, 3) incorporate pieces of fabric that had previously been used as ceremonial objects, as indicated by the vestiges of an earlier dedicatory inscription.

The second-hand fine fabrics market was highly irregular, and chance brought some most surprising materials and embroideries to Jewish Galicia. Somehow, the donors of Torah ark curtain (fig. 4) procured a unique brocade strip from which

they made the centerpiece. Such brocaded strips were woven specially as sashes for use in Polish noblemen's ceremonial costumes. The sash is a broad strip with two rows of striped pattern, ending in a square containing a heraldic motif⁰. The centerpiece for the curtain in question was made by cutting across the strip and attaching the two sections lengthwise. Another example of such a random acquisition may be seen in the center of a Torah ark valance (fig. 5) donated in 1819. The appliqué strip in the center of the valance was cut from a large appliqué sheet used as a cover in the sumptuous interior decoration of some 16th-century nobleman's home.

Turkish influence on the European textile market made itself felt in two ways, affecting, first, European products intended for the Muslim market and, second, European products of Turkish-inspired design. A curtain (fig. 6) was made from a prayer rug, woven in some European city for the Turkish market, but which, for some unknown reason, reached a synagogue. The donors seem to have been well aware that a rug originally made for Muslim use would not be welcome in a synagogue; they therefore turned it upside down and added decorative strips along the edges, thus somewhat obscuring the rug's original purpose. We first hear of rabbinical objections to the use of a Muslim prayer rug in Spain¹¹. Nevertheless, Turkish Jews often used prayer rugs to make Torah ark curtains without altering their shapes, instead adding the inscription, 'This is the gateway to the Lord – the righteous shall enter through it' (Psalms 118:20)¹². Another instance of Turkish influence may be seen in the Torah ark valance (fig. 7) and the Torah mantle (fig. 8) which were both made from an embroidered object that was probably first used in Hungary as an ornamental saddle cover. Hungarian-made objects embroidered in Turkish style somewhat compensated those noblemen who were not wealthy enough to purchase an «authentic» saddle cover embroidered in Istanbul. Enterprising merchants sold them Turkish thread and satin or velvet, while local embroiderers produced the Turkish patterns for them. This saddle cover presumably reached the donor of the mantle and the valance when its velvet was rather worn. This would explain why all the velvet of the ground was cut away around the embroidered section. The embroidered sections at the edges were used for the sides of the mantle, while the decorations for the valance were cut from the center¹³.

The rich variety of textiles in Galician synagogues was probably due not only to the nature of the textile market, but also to the attraction that Lviv held for Jews from elsewhere. Jewish settlers in the city brought ceremonial objects with them from their previous homes and donated them to the synagogues. This was the case with the valance (fig. 9), that was produced in southern Germany and donated there in 1796. Its embroidered sections were cut out and mounted on a new ground, with added strips of locally made *shpanyer arbet*. Another example is the centerpiece of a curtain (fig. 10), which comprises four embroidered pieces



1. Torah mantle, Lviv, 1779



2. Torah mantle, Lviv, 1695

of velvet (of two sizes), with an embroidered cartouche in the center of each, enclosing a coat of arms. One of these coats of arms indicates that the family were Levites. As such coats of arms were common among the Jews of Italy, it seems probable that the fabric was brought to Lviv by an Italian Jew. Judging from the sizes of these embroidered sections, they may have been used previously as bags for a prayer shawl and phylacteries.

With the costly fabrics and embroidery readily available in the Lviv textile market, Galician Jews were able to create textile ceremonial objects despite the fact that the city was not a center of Jewish embroidery. The Torah ark curtains



3. Torah mantle, Galicia, 1781



4. Torah ark curtain, Lviv, 1819



4a. Torah ark curtain, Lviv, 1819 Detail

and valances and the Torah mantles were probably designed by local tailors, who created simple patterns, consisting of a main piece or frame containing a center-piece or a blank area for a dedicatory inscription. A common feature of Torah ark curtains and valances is the ground for the dedicatory inscription. In both, the inscriptions were made so as to stand out against a monochromatic material. Valances, like curtains and mantles, were not uniformly patterned; thus, neither the shape nor the number of scallops along the lower border of the valance was uniform. The ornamentation of textile ceremonial objects was based on possementerie accessories – rows of fringes, ribbons, tassels and strips of *shpanyer* work.

Unfettered by a binding formula for dedicatory inscriptions, donors of textile objects could express themselves freely, sometimes deviating from the traditional formulas. This freedom explains the variety of messages conveyed by the inscriptions. In addition, besides the commonly used embroidered inscriptions, made by the tailors, a new technique appeared – cut-out sheet-silver letters. This technique admirably served the needs of donors frustrated by the lack of local embroiderers sufficiently experienced in creating ornamental inscriptions. They could now commission Lviv silversmiths to cut the letters from sheet silver, and these were then attached to the fabric by rings welded onto their backs or by holes drilled in them. Seven of the objects on display feature cut-out sheet-silver inscriptions (fig. 1, 10-13). The earliest is a Torah mantle (fig. 1) dated to 1779, and the latest, a valance (fig. 13) donated at the end of the 19th century or slightly later. This time span of approximately one hundred and fifty years indicates a persistent local tradition of cut-out sheet-silver inscriptions. The technique seems to have been unknown outside Lviv: so far, all the known cut-out sheet-silver letters from dedicatory inscriptions which have hallmarks were made in Lviv¹⁴.

The inscriptions tell the donors' stories. One Torah ark curtain (fig. 14) was donated in 1690 by a Menahem Lieberman, whose title of *alluf* reveals that he was one of the leaders of the community. His father was probably slain in some anti-Semitic incident, as indicated by the letters (may the Lord avenge his blood). Five years later the same Menahem Lieberman donated a Torah mantle (fig. 2), whose dedicatory inscription refers to him as *rosh u-manhig ve-katzin* (literally: head and leader and eminent) – all common titles for communal leaders. In contrast to the personal inscription of the communal leader, one also finds collective dedications, as in curtain (fig. 10), which was donated by the *hevra kadisha* (burial society) «of the city» of Lviv: «The young prominent members of the Holy Burial Society of the city, pure in deed...» Another curtain (fig. 11), intended for use during a circumcision ceremony in the synagogue, bears an inscription expressing joy and thanks for the birth of a son. A curtain (fig. 6), which was donated «for» the donors' children, expresses prayers for the children's welfare. All these inscriptions are concerned with living persons, unlike those common in

other communities, where most ceremonial objects were dedicated to the memory of departed loved ones. It was most probably the lack of a binding formula that promoted the creation of these unusual dedicatory inscriptions, enriching the folk art tradition exemplified by these textile ceremonial objects.

Notes:

1. A. Rubinstein, «Lvov, Jews» (Hebrew), *Encyclopaedia Hebraica*, 21, Jerusalem & Tel Aviv, 1969, col. 106.
2. A. Wein, «Lvov» (Hebrew), in Dabrowska (I), p. 3.
3. D. Kaufmann, *Die lekte Vertreibung der Juden aus Wien und Niederijsterreich*, Vienna, 1889, p. 25.
4. On a Jewish trader from Vienna who, in 1720, sold a brocade dress to the Zwettl monastery in Austria as fabric for ceremonial costumes, see D. Heinz, *Meisterwerke barocker Textilkunst*, Vienna, 1972, n. 29.
5. It was Louis XIV of France who first encouraged the semiannual change of fashions, in order to develop the silk industry in Lyon; see A. Geijer, *A History of Textile Art*, London, 1979, p. 154. On the European used-clothing and second-hand fabric market, see Heinz (above, n. 4), p. 13.
6. S. Miczynski, *Zwierciadlo Korony Polskiej*, Krakow, 1618; see K. Bartoszewicz, *Antysemityzm w literaturzepokittj XV-XW w.*, Krakow, 1914, pp. 74-110; M. Balaban, *Historia Żydów w Krakowie ina Kazhienu 1304-1868*, Vol. 1, Krakow, 1931, pp. 255-56.
7. Caro (2), p. 171.
8. Ibid, p. 168.
9. In the collection of the Jewish Museum, Prague, nos. 27.351, 27.391, 31.749; see Volakova (9), figs. 12,13; Altshuler (4), fig. 111 on p. 129.
10. On Polish noblemen's sashes see M. Kalamajska-Saeed, *Polske pasy Kontuszowe*, Warsaw, 1987.
11. R. Asher b. Jehiel [Rosh], *Responsa* (Hebrew), Chap. 5, no. 45.
12. See Esther Juhasz (ed.), *Sephardi Jews in the Ottoman Empire: Aspects of Material Culture*, The Israel Museum, Jerusalem, 1990, pp. 97,103.
13. On Hungarian-made saddle covers embroidered in Turkish style see V. Gervers, *The Influence of Ottoman Turkish Textiles and Costume in Eastern Europe*, Toronto, 1982, note 40; on Turkish saddle covers in Hungary see K. Gombos, *Old Oriental Embroideries from Rhodes to Bokhara*, Budapest, 1982, illus. 2-5.
14. In addition to the exhibits from the Lviv Museum of Ethnography and Crafts, two more examples have been published so far: a Torah ark curtain from the collection of the National Museum in Warsaw, with cut-out sheet-silver letters without hallmarks, see Martyna (4), no. 1; 42 separate sheet-silver letters, probably from a Torah ark curtain, mostly marked with Lemberg (Lvov) hallmarks from 1813-1814, see Sotheby's, *Important Judaica: Books, Manuscripts, Works of Art and Paintings*, Catalogue of Sale LN4201, Tel Aviv, 1994, no. 187.



5. Torah ark
valance, Lviv, 1819



6. Torah ark
curtain, Lviv, 1698



7. Torah ark valance, Lviv, 1808

8. Torah mantle, Galicia,
19th century



Opposite:

9. Torah ark valance,
Germany, 1796

10. Torah ark curtain, Lviv, 1800

11. Torah ark curtain for
circumcision ceremony, Lviv,
19th century





12. Torah ark valance, Lviv, 1848

13. Torah ark valance, Lvov, 19th – 20th century



14. Torah ark curtain, Lviv, 1690



1. Корона Тори. Галичина, кінець XVIII – початок XIX ст.
Музей історичних коштовностей, Київ. (Серебро // Шедевры еврейского искусства. – М.: Имидж, [1993]. – Т. 3). – Ред.

АНТРОПОМОРФНІ ЗОБРАЖЕННЯ В ДЕКОРАТИВНОМУ ОЗДОБЛЕННІ КОРОН ТОРИ ГАЛИЧИНИ XVIII – XIX ст.

Наталія Левкович

Корони Тори є центральними об'єктами ювелірного мистецтва єврейської громади Галичини. Весь творчий потенціал ремісників-золотарів втілювався саме в предметах пошанування, декоративного оздоблення сувоїв Тори, що традиційно зберігалися у вівтарних нішах синагог та божниць – Арон кодешах. Декоративне оздоблення Корон Тори, *торашилдів*, *торамантілів*, *рімонімів* є носієм кодованої символічної та знакової інформації з релігії, історії і традиції іудеїв. На жаль, не можна з упевненістю говорити про майстрів-ремісників, адже більшість імен на сьогодні є загубленими в складному лабіринті історії євреїв Галичини. В окремих випадках на предметах вказано ім'я виконавця ювелірних виробів. Ускладнює атрибуцію і те, що відповідно до цехових статутів їх членами не могли бути євреї, а відповідно на виробах не ставилося цехових клейм, що полегшили б встановлення авторства. Євреї-ювеліри систематично звинувачувалися у використанні неякісного золота та срібла, відповідно їх діяльність переслідувалася, заборонялося торгувати ювелірними виробами власного виробництва. В окремих історичних періодах ювелірам-євреям заборонялося працювати на території Львова. Провідними осередками ювелірного ремесла були Львів, Жовква, Броди, на що вказують численні збереженні вироби саме з цих міст.

Ювелірне мистецтво євреїв України (в тому числі і Галичини) є темою наукових розвідок низки науковців, здебільшого музейних працівників Т. Романовської¹, Ф. Петрякової^{2,3}, Р. Графмана⁴, А. Канофа⁵ та інших. Більшість досліджень – це короткі, однак надзвичайно фахові описи, що доповнюють ілюстративні зображення в каталогах музейних експозицій, альбоми виставок. В текстах традиційно перелічуються типи орнаментів, що декорують вироби, та значення того чи іншого предмету в обрядах. На особливу увагу заслуговує стаття Ф. Петрякової, присвячена аналізу Корони Тори XVIII ст. з Жовкви.

Актуальність даної статті полягає в зростанні наукового інтересу до пам'яток іудаїки, зокрема ювелірного мистецтва. Саме ювелірні вироби є центральними експонатами численних музейних колекцій України і світу. Водночас більшість з них недостатньо висвітлені в науковій літературі, адже більшість видань – це каталоги з коротким описом експонатів. Значна частина творів вимагає проведення фахових атрибуцій, мистецтвознавчого аналізу з метою введення їх в коло схожих їм явищ, і визначення



2. Жертвоприношення Авраамом Ісаака.

3. Сон Якова.

їх місця в історії розвитку світового ювелірного мистецтва. Окремо слід відзначити необхідність реставрацій творів з музейних колекцій України. Метою статті є аналіз антропоморфних зображень в декорі Корон Тори, виконаних в Галичині в XVIII–XIX ст., в контексті символічної системи мистецтва євреїв краю.

Традиція виконувати корони для пошанування Тори сформувалася на теренах Східної Європи і є характерною для євреїв-ашкеназів. Саме поняття Корони Тори, окрім декоративного оздоблення, возвеличення сувоїв має глибоке філософське та релігійне підґрунтя. Фактично корона є символом мудрості того, хто звертається до Тори, але не тільки вивчає текст, а й приймає її у своє серце, живе за її законами. Якщо людина вивчає Тору і живе за її законами, то вона (Тора) стає для нього короною. Мудрістю Тори царі коронуються на царство, а царство здатне вистояти тільки тоді, коли царі дотримуються законів Тори. В притчах царя Соломона сказано, що «Господь мене (Тору) створив на початку своїх доріг на свої діла, заснував мене перед віками, раніше ніж створив землю, і раніше ніж створив безодні, раніше від витоків джерел водних» і «люблю я тих, що мене люблять, а ті, що мене шукають, знайдуть ласку, ... мої плоди кращі добірного срі-



4. Мойсей зі скрижалями.

5. Первосвященик Аарон.

бла...» [Притчі царя Соломона 8:16 – 26]. Тора коронує царів на царство і відповідно Корона Тори є важливішою від Корони Царства. Пошанування Тори, значення її вчення для євреїв втілюється у виконанні коштовних прикрас сувоїв Тори, а зокрема корон.

Типовою формою Корон Тори для Галичини XVIII–XIX ст. є конструкція, що складається з кількох ярусів, переважно трьох або двох. Яруси формують широкі обручі, площина яких суцільно декорована. Перехід від ярусу до ярусу досягається завдяки широким пласким вигнутим раменам. Корону традиційно завершує ярус у вигляді півкуполу, часто дзвоноподібної форми, увінчаний фігуративним зображенням: квіткою, фігуркою птаха, тварини, або ж значно менша в діаметрі та невисока ажурна корона. Більшість Корон Тори Галичини XVIII–XIX ст. виконані зі срібла (дуже рідко з латуні, міді або бронзи), декоровані у техніці золочення, або золотими ажурними пластинами. Функцію додаткового декоративного елементу виконувало напівкоштовне каміння, кольорове скло, в окремих випадках – емалеві вставки.

Здійснюючи аналіз низки Корон Тори з музейних колекцій України та світу, можна виділити п'ять орнаментальних груп декоративного оздо-



6. Цар Соломон.



7. Цар Давид.

блення. Найпоширенішою є рослинна орнаментика: варто відзначити, що рослинна орнаментика в єврейському декоративно-прикладному мистецтві є домінантною і має глибоке символічне значення. Другу групу становить зооморфний орнамент, безперечно також носій глибинної символічної інформації. Меншою популярністю в орнаменті Корон Тори користуються архітектурні мотиви. Окрему групу становить зодіакальний цикл, що декорує значну кількість ритуальних предметів. На особливу увагу заслуговують антропоморфні зображення в системі декору Корон Тори Галичини XVIII–XIX ст.

Правомірність використання зображення людини в предметах іудаїки відповідно до релігійних законів на сьогодні є доволі суперечливим питанням, яке може знайти як палких прихильників, та і не менш радикально налаштованих опонентів. Беззаперечним є факт існування божественної заповіді про заборону творення скульптурного зображення. На горі Синай, в часи виходу євреїв з Єгипту, Мойсееві Богом було дано десять заповідей. В другій заповіді сказано: «Ти не матимеш інших богів окрім мене. Не зробиш собі ідола і будь-якої подоби, яка на небі, – вгорі, і яка на землі, – в долині, і яка в водах і під землею. Не поклонишся їм, і не послужиш їм» [Вихід 20:17]. Згідно біблійних текстів заборона поширюється не тільки на

зображення людини, але і всього, що є на землі, над землею і під водою. Однак ця заборона стосується тільки творення зображення для поклоніння, фактично творення будь-якої круглої скульптури з метою пошанування як божества. Таким чином, в текстах не має прямої заборони на зображення, в тому числі і людини, з метою декоративного оздоблення. Дану тезу підтверджують численні зображення людини на ритуальних предметах іудаїки, зокрема Коронах Тори, пряжках поясів на свято Йом Кіпур, ритуальних тарілках, а також в розписах синагог. Значна частина цих предметів та зображень була створена саме на теренах Галичини в XVIII – XIX ст. Нормативні вимоги до зображень подані в трактаті Шулхан Арух (буквально «накритий стіл») – теоретичному підсумку роздумів галахічних авторитетів середньовіччя, що був опублікований у XVI ст. Йосефом Каро та був доопрацьований і опублікований у нових редакціях вже в XIX ст. рабином Шнеуром-Залманом із Ляд (відомий також як Алтер Ребе) і Шломо Ганцфрідом. Даний трактат містить 613 заповідей, що вповні регулюють життя іудеїв і визнається як основне керівництво з вивчення практичної галахи усіма без винятку течіями іудаїзму. Глава 168 даного трактату присвячена забороні зображень. В трактаті Шулхан Арух сказано, що заборонено зображувати людину та навіть зберігати ці зображення дома, доки вони не будуть трохи попсовані. Також не можна зображувати повністю людину з двома очима, вухами, носом, ротом, руками і ногами; якщо щось є відсутнім, затертим, або замальованим, то такі зображення є допустимими. Також заборона поширюється на круглу скульптуру або значно виступаючі барельєфи. Таким чином, законодавчі тексти, згідно яких живе більшість іудеїв, при дотриманні певних умов не забороняють зображення людини. Підтвердженням цього є декоративне оздоблення низки Корон Тори Галичини XVIII – XIX ст. В залежності від історичних періодів спостерігаються послаблення або ж навпаки посилення заборони фігуративних зображень. В окремих випадках на теренах Західної Європи заборона поширювалася на будь-які процеси художнього творення. Для епохи середньовіччя типовими є зоокефальні деформації постаті людини. Здебільшого замість людських голів зображували пташині чи тваринні (ілюстрації «Агади пташиних голів», Південна Німеччина 1300 р.). В XVIII ст. в європейських країнах поширюється вчення угорського рабина Мойсея Софера про повне неприйняття будь-яких форм художньо-декоративних практик. Водночас до цього ж періоду належать численні твори (здебільшого виготовлені в Німеччині) з зображенням людини, зокрема ханукальні лампи, футляри для Мегілат Естер (сувоїв Естер). Поширення антропоморфних зображень в єврейському мистецтві на теренах Галичини можна частково пояснити популяризацією течії іудаїзму – хасидизму. Зображення людини



8. Сцена «Сон Якова».
Корона Тори. Жовква, XVIII ст.,
майстер Арье-Лейб Катц.



9. Сюжет «Сон Якова».
Один з 6-ти медальйонів Корони Тори із
Великої міської синагоги у Львові.
(Серебро // Шедевры еврейского искус-
ства. – М.: Имидж, [1993]. – Т. 3). – Ред.

на ритуальних предметах, яким надавалося надзвичайно важливе значення, не можна пояснити випадком або ж незнанням (несвідомістю) виконавців. Ретельність вибору сюжету або відтворювання конкретної постаті свідчить про глибокі філософські знання, традиції майстерності ювелірів-євреїв Галичини.

Зображення людини декорують Корону Тори XVIII ст., виконану в Жовкві, майстром Арье-Лейб Катцом для міського бет-мідрашу. Дана Корона належить до поодиноких атрибутованих пам'яток, виконаних в Галичині, ім'я майстра вписане в одне з клейм, що декорують витвір. Це традиційна триярусна корона (на жаль, третій ярус сьогодні є втраченим), нижній ярус формується з доволі широкого обруча, декорованого шістьма емалевими медальйонами (детальний мистецтвознавчий аналіз жовківської Корони Тори наведено у статті Фаїни Петрякової⁶). Один з медальйонів декоровано композицією, відомою як «Сон Якова». Згідно біблійних текстів, «Ісаак покликав свого сина Якова і відправив його з землі Ханаанської за дружиною з роду дочок Лавана... І відійшов Яків від криниці



10. Сюжет «Сон Якова».

Малюнок – арх. Артур Стал (*Sprawozdanie. Kuratortjum Opieki nad Zabytkami Sztuki Żydowskiej przy Żydowskiej Gminie Wyznaniowej we Lwowie.* – Lwow, 1928. – S.14, 19). – Ред.

клятви і вийшов до Харану. І знайшов же місце, і заснув, бо сонце зайшло. І взяв каміння з того місця і поклав собі під голову, і заснув на тому місці. І побачив сон. І ось драбина закріплена на землі, якої верх досягав до неба, і божі ангели піднімалися і сходили по ній. Господь же закріплювався на ній, і сказав: Я бог Авраама, твого батька, і Бог Ісаака. Не бійся, земля, де ти спиш на ній, тобі її дам і твоєму насінню. І твоє насіння буде як пісок землі, і поширяться до моря і до сходу, і заходу, і до півночі. І благословенні будуть в тобі всі народи землі, в твоєму насінні» [Буття 28:1–21]. На жовківській Короні Тори зображено момент сну Якова, по небесній драбині до нього спускаються ангели. Варто зазначити, що сюжет «Сон Якова» є одним з найбільш поширених в декоративному оздобленні Корон Тори. Загалом мо-

жемо говорити про символічність композиції, що виступає зв'язком між священною землею іудеїв, їх праісторією та народом, розкиданим по всіх куточках Європи. Значну частину в єврейському декоративно-прикладному мистецтві становлять символи історичної землі Ізраїлю. Сон Якова є також популярним сюжетом для українського іконопису XVI–XVIII ст., в композиційному вирішенні ікон та декоративному оздобленні Корони Тори можна простежити певні аналогії. Цю спорідненість можна пояснити значними контактами між єврейськими та українськими майстрами, відкритістю для впливів. Жовківська Корона Тори є однією з центральних пам'яток колекції іудаїки музею етнографії та художнього промислу НАН України у Львові. Сюжет «Сон Якова» декорує один з чотирьох медальйонів Корони Тори з Великої міської синагоги Львова. Композиція даного зображення більш насичена, у порівнянні з жовківським зразком. Над постаттю біблійного персонажа знаходиться драбина, що верхнім кінцем впирається в сонячний диск з проміннями та з трьома ангелами на ній (сонце також зображено в декорі Корони Тори з Жовкви). У даному ви-



11. Корона Тори із Великої міської синагоги у Львові. Фото 1920-ті рр.
(Серебро // Шедевры еврейского искусства. – М.: Имидж, [1993]. – Т. 3). – Ред.

падку сонце можна трактувати як символ божественного світла та розуму. Відповідно до тексту Священного писання, з драбини до Якова промовляв Бог, однак зрозумілим є факт, що зображення Бога буде повністю суперечити другій заповіді. Таким чином спостерігаємо ототожнення бога з сонячним світлом і фактично спорідненість з давніми релігіями Єгипту та Шумеру. Доповнює композицію зображення будівлі з рядом арок та центральною вежею, увінчаною куполом. Тотожне зображення є на одному з медальйонів жовківської пам'ятки, доповненому написом «Башта Давида». Сюжети на решті медальйонів Корони Тори з Великої міської синагоги – це зображення Адама та Єви обабіч дерева пізнання, в оточенні рослинної орнаментики та змія вгорі композиції. Фігури відтворені надзвичайно примітивно, схематично в порівнянні з іншими медальйонами. Більшу увагу майстер-ювелір приділив двом медальйонам з зображеннями Мойсея зі скрижалями заповіту та Аарона. Обидві постаті знаходяться в оточенні пишної рослинної орнаментики. Характерним є зображення Мойсея, у відповідності до глав Шулхан Аруху на обличчі затерто одне око.

Ще одним зразком використання антропоморфних мотивів в оздобленні Корони Тори є срібна з золоченням пам'ятка, вироблена у Львові в кінці XVIII – на початку XIX ст. (сьогодні знаходиться в колекції Єврейського музею в Нью-Йорку). Широкий нижній обруч двоярусної корони декорують шість антропоморфних композицій: «жертвоприношення Авраамом Ісаака», «сон Якова», «Мойсей зі скрижалями заповіту», «первосвященик Аарон», «цар Соломон» та «цар Давид». Серед збережених пам'яток з зображеннями людини безперечно кількісно домінує композиція «Жертвоприношення Авраамом Ісаака». Даний сюжет є одним із символів безмежної відданості Богові. В центрі композиції жертвник, на якому лежить зв'язаний Ісаак, Авраам же заносить меч над його тілом, і його зупиняють ангели. Авраама зображено у традиційному для галицьких євреїв одязі, а саме довгому плащі та капелюсі. Його одна нога захована за орнаментальною смугою, і таким чином художник-ювелір дотримався приписів про зображення людини. Схожою до жовківської є композиція «Сон Якова». Майстер також уникає деталізації, зокрема зображення ніг при створенні постаті Мойсея з відповідними, традиційними атрибутами – скрижалями заповіту та посохом: «І сказав Господь до Мойсея: витягни собі дві кам'яні таблиці..., і вийди до мене на Гору, хай напишу на таблицях слова (зако-ну)...» [Вихід 34:1-2]. Четверте – це зображення Аарона у високій конічній шапці з лампадою у руках та оздобленим, коштовним нагрудником. Постаць відтворено у відповідності до біблійних текстів «заповіси із-раїльським синам: хай візьмуть собі для світла олію з оливок, чисту, биту і хай постійно світить у храмі, ззовні завіси, що висить над моїм заповітом.

Хай його запалює Аарон і його сини, з вечора до ранку, перед Господом. В закон вічний на роди Ваші, між ізраїльськими синами» [Вихід 27: 20–21], «І зробиш святую одіж для брата твого Аарона на честь і славу, ... в якій хай приносить мені жертви у святому. Ці ж ризи хай зроблять: нагрудник, їх верхню ризу і довгу ризу, і мережану ризу, і мітру і пояс...» [Вихід 28:2–4]. В декоративному оздобленні корони використовують ключові, надзвичайно важливі для іудаїзму постаті і сюжети, таким чином підкреслюючи саме значення Корони Тори, як найвищого символу мудрості писання та мудрості того, хто присвятив своє життя його вивченню.

Конструктивно тотожною до Корони Тори з музею у Нью-Йорку є пам'ятка, що знаходиться в Музеї історичних коштовностей у Києві. Відмінність в пам'ятках полягає тільки у вирішенні пропорції окремих орнаментальних елементів (більшість є повністю спорідненими) та сюжетах антропоморфних композицій. Здійснюючи аналіз конструкції пам'яток, їх декоративного оздоблення, з упевненістю можемо говорити про те, що виконані вони були якщо не одним майстром, то в одній ювелірній майстерні і в один період. Варто зазначити, що на нижньому обручі Корони Тори знаходиться шість композицій з зображеннями людини, а саме «Жертвоприношення Авраамом Ісаака», «Сон Якова», «Мойсей зі скрижалями заповіту», «Цар Давид», «Аарон», «Цар Соломон з символічним Арон кодешем в руках». Слід звернути увагу на тонку ювелірну роботу, майстерність при моделюванні постатей, реалістичну передачу одягу та рис обличчя. Зображення композиційно завершенні, не є перенавантаженими, вповні відповідають загальній стилістиці декоративного оздоблення виробу. Традиційність у виборі композицій підкреслюють зображення сцен «Жертвоприношення Авраамом Ісаака», «Сон Якова», «Мойсей» та «Аарон», менш популярними є сцени «Цар Давид» та «Цар Соломон». Водночас постаті царів Давида та Соломона є ключовими в історії і культурі євреїв усього світу, адже саме з ними пов'язані одні з найбільш вагомих подій, описаних у Священному писанні. Традиційно для європейської культури царя Давида зображено на троні з арфою в руках, голову прикрашає корона (на зразок корон європейських монархів). Схожим є трактування постаті царя Соломона, одягненого у плащ на зразок європейського (зокрема трактування комірця нижнього одягу). В руках у царя символічне зображення вівтарної шафи храму, адже спорудження Храму відбувалося в часи царювання Соломона. Аналізуючи фігуративні композиції декоративного оздоблення Корон Тори, спостерігаємо повну відповідність священним текстам. Характерною особливістю розвитку культури євреїв усього світу, зокрема Галичини є ревне оберігання власних традицій, чітке дотримання основних ритуалів іудаїзму. Безперечно, важливу роль у дотриманні ри-

туалів відігравали твори декоративно-ужиткового мистецтва. Водночас при збереженні традицій, самої суті суспільного, родинного існування єврейської громади Галичини в допоміжних елементах дотримання ритуалу, а саме декоративному оздобленні синагогальних предметів, предметів домашнього вжитку відчутними є впливи європейського, українського мистецтва, а також привізних творів з країн мусульманського сходу, переважно Туреччини та Ірану. Здебільшого ці впливи простежуються в запозиченні орнаментальних схем, зокрема з коштовних тканин, привезених з Близького Сходу, давньослов'янських орнаментів, елементів стилістики західноєвропейського мистецтва.

Окрему частину антропоморфних зображень в декоративному оздобленні корон становлять клейма зодіакального циклу, зокрема водолія, близнюків, діви та стрільця. На більшості творів єврейського декоративно-прикладного мистецтва постаті замінені символічними зображеннями, однак у галицьких виробах зустрічаємо фігуративне трактування знаків. Зображення зодіакального циклу в єврейській культурі має надзвичайно глибокі традиції, пов'язані ще з давньошумерськими культами. Знаки зодіаку пов'язуються з дванадцятьма колінами Ізраїлю, їх історичною долею (даній тематиці присвячена низка наукових розвідок провідних науковців-іудаїстів світу). Коло зі знаками зодіаків декорує більшість синагог Галичини (детальний аналіз зображень наведено у книзі Б. Хаймовича⁷), однак антропоморфні постаті в них традиційно замінені фрагментами людських тіл, або знаками, що повинні були їх замінити, наприклад діва – зображенням голубки з квіткою у дзьобі, стрільця з луком зі стрілами, водолія з криницею і відром з водою, близнюків у вигляді двох ідентичних птахів. На ритуальних творах, виготовлених ювелірами-євреями в Галичині в XVIII – XIX ст., зустрічаємо постаті людини. Зокрема, обруч другого ярусу триярусної Корони Тори, виконаної у Львові в 1763/64–1773 рр. (знаходиться в Єврейському музеї Нью-Йорка) представляє собою дванадцять круглих медальйонів в оточенні рослинної орнаментики з зображеннями знаків зодіаку. Чотири знаки передані через людські постаті – водолій, близнюки, діва, стрілець. Знак, що відповідає сузір'ю Водолія, передано через зображення постаті чоловіка біля криниці. Постаць подана у профіль і доволі схематично, таким чином майстер не створив повну фігуру, а тільки її фрагменти. Знак близнюків зображено у вигляді двох оголених постатей, представлених у дзеркальній симетрії і позбавлених будь-яких статевих ознак. Діва, традиційно вирішена у вигляді жінки з квіткою у руці, постаць також передано доволі схематично, уникнуто будь-якої деталізації. Знакові зодіаку стрілець відповідає колінопреклонена фігура лучника з натягнутим луком. Подібне вирішення зодіакального циклу зустрічається в оздо-

бленні борджорів низки срібних ритуальних тарілок, виконаних в Галичині в кінці XVIII–на початку XIX ст.

Таким чином, здійснивши аналіз низки Корон Тори, виконаних ювелірами-євреями в XVIII – XIX ст., можемо зробити висновок, що антропоморфні зображення, як елемент декоративного оздоблення виробу, були доволі поширеними. Традиційно вони розташовувалися на широких обручах нижнього ярусу корон. Серед композицій переважають ключові для історії і культури євреїв сюжети, зокрема Сон Якова, Жертвоприношення Авраама, Мойсей із скрижалями заповіту, Аарон, Царі Давид та Соломон. Більшість постатей передані схематично, в окремих випадках помітною є деформація або свідоме нищення окремих портретних рис або самої фігури. Зображення людини зустрічається також і в зодіакальних циклах, що в свою чергу декорують обручі Корон Тори. Поширення антропоморфних мотивів в декоративному оздобленні ритуальних предметів іудаїки можна пояснити не формальним, а більш глибоким трактуванням основних заповідей священного писання, а також відповідністю до галахічних вчень та поширенням течії хасидизму.

Примітки:

1. Романовська Т. Іудаїка // Золота скарбниця України. – К.: Акцент, 1999. – С. 99-122.
2. Петрякова Ф. Синагогальна Корона з Жовкви – унікальна пам'ятка XVIII ст. // Історична, мистецька та архітектурна спадщина Жовкви: проблеми охорони, реставрації та використання: Збірник матеріалів українсько – польського науково – практичного семінару / Ред. кол. М. Литвин, В. Накопало, Г. Яремич. – Жовква – Львів, 1998. – С. 114-117.
3. Petriakova F. The Collection of Jewish Art of the Museum of Ethnography and Grafts in Lvov // Treasures of Jewish Galicia. Judaika from the Museum of Ethnography and Grafts in Lvov, Ukraine. – Tel Aviv: Beth Hatefutsoth, the Nahum Goldman Museum of the Jewish Diaspora, 1996. – P. 75-99.
4. Grafman R. Crowning Glory: Silver Torah Ornaments of the Jewish Museum, New York. – New York: The Jewish Museum, 1996.
5. Kanof A. Jewish Ceremonial Art and Religious Observance. – New York: Harry N. Abrams, 1969.
6. Петрякова Ф. Синагогальна Корона з Жовкви – унікальна пам'ятка XVIII ст. – С. 114-117.
7. Хаймович Б. Дело рук наших для прославления. Росписи синагоги Бейт Тфила Беньямин в Черновцах. – К.: Дух і літера, 2008. – 199 с.

КОЛЕКЦІЯ ЄВРЕЙСЬКИХ ВИБІЙОК У ЛЬВІВСЬКОМУ МУЗЕІ ЕТНОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ

Людмила Байбула

Галичина цікава своєю культурною спадщиною, бо плекали її впродовж століть різні етнічні групи: українці, поляки та євреї. Живучи по-сусідству, вони були приречені на постійні контакти та запозичення, що дістали своє відображення у традиційних культурах цих народів. Найбільш відкритим в цьому плані було декоративно-ужиткове мистецтво, позаяк воно не вимагало зображень предметів релігійного культу і не підсилювало, таким чином, універсальну семантичну опозицію «свій-чужий». В цьому контексті надзвичайно цікавими для вивчення є вибійчані тканини, декоровані єврейськими ремісниками, які використовувались для пошиття одягу переважно сільським місцевим населенням української Галичини і побутували тут включно по першу половину ХХ століття.

Жодних досліджень про єврейську вибійку чи вибійку, декоровану єврейським ремісником, окрім спорадичних згадок немає. Ця проблематика на сучасному етапі залишається на маргінесі, поза сферою зацікавлень дослідників народної культури. Натомість є достатньо літератури про українську народну вибійку як галузь декоративно-ужиткового мистецтва, тому основні характеристики про предмет нашого дослідження черпатимемо саме з цього джерела¹.

17 травня 1934 року відкрився єврейський музей у Львові. Він діяв до 1939 року. Його очолив художник-живописець, знавець єврейської старовини Людвіг Лілле. Крім ритуальних виробів зі срібла, тканин XVIII–XIX ст., колекції ілюмінованих кетуб зі збірки М. Райхенштейна – що було чи не основним стержнем експозиції, в музеї були широко представлені вироби, близькі домашньому побуту: фаянсові предмети з Любичі Королівської, витинанки («рейзеле») зі звичайного паперу та тканини («вибійки»), декоровані єврейськими майстрами (з 56-ти центрів)². Саме про них і піде мова у нашій розвідці. Речі ці, в основному, благополучно пережили перипетії різних лихоліть, в тому числі і військових, бо не були ні сконцентровані, ані систематизовані як певна цілісна збірка юдаїки. Вони були розпорошені серед тисяч інших експонатів, виготовлених в інших країнах, але близьких по матеріалу. На сьогодні колекція вибійонок знаходиться у Львівському музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (далі – МЕХП). Це фонд тканин, загальна кількість експонатів – 112 штук, датовані переважно кінцем XIX – початком ХХ ст.³ Предмети колекції походять в основному з теперішньої Львівської та Івано-Франківської областей.

Львівська область представлена такими містами, як Буськ, Броди, Підкамінь, Самбір, Дрогобич, Жидачів; районами – Сокальським, Золочівським та Старосамбірським. Іванофранківська область – Болеховим; дві вибійки походять з Тернопільської області та двадцять одна – без зазначеної географії.

Вибійка, розпис (вибивання, набійка, друкування, мальованка, димка, синильниця) – це тканини з візерунками, нанесеними за допомогою різьблених дошок (форм, печаток, степлів); декорування тканин, коли орнамент утворюється не в процесі ткання, а наноситься на готову тканину, друкується. Дослідники вибійки часто називають її народною графікою. Відмінність назв обґрунтовується різними техніками вибивання узорів, періодами виготовлення та побутування в окремих регіонах України. Наприклад, оздоблені ручною вибією тканини називалися димками на Наддніпрянщині й Поділлі, мальованками на Львівщині, друкованими в західних районах Дрогобиччини. У великому тлумачному словнику української мови знаходимо такі пояснення даних термінів:

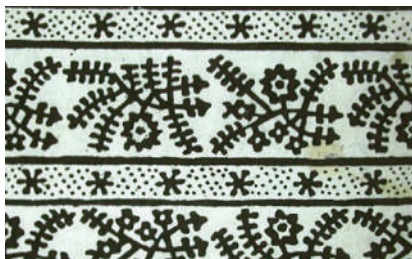
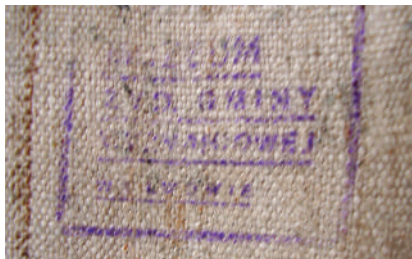
вибійка – тканина з візерунком, що наноситься вручну за допомогою різьбленої чи набірної дерев'яної дошки;

димка, (застарілий термін) – товста бавовняна тканина, переважно смугаста;

мальованка – спідниця з полотна, розмальованого кустарним способом.

У фондівій збірці МЕХП вибійки наклеєні на шматки картону і мають розмір прямокутників приблизно 22 см на 30 см, це лише маленькі фрагменти тканин. На них, як і в обліковій документації, відсутня інформація про виробника, лише зазначено місце походження. Проте нам пощастило віднайти у запасниках фонду не облікований експонат – вибієку значних розмірів 95х76 см, на зворотній стороні цієї тканини є чорнильна печатка «Muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej we Lwowie» та ім'я і прізвище виробника – Мендель Літтер, Самбір – друк чорний і жовто-цегловий з двох дошок (іл. 1). Ця знахідка підтвердила інформацію про походження даних музейних предметів саме з колишнього Львівського єврейського музею.

Так як вибієчасті тканини використовувались переважно для пошиття спідниць, то за останніми в народі закріпилась назва «димки», «мальованки» Цікаво, що єврейських ремісників, які виготовляли вибійки, називали «димкарями». Нам вдалося віднайти декілька згадок про них, зокрема у брошурі музею єврейської віросповідної громади у Львові, що вийшла у 1937 році за редакцією Людвіга Лілле (Людвіг Лілле – художник по живопису, директор єврейського музею у Львові з травня 1934 по жовтень 1939 р.) – «Жидівський «димкар» був колись дуже популярною постаттю



1, 2. МЕХП. ЕП 813 – не облікована вибійка

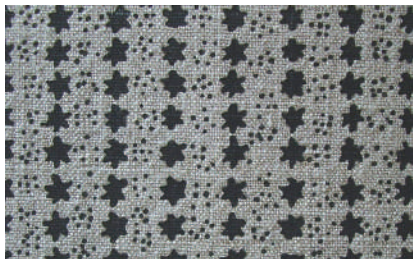
3. МЕХП. Інв № ЕП 23619. Опис в інвентарній книзі – вибійка ручна на конопляному полотні на чорному фарбованому тлі: галузки і квіти наперемішку зі стрічковим узором з квадратів (полотно білого кольору) кін. XIX – поч. XX ст. 21,5х18 см.

4. ЕП 808 – автор Лейб Рубін (Гологори) – необлікований предмет.

5. МЕХП. Інв № ЕП 23691. Буськ. Опис в інвентарній книзі – вибійка одягова, вибита по білому фоні. Орнамент смугастого укладу у вигляді сильно геометризОВАНИХ форм галузки з квітами та 6-ти раменних розеток Вільні місця фону заповнені крапками. Вживалась для спідниць, які відносно до характеру дошки, набитої дротиками, називали «дротанею» 0,26х0,16 см.

6. МЕХП. інв. № ЕП 23666 – Дрогобичина. Опис в інвентарній книзі – вибійка одягова, льна, вибита чорною олійною фарбою. Орнамент у вертикальні смуги, заповнені 2 рядами зірок (6) та ромбовидних фігур.

1	2
3	4
5	6



7. МЕХП. інв. № ЕП 23606. Опис в інвентарній книзі - вибійка ручна, лляне полотно. Орнамент- шахматного укладу з мотивів 6-ти раменних зірок. На спідниці – кін. XIX – поч. XX ст. 0,2 x 0,195 м

8. МЕХП. інв. № ЕП 23611. Опис в інвентарній книзі - вибійка ручна на доморобному. Взір вибитий чорною олійною фарбою, смугастого укладу з мотивами 6-раменних зірок і дрібних крапок. Кін. XIX – поч. XX ст.



9. МЕХП. Інв № ЕП 23607 – Буськ. Опис в інвентарній книзі – вибійка ручна на лляному полотні, вибита чорною олійною фарбою. Орнамент у вигляді галузок з квітами (6 пелюстків), укладений повздовжніми полосками. Вільні поля тла заповнені крапками. Рисунок дуже тонкий. На спідниці кін. XIX – поч. XX ст.

10. МЕХП. Інв № ЕП 23689 Болехів. Опис в інвентарній книзі – вибійка одягова, бавовняне фарбоване полотно 1) мотиви дубових галузок 2) 6–пелюсткових розеток

11. МЕХП. Інв № ЕП 23635 – Західна Україна. Опис в інвентарній книзі – в., фрагмент на лляному доморобному полотні орнамент з мотивами павлінів (у профільному зображенні), що чергуються горизонтальними рядами. Узор вибито чорною олійною фарбою.

в кожному селі і містечку Східної Малополющі. На полотні, яке приносили до нього селяни, вибивав з дошки візерунки в голубому, чорному і червоному в кольорах. В міру того, як фабричні вироби проникали в село, закінчилася праця і значення димкарів. Старші ремісники вмирали, дошки нищились...»⁴.

Друга згадка у виданні 1873 р. *Galicja i wystawa powszechna w Wiedniu*, де була цікава замітка про селянський хатній промисел: «Дівка на Русі дбає про свою пряжу і вовну, несе до сусіди, щоб та пофарбувала. Потім несе до родичів, якщо не вміє, щоб ті зробили гарну кольорову верету (товста, груба тканина) і шматок полотна. Верети ховає до скрині, і виглядає жиди, що відвідує село один або два рази на рік, який виготовляє мальованки, а дівка вибирає собі візерунок і каже собі вибивати димки»⁵.

Ще одну цікаву згадку про «димкарів» зафіксував у своїх нотатках мандрівник Лехрфрейнд, який подорожував Східною Галичиною на початку ХХ століття: «Зовсім невідомий в Західній Галичині промисел, в якому задіяні так звані димкарі, які фарбують за допомогою відповідних шаблонів вироби з полотна, одяг селян. Рукоділля те йде до занепаду, бо селяни охоче купують матеріал в магазинах. Праця такого димаря є кропіткою, бо він не може обмежитись близькими (сталими) клієнтами і мусить з цілим верстатом кружляти по селах, щоб заробити на тиждень пару корон. Малий заробіток 6-8 корон він має лише тоді, коли одночасно заробляє склярством. Для ілюстрації економічного становища місцевих жидівських ремісників, нехай послужить той факт, що найбільш добре «влаштовані» жіночки кравці не заробляють більше 12 корон на тиждень»⁶.

Очевидно, що назва ремісничого фаху «димкарство» походить від назви спідниці «димка», тканину для пошиття якої декорували як християнські, так і єврейські майстри. Відомо також, що в Україні до першої світової війни заходжі купці-мінйали також звалися «димкарі», а спідниця звалася «димка», бо придбана у димкаря.

Отож маємо єврейського димкаря, який мусив зі своїм верстатом кружляти по селах і декорувати домоткані тканини, виготовлені переважно з льону і конопель. Треба зазначити, що вибіячасті тканини були популярні передовсім серед сільського бідного населення, служили як замітники фабричних тканин, візерунок яких вони намагались наслідувати. Масового поширення вибіяка набула на початку ХІХ ст. на Київщині і в західних областях України. Тогочасні майстри досконало володіли технікою вибіяки, працюючи у примітивних майстернях з дуже простими знаряддями виробництва: стіл, вибивні дошки і олійні фарби.

Орнаментация вибивних дошок та колір були основними факторами у створенні художнього твору. Дошки були виготовлені з деревини груші

або липи. Спочатку намічали контури рисунка олівцем, а потім різали дошку спеціальними різцями, які виготовляли самі майстри чи купували у різьб'ярів. Для вибійки в основному застосовували натуральні барвники. Так, фарби чорного кольору виготовляли із сажі хвойної деревини, синього – із суміші настою індиго і свинцевого білила, коричневого – із суміші вохри та свинцю. Майстри славились майстерністю виконання вибивних дошок з чітким контуром орнаментальних мотивів і досконалою побутовою композицією.

Найпоширенішою була техніка вибійки, при якій на орнаментовану рельєфним різьбленим орнаментом дошку накладали тонкий шар фарби і ретельно її розтирали по всій площині. Потім на дошку накладали вологе полотно і зверху валиком прокочували з одного кінця до другого і назад. Після нанесення орнаменту на полотно, його знімали з дошки і підвішували на дерев'яну жердку для просушування. Кількість вирізьблених дошок залежала від кольорової гами орнаменту: для кожного кольору окрема дошка. Спочатку вибивали на полотні один колір, просушували, а потім по черзі інші кольори.

Була й інша техніка. Майстри досконало володіли так званим резервним способом вибійки, при якому орнамент на тканину наносили з вибивної дошки не фарбою, а розчином вапна. Після цього тканину фарбували звичайним холодним способом, зануривши на кілька годин у бочку з розчином барвника. Фон тканини забарвлювався, а орнамент, вкритий густим шаром вапна, не забарвлювався. Потім тканину вимочували («відквашували») в розчинах, знімали шар вапна, сушили і прасували. У такий спосіб виробляли вибійку із забарвленим фоном. Такі вибійки в народі називали «димками». Найчастіше вибійки фарбували в синій колір настоєм індиго. Дуже ефектні «димки», в яких поєднуються два кольори – синій фон і білий орнамент (іл. 3, 4). Ще одну техніку, коли дошка була набита дротиками, називали «дротанею» (іл. 5). Якщо проаналізувати орнамент, то він смугастого укладу у вигляді сильно геометризованих форм галузки з квітами та 6-ти раменними розетами. Останні дуже подібні до зірок Давида – характерного для єврейського мистецтва мотиву орнаменту. Але, як відомо, пошук окремих елементів декору і виокремлення їх з цілісності візерунку, завжди є небезпечною процедурою. Тому коректно вести мову лише про окремі елементи композиції орнаменту, які, на нашу думку, перенесені з єврейської традиції. Загалом, це будуть в нашому випадку лише 6-ти раменні зірки (іл. 6-8) або ж 6-ти раменні квіти та розети (іл. 9-10), вкомпоновані у сильно геометризований рисунок. Ще один цікавий зооморфний орнамент – пави, розміщені рядами, зображені в профіль, одна за одною – близький єврейській традиції (іл. 11).

Щоб створити цілісне уявлення про колекцію, спробуємо її предмети дещо класифікувати: за технікою виконання, орнаментом, кольоровим забарвленням та цільовим призначенням тканини. За технікою нанесення рисунку вибійки поділяються на димки (про які вже йшлося вище), та такі, що виконані методом зверхнього вибивання. Тут використовували як переважно одну дошку, так і подекуди одразу дві, в результаті чого вибійка ставала двоколірною (іл. 1).

Були випадки, коли використовували одну дошку, але в два прийоми – орнамент у косу решітку, так оформлена тканина використовувалась для чоловічого одягу, на штани і кабати. Перший раз дошка клалась паралельно ниткам основи – портка, фарбу підсушували, тоді клали дошку другим раз під кутом.

Щодо орнаменту, то чітко рослинний та геометричний зустрічається рідко, найбільше – це переплетення цих двох мотивів орнаменту. Забарвлення вибіжок переважно чорне та темно-синє, рідко – двоколірне (чорно-цеглове, чорно-червоне). Призначення вибіячастих тканин колекції – для пошиття жіночих спідниць та фартухів, чоловічих штанів і кабатів.

Загальновідомим фактом є те, що євреї виконували багато послуг для неєврейського населення, яке проживало в малих містах та їх околицях. Такі послуги охоплювали як торгівельну, так і ремісничу сфери майже в однакових пропорціях. Дуже часто ремісники-прикладники починали займатись тими чи іншими роботами випадково або ж тимчасово, все залежало від попиту на конкретні послуги. Існував взаємний обмін ремісничих послуг та рух готових виробів з однієї етнічної групи до іншої.

Щоб вироби знайшли швидко збут, вони повинні були задовольняти естетичні вимоги клієнта, споживача з іншої сусідньої групи. Тут слід зазначити, що естетичні взірці чи моделі етнічних груп, що проживали по-сусідству, були зовсім різними. Тому єврейський виконавець повинен був повністю пристосуватись до не своїх, а навіть чужих собі вимог. Не було це для нього простою справою, адже він жив все-таки в ізолюваній, власній спільноті та був оточений предметами релігійного культу, що відображали інші естетичні цінності, що виходили з традиції, більше того, вони були показником єврейської традиції. Тому приступаючи до декорування тканин, призначених для християнського населення, ремісник-прикладник мав повністю відійти від близьких йому зразків єврейської символіки і творити діаметрально інші орнаменти. Така творчість давала йому хліб і він продовжував її часто протягом цілого життя. Однак, підсумовуючи всі вищенаведені факти, потрібно наголосити, що обидві культури, які протягом тривалого часу існували поряд, не могли розвиватись в повній сепарації. Мусили існувати певні елементи, що проникали з однієї культури

до іншої. Ще одним доказом цьому стала виявлена нами колекція вибіжок, в орнаментальному декорі якої переплелися елементи сусідніх культур. Такий синтез, ймовірно, був присутній і в інших народних ремеслах та проявах художньої творчості села та містечка, змінюючи локальну традицію та залишаюьс тривалим елементом дійсності.

Примітки:

1. Дослідженням української народної вибійки займались: Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів, 1992, Дзугаєв В. А. Орнамент української вибійки. – К., 1950, Зайченко В. Українська вибійка // Народне мистецтво. – 2001. - № 3-4, Новинька М. Вибійка на Україні // Вісник Академії архітектури УРСР. – К., 1946; Сидорович С. Й. Орнаментальні композиції українських народних тканин XIX – початку XX ст. / Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – 1963. Вип. 7-8.
2. Петрякова Ф. Иудаика в музейном ландшафте Львова /конец XIX – XX ст. // Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в XX столітті. Збірник наукових праць. Матеріали конференції 28-30 серпня 2001 р. – Київ, 2002. – С. 271-277.
3. Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Інв № 23580-23702.
4. Muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej we Lwowie, ul. Bernsteina 12. Oprac. L. Lille. – Lwów, 1937. – 8 p.
5. Galicja i wystawa powszechna w Wiedniu. Luźne myśli rzucone ludziom dodreż woli. – Lwów, 1873. – 30 p.
6. Lehrfreund M. Powiat polityczny Rawa-Ryska / Wrażenie z podróży po Galicyi // Wschód. – 1901. – № 29. – P. 4-6.

**ХУДОЖНЄ ОЗДОБЛЕННЯ ЄВРЕЙСЬКИХ РУКОПИСНИХ
ПАМ'ЯТОК УКРАЇНИ КІНЦЯ ХVІІІ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ ст.:
ТРАДИЦІЇ І ПОБУТУВАННЯ**

(на матеріалах колекції Інституту рукопису
Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського)

Ірина Сергеева

Зібрання єврейських рукописів та друкованих видань Відділу фонду юдаїки Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського налічує в своїх фондах понад 147 тисяч одиниць збереження та є одним з найбільших в Європі аналогічних зібрань, що репрезентує єврейську релігійну, наукову та культурну думку ХІV – ХХ ст.

Єврейські рукописи – понад 8 тис. одиниць збереження – датуються часом від середини ХІV до першої половини ХХ ст. Серед матеріалів зібрання є рукописні молитовники, кабалістичні книги, документи, що характеризують діяльність різних єврейських товариств і громад, листи історичних діячів та приватних осіб тощо. Серед загального масиву матеріалів за складом та шляхами надходження декілька колекцій виокремлюються: унікальне зібрання пінкасім (на івр. – множина від слова «пінкас») – з території України й Білорусі (107 од.зб.), фонди видатного письменника та етнографа С. Ан-ського¹, видатного орієнталіста та семітолога А. Гаркаві, документи та матеріали діяльності Товариства для поширення освіти поміж євреїв у Росії, частина редакційних матеріалів журналу «Єврейский мир» (СПб., 1908-1911), зібрання єврейських релігійних, кабалістичних і світських рукописів.

Аналіз зібрання і його складових частин дозволяє дійти висновку, що більша частина документів надійшла до бібліотеки із Петербурга (Ленінграда) наприкінці 20-х років після закриття бібліотек та архівів Єврейського історико-етнографічного товариства та Товариства для поширення освіти поміж євреїв у Росії. Частина матеріалів до надходження в бібліотеку зберігалася у фондах Єврейської наукової бібліотеки Інституту єврейської культури ВУАН (АН УРСР), та Кабінету єврейської культури АН УРСР, у спеціалізованих єврейських бібліотеках, що працювали в Києві в 20-х-30-х роках. У сучасному вигляді зібрання рукописів було сформоване наприкінці 40-х років ХХ ст.

Окремо треба виділити зібрання пінкасім, що налічує 107 од.зб., і на сьогодні є одним з найбільших, крім зібрання Національної (університетської) бібліотеки Ізраїлю, де зберігаються 150 пінкасім. За складом зібрання є унікальним, оскільки більша його частина походить з регіонів України

та датується кінцем XVIII – першою чвертю XX ст. Пінкасім походженням з України досі дуже рідко запроваджувалися до наукового обігу. Здебільшого дослідники вивчали записники єврейських громад Білорусі, Литви та Польщі, що зберігалися у бібліотеках і музеях Східної та Західної Європи. Можливо, важливі для дослідження історії українського єврейства документи залишилися поза увагою фахівців через нестачу матеріалів, оскільки до відновлення в Національній бібліотеці України спеціалізованого відділу і запровадження до наукового обігу його фондів, серед науковців, які спеціалізуються в галузі юдаїки, переважала думка, що практично всі матеріали були знищені у радянські часи або вивезені з країни в роки Другої світової війни². Бібліотечне зібрання пінкасім дає нарешті можливість розглянути ці матеріали як унікальний феномен єврейської історії та культури на теренах України, що потребує багатоаспектного аналізу.

На початку та в середині XX ст. спершу в Німеччині та Англії, а згодом – в США та Ізраїлі історики звертались до пінкасім як до найважливішого джерела для досліджень єврейської історії. Визначення пінкасім першим найкраще подав Ш. Дубнов, коли писав: «Пінкас – це рукописна пам'ятна або актова книга будь-якої єврейської громади, установи, громадського союзу або релігійного братства. Офіційною мовою таких книг була давньоєврейська з елементами раввіністичного діалекту. В місцях єврейської осілости «Пінкоси» обов'язково мали: 1) *кагальні управління* до їхнього скасування 1884 р., та 2) *поховальні братства* як найважливіші з єврейських громадських установ. Цього роду «Пінкоси» були у всіх без винятку містах і містечках з єврейським населенням, оскільки всюди існували кагали (або «прикагалки») з відповідними управліннями (*кагальна хата*), а також поховальні братства. Але крім того, в різних місцях, особливо у великих упорядкованих громадах, існували особливі пам'ятні книги різних громадських установ, таких як «*Благочинні союзи*», «*Товариства догляду за хворими*», «*Союз тих, хто виряджав померлих*» тощо. Нерідко в одному й тому самому місті вели свої особливі «літописи» різні *синагоги*» (курсив – Ш. Дубнова)³.

Типовий пінкас здебільшого містить два види інформації: соціальні записи громади та записи про більш ранні події, пов'язані із її життям та історією. Отож, на сторінках пінкасім поряд із записами про весілля та розлучення, фінансовими розрахунками, рабинськими декретами, порадами та розпорядженнями можна знайти відомості про погроми, пошесті, пожежі.

До пінкасім заносилися також записи про членів громади чи об'єднання, обов'язково реєструвались «міцвот» (обов'язки та їх виконання) кожного члена, що відповідно до релігійних заповітів дорівнювало запису у

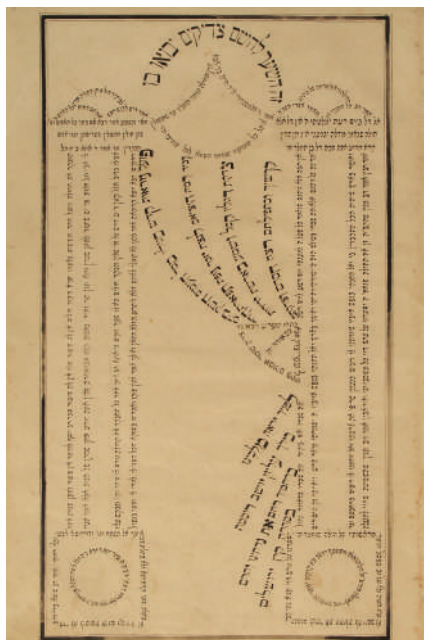


1. Кам'янець-Подільський.
Подільська губ. Пінкас Поховального
Братства «Хевра Кадіша». Титульний
аркуш. Відділ фонду юдаїки (ВФЮ)
IP НБУВ. Ед.хр.33. Л.2.

2. Бердичів. Київська губ.
Пінкас «Товариства Мішнайот».
1861-1887. Титульний аркуш. 33x 21 см.
ВФЮ IP НБУВ. Ед.хр.15. Л.1.

3. Піщанка. Подільська губ.
Пінкас Товариства вивчаючих Мішну
«Хевра Мішнайот». 1831-1882.
21 x 18 см. ВФЮ IP НБУВ. Ед.хр.74. Л.18.





4. Баранівка. Пінкас «Товариства допомоги хворим». 1899-1908.
ВФЮ ІР НБУВ. Ед.хр. 9. Л.8.

5. Бердичів. Пінкас «Товариства Мішнайот». 1861-1887. 33x 21 см.
ВФЮ ІР НБУВ. Ед.хр. 15. Л.2.

6. Баранівка. Пінкас «Товариства допомоги хворим». 1899-1908.
ВФЮ ІР НБУВ. Ед.хр. 9. Л.9.

Книзі доль, адже, як сказано в Мішні: «І всі ваші дії записані у Книзі»⁴. Може, саме тому пінкасім надавалося значення не тільки як історичним записникам, а й як пам'ятці, що має особливу магічну силу. Один із учасників експедицій С. Ан-ського – А. Рехтман у книзі «Єврейська етнографія та фольклор» наводить багато зібраних у містечках сказань про чудодійну силу пінкасім. Наприклад, існувало повір'я, що в будинку, де зберігається пінкасім, ніколи не станеться пожежа, що вони мають цілющу силу: коли хворів хтось із членів громади, пінкасім приносили у помешкання і клали його під голову хворого, це ж робили під час складних пологів⁵.

До пінкасім заносились також всі покарання та вироки, що виносились громадою, при цьому присуд, занесений до записника, був остаточним і мав бути виконаним як покараним, так і всіма членами громади.

Аналіз оригінальних пінкасім та копій з них, що зберігаються нині в ІР НБУВ свідчить, що більшість – понад 80 – походять з різних регіонів України, інші репрезентують життя громад і товариств Петербурга, Мінська (хоч це ймовірно виконані у Мінську копії з Пінкасім Великого Літовського Вааду), Мітави (Єлгави), Дубровно, є навіть копії пінкасім із Мілана та Сени. Більша частина зібрання складається з пінкасім громад Волині, Поділля та Київщини, Одеси.

Щодо традицій ведення записників, то, як зазначав ще Дубнов, вони були відпрацьовані практикою їхнього ведення впродовж тривалого часу⁶. Після титульного аркуша (часом в пінкасім зустрічають навіть два чи три титули), обов'язково слідує аркуш, на якому записується подяка Богові та благословіння. Цікаво, що в одному з пінкасім бібліотечного зібрання – пінкасі благодійного товариства відвідування хворих з Кам'янця-Подільського, на традиційній сторінці благословіння та подяка записані також російському цареві Павлу Петровичу, бо, як свідчить текст, він був по-благливим до євреїв, допомагав створювати благодійні організації, а після смерті в єврейських повір'ях постійно згадувався, як «добрий цар»: *«Відзначене товариство і бачить воно визволення. Коли ми почали складати пінкасім, ми таки цього досягли і зробили його з Божою допомогою, і прийняли статут в його красі, могутності, і була солодкою для нас опіка батька великого праведного, прямого і милостивого господаря всіма любимого Павла Петровича, який мов ласкавий батько над своїми синами змилостивився над нами і як орел майорить над своїми пташенятами, а пташенята під покровом його крил...»*⁷. У верхній частині аркуша розміщено багатокольорову заставку із зображенням двоголового орла з атрибутами влади та короною (іл.1)*.

* Репродукції (фотозйомка та обробка зображень) – Є. Котляр, 2010 р.

Наступний, після благословіння, розділ – це статут громади чи товариства, в якому зазначається, на яких засадах воно засноване та працює, за якими традиціями відправляються релігійні служіння та обряди, хто може бути його членом, які обов'язки покладаються на них тощо. Ця частина пінкасім є дуже важливою для дослідників історії євреїв та краєзнавців. Так, наприклад, у пінкасі Великої синагоги Старокостянтинова в статуті записано, що відправлення у синагозі відбувається за ашкеназійським (тобто – ортодоксальним в іудаїзмі) обрядом⁸, що було важливим, оскільки більшість громад України на середину XIX ст. були прихильниками хасидизму, і лише окремі дотримувалися традиційного іудаїзму. Звичайно, за традицією, пінкасім заповнювалися гебрайською мовою, тією ж мовою писався й статут. Але у бібліотечному зібранні є приклад винятку з цього правила – пінкас благодійного товариства «Любові друзів», статут якого написано мовою їдиш⁹. Можна навести приклади з статутів, записаних в пінкасім. *«Ось статут, що був прийнятий громадою із загальної згоди і був взятий ними в повтореному Вавилоні»*¹⁰. Далі в медальйоні вписано слово «Статут» і нижче:

«А. Усі блага, що надходять у товариство вивчення Мішни, розподіляються між членами громади, кожному за його гідністю і заслугам, члени, які не вивчають, дають півкопійки за кожен розділ, а розділ призначається їм шляхом жеребкування на зборах.

Б. Кожен з членів товариства дає кожного тижня не менш як п'ять копійок, а все зібране додається до нього з благословенням, що на нього накладають. Тільки ті, рука яких не помиляється, дають відповідно до людини старост синагоги один більше, другий менше кожен окремо і таке інше» і далі за текстом.

В іншому пінкасім, наприклад, початок уставу складається з:

«Статут товариства

Перший в Сіоні (великими літерами) кожен з членів товариства повинен здати у товариство вступний внесок залежно від того, який внесок роблять члени товариства, а також зобов'язаний платити щомісячний внесок, відповідно до щомісячного внеску, який платять члени товариства, Внески повинні вноситися під керівництвом старости синагоги, і збиратися безпосередньо скарбником, що призначається всіма членами товариства. Внески повинні завжди бути зібрані у старости і скарбника, для того, щоби їх можна було використовувати для надання допомоги будь-якому членові товариства у формі позики чи подарунка, рішенням більшості членів.

*Другі з цих слів. Коли приходить людина у товариство і вона не є членом і не згадується у списку, але якщо хоча б один член товариства може за неї поручитися і це поручительство буде прийняте іншими, то він зможе отримати позичку, що її дадуть члени товариства»*¹¹.



7. Кам'янець-Подільський. Подільська губ.
Пінкас Поховального Братства «Хевра
Кадіша». 1799-1894 pp.
ВФЮ ІР НБУВ. Ед.хр.33. Л.5об.



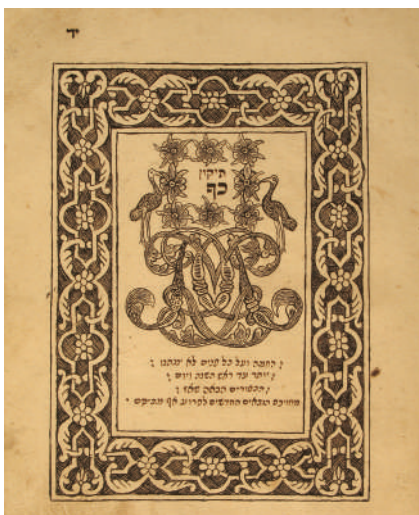
8. Бердичів. Київська губ.
Пінкас благодійного товариства
«Любов друзів», 1879 p.



7а. Кам'янець-Подільський. Подільська губ.
Пінкас Поховального Братства «Хевра Кадіша»... Фрагмент



9. Тут і далі: Піщанка. Подільська губ.
Пінкас Товариства вивчаючих Мішну
«Хевра Мішнайот». 1831-1882.
21 x 18 cm. ВФЮ ІР НБУВ. Ед.хр.74. Л.14.



10. Піщанка... 21 x 18 cm.
ВФЮ ІР НБУВ. Ед.хр.74. Л.16.



11. Піщанка... 21 x 18 cm.
ВФЮ ІР НБУВ. Ед.хр.74. Л.23.



12. Піщанка... 21 x 18 cm.
ВФЮ ІР НБУВ. Ед.хр.74. Л.21.

Далі, за статутом, робились протокольні записи про засідання громади, виконання членами своїх обов'язків, повсякденні справи або окремі випадки, події, розподіл оподаткування. До протоколів також заносились відомості про прийняття нових членів товариства або виключення старих, подяки та покарання.

Після протоколів у пінкасім зазвичай подано списки членів громади чи товариства. Право заносити прізвища до списків мали лише особи, обрані для ведення пінкасім. Цікаво, що ім'я людини, яка порушувала правила громади, викреслювалось і більше ніколи не згадувалось у записнику.

За списками членів громади, в окремих випадках, чи в разі необхідності, йде інформація про нетрадиційні події, тут можуть також знаходитись спеціальні документи, бланки чи інші записи. Так, наприклад, в одному з пінкасів «*хевра кадіша*» відповідальні за його ведення знайшли за потрібне помістити мапу єврейського кладовища, що було в містечку.

Вже з наведеної структури та окремих частин, з яких складається текст пінкасім, добре зрозуміло, що вони є одним з найбільш інформативно повних історичних джерел для дослідження життя і діяльності єврейських громад та товариств України XVIII – першої половини XX ст. Ці матеріали є темою спеціального дослідження. Для нас важливим є вивчення пінкасім з огляду на мистецтво книги, традиції її художнього оздоблення.

Декорування пінкасім не було обов'язковим правилом, але, зважаючи на те, що члени громади ставилися до них як до важливих документів, надавали пінкасім магічного значення, про що вже йшлося раніше, цілком закономірним було їхнє прагнення відповідно прикрасити ці документи. Саме тому до оздоблення пінкасім залучались народні майстри, які, на жаль, не залишили своїх підписів. У бібліотечному зібранні є 20 декорованих пінкасім, ще декілька наведено в «Альбоме єврейской художественной старины» С. Ан-ського¹², інших виданнях з питань єврейського народного мистецтва.

Дотепер художнє оздоблення пінкасім досліджувалось лише в контексті загальних питань єврейського декоративно-ужиткового мистецтва. С. Ан-ський в «Альбомі...» лише наводить приклади титульних аркушів пінкасім, не аналізуючи традиції та побутування цих документів. Дослідники, які працюють в царині єврейського мистецтва, здебільшого звертаються до пінкасім лише як до порівняльного матеріалу, хоча, як буде показано далі, вони є самодостатніми пам'ятками мистецтва оздоблення книги зокрема та єврейського декоративно-ужиткового мистецтва в цілому.

Особливо слід підкреслити, що художній феномен пінкасім складається з природного поєднання традицій єврейських рукописів, використання традиційної усталеної форми книги та народних мотивів декорування,

притаманних українському мистецтву. Хоча пінкасім складались у невеличких містечках, їхні оздоблювачі були добре знайомі із мистецтвом книги (до речі, практично в кожній общині обов'язково були книги, в тому числі видрукувані у відомих типографіях Амстердама, Вільно, інших центрах). Тому у декоруванні пінкасім органічно поєдналися наслідування майстерності кращих зразків європейського єврейського книгодрукування із чудовим наївним народним орнаментом, традиціями оздоблення українських рукописних книг, гаптування, різьблення по дереву тощо.

В одній роботі практично неможливо повністю охопити і проаналізувати значний матеріал, репрезентований не лише різними школами, але й різними традиціями художньої творчості. Ми спробуємо, хоча б у загальних рисах, проаналізувати ілюстровану книгу (рукописну і друковану) як прояв традицій єврейського декоративно-ужиткового мистецтва. Для такого аналізу змістовний матеріал дають художньо оздоблені титульні аркуші, віньєтки, заставки, орнаментальні бордюри та інші елементи оформлення, що дозволяють простежити розвиток традиційної стилістики єврейської книги.

Розглядати єврейське декоративно-ужиткове мистецтво й його прояви в оформленні рукописних і друкованих книг практично неможливо без аналізу ґрунту, на якому воно склалося і в подальшому побутувало до першої половини ХХ ст.

По-перше, необхідно хоча б коротко зупинитися на традиціях іудаїзму, що, з одного боку, стали основою для розвитку, а з другого - незаперечним канonom у виборі образотворчих засобів та символіки єврейського мистецтва. Такою основою для євреїв стала Тора (П'ятикнижжя Мойсееве), що жорстко регламентувала зображення і в той же час представляла опис чи ідею певного виду ритуальних будівель та виробів.

Багато дослідників, прагнучи аналізувати єврейське декоративно-ужиткове мистецтво, від початку відмовляють йому у праві на існування, аргументуючи це кількома положеннями: чи можна говорити про народне мистецтво народу, що розселений дисперсно, не має єдиних коренів, єдиної землі та землеробської основи. Як сполучається сама можливість формування і розвитку мистецтва в культурі, біля витоків якої стояло безумовне заперечення: «Не зробіть собі божків та ідола...»¹³.

Відповіддю на ці питання можуть бути лише приклади з історії інших народів. По-перше, заборона на зображення живих істот, зокрема людини, існувала в багатьох давніх релігіях, починаючи від язичницьких вірувань і закінчуючи ісламом. За релігійними законами це так, але якщо ми звернемося до творів мистецтва, побутових виробів, виконаних народними майстрами, то пересвідчимося, що релігійні заборони практично в усіх випад-

ках порушувалися. Арабські рукописи багато прикрашені рослинним та зооморфним орнаментами, в культурі язичницьких племен, де заборони ґрунтувалися не на писаній традиції, а на глибинних віруваннях, зображення мали здебільшого сакральний характер.

Така сама традиція простежується і в єврейському мистецтві, що віддавна на протигагу ремеслу вважалося премудрістю. Підтвердження цьому знаходимо в книзі *Вихід*: всіх, хто працював при впорядкуванні Скінії в Біблії, називають мудрецями, а головний художник, Бецалель, визнається людиною, сповненою «Духом Божим, мудрістю і розумуванням»¹⁴.

Основу давньоєврейського мистецтва становлять геометричний та рослинний орнаменти, зразки якого знайдено при розкопках синагоги II–IV століть у Кфар-Нахумі (Ізраїль). Водночас у мозаїках і фресках давньої Палестини зображено живих істот (тварини і людські постаті), хоча у *Второзаконні* знаходимо заборону на подібні зображення, висловлену у найбільш категоричній формі: «Щоб ви не зіпсулися, і не зробили собі ідола, подібного якомусь боввану, зображення самця чи самиці, зображення будь-якої тварини, що на землі, зображення будь-якого крилатого птаха, що літає під небом, зображення будь-якого плазуючого по землі, зображення будь-якої риби, що в воді під землею»¹⁵.

Друга теза, що висувається противниками існування єврейського мистецтва, полягає у запереченні його у народі, який не має землеробської основи побуту. Прихильники цієї тези стверджують, що декоративно-ужиткове, або народне, мистецтво можуть існувати лише в селянському середовищі, безпосередньо пов'язаному з природою. Дійсно, для ашкеназійських євреїв у Західній Європі нового часу характерним було проживання у локалізованих гетто великих міст і заняття переважно ремеслом і торгівлею. Євреї Східної Європи жили у невеликих містечках, маючи безпосередні контакти з селянським побутом автохтонного населення і перебуваючи під його впливом. Щодо євреїв давньої Палестини, то їхній побут і традиції, як і будь-яких народів, що мали власну територію, були неможливими без селянської основи.

Питання про можливість існування єврейського образотворчого мистецтва в цілому і його іконографії зокрема дебатувалося багатьма вченими впродовж сторіччя. Основним аргументом теорії відсутності у євреїв образотворчого мистецтва була наведена вище цитата з *Второзаконня* про заборону створення «ідола», але, як правильно зауважує С. Рот у статті «Єврейське образотворче мистецтво», «поза сумнівом, так воно й було у певні періоди. Тепер ми розуміємо, що зазначені вище умови стосувалися заборони на виготовлення статуй з метою їхнього культового використання»¹⁶. Звертаючись до Біблії, знаходимо найнезаперечніший аргумент: якщо

вважати Скінію Заповіту найдавнішою спорудою, зведеною на честь Бога, то в Біблії містяться точні її описи, що є першим документальним свідченням існування єврейського візерункового живопису й архітектури¹⁷.

У полеміці щодо права єврейського мистецтва на існування висловлено і проміжні погляди. Так, наприклад З. Крупницький, автор енциклопедичної статті «Мистецтво й іудаїзм», не заперечуючи існування єврейського мистецтва в цілому, наводить такі аргументи, що обмежують напрями його самостійного розвитку: «В Мойсеевому законі особистість підкоряється громаді і поглинається нею... Таке ігнорування особистості релігією паралізувало здатність до творчості в галузі мистецтва»¹⁸. Розвиваючи у статті тезу про особливості розвитку єврейського мистецтва, автор пише: «...ці переслідування (йдеться про єврейську історію римського періоду. - І.С.) знищили той спокійний дух, без якого неможливий розвиток мистецтва, тому й орнаментальне мистецтво, якого релігійні впливи не стосуються, також не могло розвиватися повною мірою. Подібний стан зберігався впродовж всього середньовіччя, аж до нового часу, і тому вільне мистецтво не могло знайти прихисти в жодній з країн діаспори»¹⁹.

Така постановка питання переводить полеміку щодо існування єврейського мистецтва у філософську галузь, позбавляючи можливості віднайти оптимальну відповідь. На наш погляд, розглядаючи цю проблему, слід мати на увазі, що професійно підготовлені художники з'явилися серед євреїв лише наприкінці XIX ст. (принаймні у Східній Європі), саме від того часу можна говорити про професійне мистецтво; декоративно-ужиткова, власне народна його форма, розвивалася впродовж всієї зафіксованої єврейської історії.

Середньовіччя та новий час привабливі для істориків єврейського мистецтва також тим, що декоративно-ужиткове мистецтво у євреїв розвивалося не лише під впливом оточуючого середовища, художніх традицій, напрямів і стилів країн і народів, а й своєрідними шляхами, притаманними окремим громадам. Якщо в країнах Західної Європи припустимі відхилення у зображеннях здебільшого можна вважати певним «вільнодумством», то у Східній Європі євреї, прагнучи зберегти релігійну чистоту, використовували у своїх творах образотворчі і декоративні елементи, характерні для народного мистецтва оточуючих народів. Основою для такого, можливо дещо нетрадиційного висновку, є аналіз художньої творчості народних майстрів. Якщо у багатьох ритуальних виробках, оформленні рукописів і друкованих видань, розписах синагог Східної Європи до початку XX ст. можна знайти лише зображення рослин і тварин (до речі, також жорстко регламентовані Торою), то в рукописних, а особливо друкованих книгах Західної Європи зображення людини є досить частими.

Тепер повернемося до першого питання. Як не протиприродно звучить після сказаного вище твердження, але саме Тора, іудаїзм як єдиний об'єднуючий елемент єврейського життя в галуті (діаспорі) створили засади для існування й розвитку народного мистецтва у народі, позбавленого впродовж двох тисячоліть не лише державності, а й спільної території. Закони Тори, історична пам'ять народу про Батьківщину стали основою для зображувального ряду, характерного для єврейського декоративно-ужиткового мистецтва, в тому числі для оздоблення рукописів і друкованих видань: більшість творів єврейського декоративного мистецтва набувають сакрально-обрядового характеру, пов'язаного з відправою релігійних свят і обрядів, в яких через секуляритивність іудейської релігії чітко простежується ідея безперервного національного самоствердження і самоусвідомлення²⁰.

Про вплив Тори, всієї тисячолітньої історії єврейського народу на мистецтво ще на початку сторіччя писали багато вчених. Зокрема, Р. Беренштейн-Вішніцер, аналізуючи розвиток зображувальних засобів і традицій єврейського декоративно-ужиткового мистецтва, зауважувала: «...зазвичай дивує велика кількість східних мотивів... Неймовірним здається, що палестинські вихідці впродовж довгої вервечки віків зберегли недоторканим спогад про азійські флору та фауну і серед іншої природи продовжували відтворювати зразки такого далекого минулого»²¹. Прагнучи пояснити це явище, авторка далі пише, що, з однієї сторони, євреї підтримували постійні торгові зв'язки зі Сходом, а з другої, тяжіння до землі предків було таким великим, а традиції такими сильними, що більшість східних мотивів стала традиційною, певною мірою, обов'язковою при оздобленні синагог і ритуальних виробів²², предметів, пов'язаних із релігійними святами, а також в рукописних і друкованих книгах. Водночас, зауважує Бернштейн-Вішніцер, традиційні східні мотиви в інтерпретації ашкеназійських євреїв набувають деяких елементів, характерних для довкілля і образотворчих традицій країни проживання, а в багатьох випадках збагачуються додатковими деталями, запозиченими з бароко, рококо і ампіру. С. Ан-ський, в свою чергу, підкреслюючи вплив оточуючих народів і стилів на єврейське декоративно-ужиткове мистецтво, одночасно звернув увагу на своєрідне трактування символів, їхню переробку, перенесення зі світу матеріального у світ духовний: «В цілому ми знаходимо у зразках єврейської народної творчості майже всі основні елементи фольклору інших народів. Однак всі вони перенесені з ґрунту матеріального на ґрунт духовний, просякнуті біблійно-талмудичним духом і позначені потужними релігійними настроями»²³.

Традиції оздоблення титульних аркушів, заставок і віньєток в єврейських рукописах (зокрема, у пінкасім) в Україні простежуються з другої половини XVII ст. Як уже зазначалося, титульні аркуші багато в чому

успадковують деталі друкованої книги, дотримуючись принципу релігійних заборон. Особливо це характерно для пам'яток XVIII – першої половини XX ст. Якщо в оформленні титульних аркушів тогочасної західноєвропейської книги, що користувалася великим попитом серед євреїв²⁴, досить часто використовуються фігури пророків, жанрові сценки з Біблії, то у синхронних рукописних книгах – лише архітектурний, рослинний або зооморфний орнамент.

Ряд дослідників, аналізуючи єврейське декоративно-ужиткове мистецтво, стверджують, що виникнення традицій оздобленої книги у XVIII – XIX ст. справило безпосередній вплив на розвиток каменерізного мистецтва у євреїв України²⁵. Переважна більшість мотивів кам'яних мацев (надгробних стел) повторює сюжети титульних аркушів, зберігаючи основні елементи зображення і декору, проте детальніший аналіз, про що йтиметься далі, засвідчує різницю в побудові композицій, символіці та зображувальному ряді цих пам'яток.

Співставляючи зображувальний ряд, архітектуру та декор синагог (арон кодеш, біма, розписи стін, стель та склепін'я у дерев'яних синагогах), мацев, ритуальних виробів з бронзи і срібла, титульних аркушів рукописів та друкованих книг, простежуємо характерні для єврейського декоративно-ужиткового мистецтва мотиви, традиційні зображення і символи. Отже, єврейські декоровані рукописи України неможливо розглядати поза взаємозв'язками з іншими видами творчості єврейських народних майстрів, такою сильною є релігійна традиція.

Якими ж є основні мотиви і образотворчі елементи, що використовувалися в оздобленні єврейських рукописних книг, зокрема пінкасім?

Загалом всю символіку зображень у декорованих єврейських рукописах та споріднених матеріалах можна розділити на шість груп, що дає можливість їхньої систематизації в подальшому опису. Ці групи становлять:

1. Елементи архітектури Храму та декору біблійної Скінії Заповіту.
2. Зображення атрибутки та начиння, пов'язаних з релігійною обрядовістю.
3. Зображення реальних чи міфологічних тварин.
4. Декоративний рослинний та геометричний орнаменти.
5. Зображення зодіакального циклу.
6. Мікрографія як типово єврейський елемент оздоблення.

Елементи архітектури Храму і декору біблійної Скінії Заповіту.

Першим елементом, характерним для єврейського декоративно-ужиткового мистецтва загалом, є зображення порталу, що очевидно характеризував вхід до Храму. Починаючи від античних часів, у синагогах з'являються спеціальні ніші, орієнтовані на схід, що оформлялися у вигляді арки або

порталу. У подальшому і в синагогальній архітектурі, і в декорі арон кодеша (шафи для зберігання сувоїв Тори) наявний двох- або трьохярусний декоративний портал, прикрашений колонами, портиком і пишно декорований рослинним та зооморфним орнаментом. Ймовірно, що саме арон кодеш справив вплив на оздоблення титульних аркушів рукописних, а пізніше друкованих єврейських книг. З другого боку, основою єврейської писемної традиції є, безумовно, Тора. Використання мотиву portalу в оздобленні титульних аркушів, є, таким чином, немов би подвійною аллюзією: від Храму, відбудовою якого просякнута вся месіанська ідея іудаїзму, до Тори як символу знання, а звідти до книги як духовного джерела. Дуже часто на титульних аркушах пінкасім над порталом або в його арці вписано *«Це брама, через яку пройдуть праведники»*.

Як уже зазначалось, єврейське мистецтво, розвиваючись у діаспорі, запозичувало зразки і стилі мистецтва оточуючих народів. На думку М. Сиркіна і Р. Бернштейн-Вішніцер, на декор арон кодеша у синагогах діаспори, великий вплив справили не лише стилі, але й місцева релігія: «В діаспорі вплив на єврейське мистецтво і зображувальний ряд в епоху середньовіччя справляє християнство. Першим кроком є запровадження до зображення й ілюстрацій священних текстів зооморфних орнаментів, а згодом й перехід до повних фігурних ілюстрацій, що відтворюють події священної історії»²⁶. Портал, пишно декорований рослинним орнаментом, що зустрічається повсякчас в архітектурі християнських храмів, характерний для оздоблення титульних аркушів українських рукописних пам'яток XVII – XVIII ст., багатьох друкованих книг.

Зауважимо, що мотив portalу в єврейському мистецтві простежується переважно у вигляді арки і набуває популярності, оскільки корелює традиційне зображення Скрижалей Заповіту у вигляді подвоєних циркульних арок. В оздобленні титульних аркушів рукописів портал присутній як обов'язковий елемент, а рочне склепіння його може бути прикрашене рослинним орнаментом. Досить часто воно має зображення левів, що фланкують декоративну вазу, рідше – зображення птаха, здебільшого орла. Портал з обох сторін прикрашений зображенням різьблених колон з виткими або профільованими стволами. Капітелі колон у деяких пінкасім також прикрашені декоративними вазами. Обов'язковим у єврейській традиції є число колон portalу. Незалежно від стилю їх, за традицією, дві, і кожна має свою назву: права – Яхин, а ліва – Боаз. Вони символізують Храм Соломона і у такий спосіб повертають до portalу Храму людину, яка відкриває книгу, тримає у руках інший документ або дивиться на надгробок (іл. 2).

Можна навести приклади, коли художник, намагаючись якнайпишніше оздобити титульний аркуш рукопису, замість двох традиційних колон, зо-

бражує портал із чотирма або навіть шістьма колонами. Можливо, що це зображення є намаганням привнести в декор рукописів ще один, обов'язковий в архітектурі синагог елемент – біму (високе місце в центрі молитовної зали, звичайно відокремлене від загального простору колонками, бортиками, що підтримують склепіння). Сувій Тори читається в бімі, а бути запрошеним на його читання дуже почесно, може саме тому в оздобленні пінкасім через зображення біми художники намагалися передати шанобливе ставлення до книги (іл. 3).

Оскільки титульні аркуші пінкасім виконувалися непрофесійними художниками, то в них, як, зокрема, й в інших елементах оздоблення книги, яскраво виявився вплив стилів і декоративних традицій, притаманних народному мистецтву країни проживання, у даному випадку українського декоративно-ужиткового мистецтва. Помітним є також бажання авторів малюнків враховувати традиції оформлення титульних аркушів друкованих єврейських книг, в тому числі тих, що публікувалися в Україні.

У багатьох рукописах зустрічаємо вписану у прорізь portalу завісу. Оскільки сам портал на титульному аркуші є повторенням традиції Арон-Хакодеша, зображення завіси можна трактувати як зображення обов'язкового для синагоги паройхету (завіси). Про обов'язковість у Скінії Заповіту такої завіси написано в Біблії: «І зробиш завісу з блакиті, і пурпуру, і червені та з суканого вісону. Мистецькою роботою зроби її з херувимами. І повісь її на чотирьох акаційних стовпах, пообкладених золотом, – гаки їхні золоті, – на чотирьох срібних підставах. І повісь ту завісу під гачками, і внесеши туди за завісу ковчега свідцтва. І ця завіса буде відділяти вам між святинею й між святеем святих»²⁷.

Зображення парохету в рукописах виконувалося в досить реалістичній манері. Щоправда, на відміну від завіси арон кодеша, парохет у рукописах виконує суто декоративну функцію, прикрашаючи зображення portalу, і не має сутнісного або іншого, пов'язаного з ритуалом, навантаження (рис.4). Але досить цікаве художнє рішення цього елемента подане в пінкасі товариства «Допомоги хворим» з містечка Баранівка (1899-1908 рр.)²⁸. Тут парохет (як і портал) виписаний у дуже поширеній в єврейській книжковій традиції мікрографії, про що йтиметься далі. Зображення тяжіє швидше до театральної завіси і має дещо авангардний характер (іл. 4).

Зображення атрибутики і начиння, пов'язаних з іудаїстським культом. До ритуальних атрибутів Храму, перенесених на сторінки рукописів, належить зображення храмового семирожкового свічника – менори, що за традицією є обов'язковою в молитовному приміщенні синагоги (встановлюється з лівого боку від арон кодеша). Деякі дослідники розглядають менору як алюзію «дерева життя», але, на наш погляд, зображення менори

у рукописах треба віднести до символів Храму, адже ще в Біблії з приводу встановлення менори та її конструкції сказано: «І зробиш свічника з щирого золота, – роботою кутю нехай буде зроблено цього свічника. <...> І зробиш сім лампадок до нього, і нехай засвітять його лампадки, і нехай він світить на передню сторону його. А його щипчики та його лопатки на вугіль – щире золото. З таланту щирого золота зробиш його та весь цей посуд. І дивись, і зроби за тим зразком, що тобі показувано на горі»²⁹.

Зображення менори у єврейських рукописах зустрічається дуже часто. В єврейській традиції семісвічкова менора символізує спорідненість душі людини із світильником Господа. Так, наприклад, Дварим-Рабба проводить паралель між душею людини та Торою, порівнюючи їх зі світлом, а кабалістичне вчення визнає душу «іскрою» божественного світла, зазначаючи при цьому, що символом його є менора³⁰. Нам здається, що зображення менори у єврейських рукописах та книгах, крім інших значень, передає ставлення до книги як до душі знань, світла, яке несе знання.

Зображення менори може бути виконане у класичній традиції та повторювати описане в Біблії, або виписане умовно, коли зберігається лише форма та кількість рижків. Починаючи від XVII ст., в єврейських рукописах України часто зустрічається зображення менори, виконане у техніці мікрографії. Нерідко також в кабалістичних книгах та шивіті у зображення вписано текст. До речі, за Кабалою число «7» вважається магічним (за іншими трактуванням – щасливим), бо збігається з сімома днями тижня та сімома свічками менори.

В оздобленні титульних аркушів пінкасім зустрічається також зображення ще одного важливого в культовій символіці іудаїзму ритуального виробу – Корони Тори (*кетер Тора*), що за традицією увінчує сувій Тори в синагозі. Корона використовується для підкреслення важливого значення символу. Здебільшого вона складається з трьох ярусів, кожен з яких має власну назву та призначення: це «корона вчення» (*кетер Тора*), що вінчає сувій або священний ковчег, де зберігаються сувої, «корона священства» (*кетер коганім*), звичайно використовується для означення святості та в багатьох зображеннях розташована над руками, що благословляють (руки аароніта (когена), і «корона доброго наймення» (*кетер шем тов*), на якій було викарбовано високоповажне ім'я чи назва шанованого товариства. Символ корони Тори у рукописах здебільшого розташований над зображенням склепіння порталу, в окремих випадках зустрічається зображення корони над головами орла, в різьблені мацев він використовується як самостійний елемент, так і в поєднанні з іншими символами для підкреслення шанобливого ставлення до померлого, або визначення його релігійного звання.

Народні художники, прикрашаючи листи рукописів, часто використовували добре відомі їм предмети синагогального культу, елементи прикраси Тори. Такими елементами прикрас стали зображені на титульних аркушах невеличкі дзвоники, якими за традицією прикрашались окремі деталі оздоблення сувою Тори. Ці дзвоники, що зазвичай прикріплювались до срібної корони Тори, або до римонім (прикраси з срібла, що одягаються на ручки валиків сувою), при внесенні Тори до молитовної зали синагоги, повинні були сповіщати віруючих про початок служби.

У деяких рукописах центральні медальйони, в які вписано слово «пінкас» виконані у вигляді торашилд (щита Тори), що також є неодмінним атрибутом оздоблення сувою Тори (іл. 5).

У пінкасі, створених на межі XIX – XX ст., є ще один цікаво інтерпретований ритуальний предмет, пов'язаний з Торою – указка для читання (яд), що, за звичаєм, виконувалась із срібла у вигляді руки. У пінкасі, декорованих мікрографією, зображено тільки пальці, але ці малюнки мають не просто символічне значення, вони вказують на напрямок читання зашифрованого тексту (іл. 6).

Зображення реальних і міфологічних тварин. Сторінки єврейських декорованих рукописів надзвичайно колоритні, оскільки заселені багатьма реальними та міфічними тваринами і прикрашені рослинами й квітами. Це є однією з визначальних рис усього єврейського декоративно-ужиткового мистецтва. Тварини, що складають самобутній зображувальний ряд, несуть не лише декоративне, але й глибоко символічне навантаження, здебільшого відтворюючи алегоричною мовою те, чого не можна було показати – людину, біблійну легенду, важливі події із життя громади. Тому далі ми намагатимемося не лише описати традиційний єврейський бестіарій та його найпоширеніші зображувальні засоби, але й трактування тих чи інших його елементів, їхнє походження та використання в єврейській декоративній традиції.

В іконографії єврейських рукописів дуже часто зустрічається зображення лева. Цей символ практично завжди присутній в оформленні пінкасі і мізрахім, в декорі арон кодеша, в ритуальних виробих з бронзи та срібла, вишивках і кам'яному різьбленні мацев. Лев як символ у III – VI ст. простежується в мозаїках і фресках синагог на теренах Ізраїлю (Бет-Альфа, Дура-Європос). Одночасно з'являється і зображення левів, які фланкують декоративну вазу³¹. У цей період воно досить схематичне, більшість подано в русі і вписано в композицію жанрової сцени.

В Європі лев як обов'язковий елемент оформлення арон кодеша простежується з X ст. З XVI ст. його зображення зустрічається на мацевях (Прага, Краків), в оформленні молитовників. У XVIII-XIX ст. у Східній Європі геральдичний лев, чиє трактування не є однозначним, стає практично

обов'язковим символом в усьому єврейському декоративно-ужитковому мистецтві. Насамперед це пов'язано з висловом із Мішни: «Будь хоробрим як тигр, легким як орел, швидким як олень, хоробрим як лев, виконуючи волю Батька твого небесного»³² (оскільки лев є символом хоробрості, деякі дослідники приписують левам, які фланкують різні предмети, охоронну функцію). Другим поясненням такого частого використання символу є те, що лев в єврейській традиції є уособленням Коліна Іудиного. На наш погляд, лев, що є традиційним єврейським символом, отримав у Східній Європі значне поширення ще й тому, що досить часто використовувався в геральдиці європейських народів, символізуючи владу, силу й хоробрість. Відбулося поєднання традиційно єврейського символу з християнським, внаслідок чого й з'явилося обов'язкове зображення геральдичного лева у відповідній позі (іл. 7).

Але в одному з пінкасім бібліотечної колекції (Бердичів, пінкас благодійного товариства «Любов друзів», 1879 р.) є в заставці досить незвичне для XIX ст. зображення лева, який лежить у траві. Внизу малюнка зображено змія. Можливо, народний художник у такий спосіб хотів відтворити месіанський символ лева з книги Пророків³³, що мирно їсть травичку (іл. 8). Зауважимо, що майже такого самого лева зображено на картині видатної української народної художниці Марії Приймаченко.

У загальній іконографії єврейського декоративно-ужиткового мистецтва досить частою є сцена боротьби лева з єдиногомом. Особливо поширений цей сюжет у розписах синагог, рідше – у різьбленні мацев. У рукописній книзі, мізрахім такі зображення поодинокі (пінкас з Меджибожа, 1860 р., Кременця (?), XIX ст., незакінчений титульний аркуш пінкасу кінця XIX ст. з території України)³⁴. Якщо в розписах синагог тварини можуть бути зображеними у довільних позах, то для пінкасім характерним є зображення в геральдичній традиції.

Існує багато думок щодо побутування в єврейському мистецтві символу єдиногого. Ізраїльський дослідник Б. Хаймович, вивчаючи символіку мацев, висловив думку, що сцена боротьби лева з єдиногомом є умовним геральдичним зображенням Всевишнього. Деякі дослідники ототожнюють єдиногого з символом піднесеного духу. Р. Бернштейн-Вішніцер висловила думку, посилаючись на мідрашистську літературу, що сутнісним навантаженням зображення єдиногого є принесення в жертву або жертвність³⁵. До речі, подібна сцена боротьби є досить поширеною в російській рукописній книзі XVI ст., тому не можна і у цьому випадку заперечувати запозичення неєврейської символіки і наповнення її чисто єврейським змістом³⁶.

Надзвичайно поширеним у рукописах є зображення птаха. Цей символ, як і попередні, побутує з давніх часів. Окремо слід розглянути зо-

браження деякого абстрактного птаха: птах, що несе у дзьобі пальмову гілку (лулав) – у біблійній традиції – добрий провісник; птах, що сидить на дереві життя (іл. 9), в окремих варіантах з священним плодом гранатового дерева – римоном – у дзьобі. Якщо зображення левів та єдинорогів притаманно практично всьому єврейському мистецтву, то птах найпоширеніший у Східній Європі, зокрема в Україні. Пов'язане це з традиціями хасидизму, містичні вірування якого надавали тваринам і птахам особливого значення. За аналогами зображення птахів на мацевях, птах, що клює виноградне гроно, є символічним втіленням відродження по смерті. За мідрашистською традицією, птах ототожнюється з душею людини і є символом безсмертя. Особливе місце у символічних зображеннях належить лелеці: в хасидській традиції – символічне зображення праведника, в сцені знищення змія (лелека із змієм у дзьобі) – символ боротьби добра зі злом, в якій перемагає добро. У цьому випадку відбувається досить цікава підміна символів: у равиністичній традиції праведник ототожнюється з пеліканом, птахом, що годує дітей своєю плоттю. Проте, як відомо, пеліканів ніколи не було на українських землях, тому для символу був обраний птах, поширений у місцевій фауні і надзвичайно популярний в українському фольклорі та народному живописі (іл. 10).

Серед зображень птахів у рукописах зустрічається також півень, який ототожнюється з шофаром (ритуальний музичний інструмент з рогу барана, яким сповіщали про новий рік), павою, що персоніфікує мрію про вічну насолоду серед райської природи.

Окремо слід зупинитися на зображенні орла, що досить часто зустрічається в оформленні рукописних книг, мізрахім і навіть ктубот. Орел посідає особливе місце в єврейській традиції³⁷. У рукописах, що походять з території України, простежуються два зображення: традиційний одноглавий орел, або орел з розпластаними крилами, а також двоглавий орел, в окремих варіантах з атрибутами влади у кігтях. В першому випадку орел є втіленим символом вже цитованого висловлювання з Мішни «...легкий як орел...», втілюючи політ і силу. У другому двоглавий орел символізує перенесення в єврейську традицію символу влади (герб Російської імперії). Цілком ймовірно, що як такий символ він запозичений давніми іудеями від римлян і трансформувався з часом у єврейський, отримавши у такий спосіб нове символічне значення або забарвлення. На деяких титульних аркушах пінкасім у композиції порталу над портиком орла зображено із фланкуючими обабіч левами. В такому сюжеті народний художник прагнув посилення символу влади й могутності. Двоглавий орел в більшості зображень у рукописах тримає у кігтях не атрибуту влади, а деталі рослинного орнаменту і є декоративною деталлю оздоблення (іл. 11). До речі,

двоглавий орел, практично обов'язковий елемент оздоблення рукописних книг і декору синагог, дуже рідко зустрічається в оздобленні мацев (відомо лише кілька таких зображень, що належать до початку XX ст.)³⁸.

Серед зооморфних елементів орнаментатії єврейських рукописів слід також виділити оленя. В єврейській традиції олень є символом одного з колін Ізраїлевих – коліна Нафталі, тому є однією з найповажних тварин. Ми вже цитували фрагмент з Мішни, що слугує основою для певного набору зображень тварин, де про оленя, зокрема, сказано «...швидкий як олень...». В одному з гімнів, що виконується на честь приходу шабату (свята суботи), співається, що душа людини має бігти так швидко, як біжить олень, щоб бути ближче до Бога. Тому олень наділяється якостями душі людини. Серед єврейських релігійних символів він є також проявом грації, всього прекрасного і стрімкого. Іноді в ритуальних виробх зображення оленя стає ніби ілюстрацією 42 Псалму, в якому записано: «Як лине той олень до водних потоків, так лине до Тебе, о Боже, душа моя»³⁹. Зображення цієї легкої граціозної тварини було також надзвичайно поширене у розписах синагог, декоративному різьбленні арон кодешів, ритуальних виробх з металів, надгробках.

Народні майстри, які прикрашали пінкасім або мізрахім, зображували оленів або фланкуючими певні елементи portalу, або спокійно відпочиваючими біля його підніжжя чи воріт. Прекрасним прикладом зображення оленя в традиціях народного живопису є пінкасім з Піщанки⁴⁰, в орнаментальних композиціях якого олень аналогічний українським розписам кераміки або дерев'яному різьбленню (іл. 12).

Автори «Енциклопедії єврейських символів» підкреслюють також, що олень за часів середньовіччя став у європейській єврейській традиції прототипом єдинорога. Відмічають вони й ймовірність того, що в грецький переклад Біблії вкралася помилка: два диких оленя, що розташовані у профіль, є символом коліна Йосифова, були невірно трактовані як козлик та єдиноріг. З часом таке трактування прижилося і нині стало загальноприйнятим⁴¹.

Цікавим є також зображення у рукописах «царя морів» – левіафана. Згідно з біблійною легендою про створення світу, «І створив Бог риби великі, і всяку душу живу плазуючу, що її вода вироїла за їх родом, і всяку пташину крилату за родом її»⁴², що отримала розвиток у мідрашах, левіафан – гігантська риба, що має дуже жорстку шкіру, різкий запах і неймовірний апетит.

Левіафан у єврейській традиції та мистецтві є символом двозначним: з одного боку, його зображували у синагогах разом з видом міста Єрусалима (подібні зображення простежуємо і в традиції православних храмових розписів). У цих зображеннях левіафан немов би охоплює кільцем Єруса-

лим, несучи, як стверджує Ю. Ліфшиць, негативне, зловісне сутнісне навантаження, оскільки символізує зло і небезпеку. Зображення левіафана у синагогах народні майстри досить часто заміняли зображенням величезного змія з пащекою, повною зубів. Прикладами подібних народних картин можуть бути розписи в синагогах Могильова (Білорусь) і Кописа (Україна)⁴³.

Інше трактування левіафана пов'язане з месіанською ідеєю іудаїзму. Мрія про вічне блаженство, про прихід Месії (Машиаха) знайшла вияв у зображенні згорнутого у кільце левіафана, який разом з диким биком (*shor habar*) призначені для райського столу, і має, відповідно, нагадувати про благоденствие, що очікує на праведників у месіанські часи⁴⁴.

Саме таке зображення «царя морів» знаходимо у пінкасімі. Цікаво, що народні майстри, які прикрашали їх, для посилення образу та нагадування про наступне райське життя, вміщували на сторінках книг левіафана, що згорнувся кільцем та обрамляє зображення дикого бика. До речі, в одному випадку – пінкасі товариства «Агавот ре'ім» (Любові друзів) кравців з Бердичева, які жили за греблею (1879), – зображення бика винесено на титульний аркуш⁴⁵. Причому голову бика вміщено над антаблементом порталу. Зверху, над биком, зображення орла з розпластаними крилами, що тримає у пазурах половинки гранату. Сюжети з левіафаном і биком, що є у книжках і розписах синагог, надзвичайно рідко трапляються у декорі ритуальних виробів та мацев. Можливо таким чином, використовуючи для оздоблення синагог та рукописів зображення міфологічних тварин, що мають месіанське значення, народні майстри підкреслювали високе, відокремлене від реального життя та побуту ставлення до книги.

Зображення левіафана ніколи не слід ототожнювати із зображенням риби, що часто зустрічаються у різьбленні мацев, пряничних дерев'яних дощечках до свята Пурим, виробих з скла, фаянсу і фарфора. У розписах синагог, у пінкасімі, мізрахім та ктубот, на відміну від левіафана, вони поодинокі. Серед розглянутих нами матеріалів зображення риби є лише у двох – мізраху XIX ст. з України (опублікований в «Альбоме еврейской художественной старины») та зодіакальному циклі пінкасу товариства «Талмуд-Тора» з містечка Копичинці, 1873-1889 рр.⁴⁶ (до речі, як і попередній мізрах, з колекції С. Ан-ського). У першому випадку риби вписано у графіку єврейських букв. У тексті, написаному на цьому мізраху, вміщено поздоровлення, що традиційно виголошується євреями на новий рік (Свято Рош-Гашана). Ймовірно, що у цьому випадку зображення риби перенесено з традиційних елементів святкового столу. У зодіакальному циклі зображення риби відповідає їхній позиції серед знаків Зодіаку і символізує місяць адар, що збігається за місячним календарем із сузір'ям Риби. Саме на

місяць адар випадає веселе єврейське свято Пурим, тому риба символізує безтурботність, щастя і радість.

У цілому в єврейській традиції риб завжди зображували парно або по три, поєднуючи хвостами і головами трикутник, давній знак вічності. Риба символізує Боже око, оскільки, за легендами, око риби, як і око Господа, ніколи не закривається. Крім цього значення риби є символом плодючості (заповідь «плодитися і розмножуватися» трактується через надзвичайну плодючість риб), що є добрим знаком.

На сторінках пінкасім, в оздобленні мізрахім і ктубот досить часто зустрічається зображення зайця. У середньовіччя в єврейських рукописах, особливо в оформленні Агади, художники використовували численні сцени охоти на зайця. Ці сцени є алегорією (згадаймо про заборони на зображення) гебрійської аббревіатури, заснованої на слові «вино», «благословіння над чашею з вином і свічками», благословіння цариці суботи. Ці слова символізують свято зустрічі суботи – шабат. В ашкеназійській традиції аббревіатура виголошується як «yak`ne`has», що за звучанням збігається з «Jag den Has» (охота на зайця) німецькою. Отже, з одного боку, зображуючи священні слова у вигляді алегоричної сценки, з другого – ототожнюючи єврейський народ, який піддавався переслідуванням, із зайцем, художники вводили цю тварину до набору символів⁴⁷. Пізніше в українських єврейських рукописах, на зображувальний ряд яких великий вплив справили, з одного боку хасидизм, а з другого – українські народні художні традиції, зображення зайця спрощується, стає елементом зооморфного декору, або, як наприклад, у синагогальному живопису, коли вуха трьох зображених тварин створювали магічний трикутник, змінює сутнісне навантаження і наповнюється майже кабалістичним змістом⁴⁸.

До таких зображень-символів, що рідко зустрічаються у рукописних документах, але досить поширені в інших видах єврейського декоративно-ужиткового мистецтва, належать ведмеді. У рукописах нам відоме лише одне подібне зображення – сторінка пінкасу XIX ст. з містечка Макарів Київської губернії, де ведмедя намальовано в традиційній сидячій позі з гілкою у п'ятипалій лапі⁴⁹. Цікаво, що народний художник, прагнучи об'єднати відомі йому і досить поширені символи, вміщує ведмедя поруч з левом, що лежить. Можливо також, що так він переносить на сторінки пінкасу відому легенду про Давида і Голіафа, у якій ці тварини виступають помічниками Давида⁵⁰.

У інших трактуваннях зображення ведмедя пов'язується з легендою про розвідників з коліна Йосифа, яких було послано у пустелю з землі Ханаанської і які повернулися з доброю звісткою. У цьому трактуванні ведмеді зображуються такими, що несуть фрукти (виноградне гроно,

плоди гранату). Цей сюжет поширений також у мацевях. У рукописах він досі не зустрічався.

Крім реальних тварин в орнаментах єврейських рукописів присутні й міфологічні. Про єдиного та левіафана ми вже говорили. Ще одним є грифон – птах з тулубом тварини (лева, коня). Оскільки ми не знайшли інтерпретацій зображення грифона, вважаємо за можливе припустити, що в цьому випадку відбувається заміна символів. Зображення грифона досить поширене у християнському мистецтві (особливо у готичній архітектурі і живопису). В Біблії, в описі Скінії, зазначено «І зробиш два золоті херувими, – роботою кутю зробиш їх з обох кінців віко. ...І будуть ті херувими простягати крила догори, і затінювати своїми крильми над віком, а їхні обличчя – одне до одного; до віка будуть обличчя тих херувимів»⁵¹. Під херувимом слід розуміти зображення людини з крилами, що уособлює сукупність покори, розуму, сили і прозорливості. У коментарях до Біблії сказано, що у видінні Іезекіїля херувими предстають чотириликими: з обличчям людини, лева, вола і орла. Найбільш раннім з відомих є зображення херувима з тулубом лева і головою людини. Ймовірно, що заборона на зображення людини диктувала необхідність пошуку іншого символу для його зображення. Цією заміною став грифон.

В єврейських декорованих рукописах зустрічаються також жанрові сценки: викрадення ягнят (XIX ст., Кам'янка)⁵², лев, який роздирає дрібних тварин. За аналогією з трактуванням символів кам'яних надгробків, такі сцени, як викрадення душ, можна вважати певною символікою вищої влади над душами віруючих.

Досить часто у зображенні порталу знаходимо колони (Яхин і Боаз), оповиті змією (іл. 13). До пояснення цього зображення слід, на наш погляд, залучити дві позиції. По-перше, зображення змія замінює зображення левіафана. На подібну заміну символів Бештом (родоначальником хасидизму) посиляється Ан-ський у статті про єврейський фольклор⁵³. По-друге, у месіанській містиці і, зокрема, в саббатіанстві числове значення слів «Месія» і «змія», написаних на івриті, однакове, що уможливило їхню символічну заміну⁵⁴. В обох трактуваннях змія присутня месіанська ідея іудаїзму. Тому, цілком можливо, що зображення колони, оповитої змієм, є ще одним художнім проявом тієї самої месіанської ідеї, адже добре відомо, що колони символізують в єврейській традиції Храм Соломона, зруйнований 586 р. до н.е. Храм, згідно з віруваннями, може бути відбудований лише в землі Ізраїлевій, коли всі євреї зберуться разом, що стане можливим лише після приходу Машиаха.

Декоративний рослинний і геометричний орнаменти. Досить часто в оформленні рукописних книг зустрічається мотив «дерева життя» (*ец хаім*).

Цікавою є його інтерпретація – дерево зображується не як таке, а у вигляді домашньої рослини у горщику або вазі. В окремих випадках на його гілках намальовано птахів, що перегукується із сюжетом птаха, який клює плід або виноградне гроно. Тому, на наш погляд, зображення «дерева життя» слід розглядати також як символ вічного існування. Проте ймовірно є також трактовка використання «дерева життя» як варіанту східного орнаменту, про що, як уже згадувалося, писала Р. Бернштейн-Вішніцер⁵⁵.

Деякі дослідники (наприклад, В. Клагсбальд, С. Сівак та А. Соколова), розглядають як ремісценцію «дерева життя» зображення оздоблених квітами та листям колон. Особливо на символіці квітів, як «дерева життя» наполягає В. Клагсбальд. Можливо для інших регіонів таке твердження є правомірним, але щодо декору рукописів, мацев, ритуальних виробів походженням з України, то, на наш погляд, використання рослинного орнаменту є наслідком впливів популярних в оздобленні рукописів, архітектурі стилів рококо та бароко, мотивів українського народного живопису, гаптування, різьблення по дереву. Адже колони, що прикрашали іконостаси українських православних храмів, здебільшого були виконані у стилі українського бароко, типовим елементом якого є пишний рослинний орнамент.

Рослинний орнамент, використаний в художньому оздобленні єврейських рукописів XVIII – початку XX ст., свідчить про глибокий взаємозв'язок та вплив українських та єврейських народних традицій. Якщо в зображеннях тварин, елементів синагогального ритуалу художники, що працювали над єврейською рукописною книгою, були суворо обмежені релігійною заборонаю, то декорування рослинним орнаментом давало можливість широкого використання найкращих зразків українського народного орнаменту. Тому сторінки пінкасів багато прикрашені рослинами, характерними для флори України: маки, квітки із п'ятьма–сімома пелюстками, мальви, дубове листя, плоди, гнучкі лози, виноградне гроно тощо (іл. 12). Зображення рослин, структура регулярного орнаменту, що складається в декоративні бордюри, аналогічна найкращим зразкам оздоблення українських рукописів XVII – XVIII ст., наведеним у працях Я. Запасака⁵⁶. Безумовно, що єврейські художники були добре знайомі з цими матеріалами з одного боку, а з другого, працюючи в невеличких містечках з переважно сільським населенням, постійно перебували під впливом українського народного орнаменту.

У той же час у використанні рослинного орнаменту, як і в багатьох інших засобах декорування, відбувається вже згадуване запозичення неєврейських символів та їхня переробка в єврейські. Найпоширенішим таким символом стало виноградне гроно, характерне для українського народного

орнаменту і, водночас, один з традиційних єврейських символів: виноград входить до семи рослин, що за Біблією символізують багатство землі Ізраїльської. При описанні зображення тварин ми вже наводили легенду про розвідників, які повернулись з землі Ханаанської та принесли плоди винограду, що свідчили про чудові землі, куди євреї прийдуть після поневірянь у пустелі.

До таких же символів належить пальмета, привнесена до декору єврейських виробів у стилі бароко і традиційно використовувана як зображення пальмової гілки в оформленні свята Суккот.

Цікавим явищем у декоруванні єврейських рукописів є використання зображення кипарису, що зустрічається досить часто. За Біблією, з кипарису був збудований корабель Ноя. До того ж як вічнозелене дерево, кипарис є символом стійкості та відродження життя, тому у релігійній традиції іудаїзму говориться, що саме з деревини кипарису мають бути виконані деталі відбудованого Храму. Зображення його в рукописах, створених в Україні, є даниною традиції, символом надії на повернення в Ізраїльську землю та возз'єднання народу.

Геометричний орнамент, використаний для оздоблення пінкасім, як і рослинний, виконано в традиціях декорування українських рукописів. В єврейських рукописних книгах XVIII – першої половини XX ст. це, здебільшого, лише окремі елементи орнаменталії, що обрамляють рослинні бордюри, титульні аркуші та представлені плетінням, косами, орнаментальними смугами в тексті, побудованими з прямих, ламаних і хвилястих ліній, трикутників, ромбів, клинців, півдуг тощо. До того ж досить часто як зв'язуючий елемент у бордюрах використовуються розетки. Такий же геометричний орнамент є досить типовим для українських рукописних книг XVII – початку XVIII ст.⁵⁷ У пінкасім, написаних та декорованих на межі XIX – XX ст., геометричні орнаментальні композиції використано як самостійне оздоблення, так, наприклад у пінкасі з Троянова, в якому титульний аркуш оздоблено зображенням portalу, що складається з різнокольорових ромбів⁵⁸, зображення цілком побудоване з геометричних композицій, складених з простих пофарбованих квадратиків, що утворюють скісні смуги (іл. 14). В іншому пінкасі зображення portalу також складене із складних геометричних композицій: бази колон виконано з пофарбованих квадратів та ромбів, колони прикрашено різнокольоровими ромбами, складеними із скісних ліній та заповненими всередині, а склепіння – з перевитих хвилястих ліній⁵⁹. У загальному вигляді всі ці композиції дуже близькі до української народної вишивки, що побутувала в у XVIII – XIX ст.

Рослинні та геометричні орнаментальні композиції пінкасім унаочнюють тісний зв'язок народних традицій декорування рукописних книг, вза-



13. Старокостянтинів. Волинська губ.
Пінкас Великої синагоги. 1836-1909.
Титульний аркуш (1836). 33 x 21.
ВФЮ ІР НБУВ. Ед.хр.86. Л.1.



14. Троянів (Турьянів). Волинська губ.
Пінкас «Товариства безпроцентних
позичок». Титульний аркуш. 1870-ті р.
ВФЮ ІР НБУВ. Ед.хр.90. Л.41.



13а. Старокостянтинів. Волинська губ. Пінкас Великої синагоги... Фрагмент



15. Копичинці. Волинська губ. Пінкас
«Товариства вивчення Тори».
1873-1889 pp. 35 x 22 см.
ВФЮ ІР НБУВ. Ед.хр.44. Л.3.



16. Бердичів. Київська губ. Пінкас
«Товариства вивчення Мішни і
Вавилонського Талмуду». 1844 р. 32 x 19 см.
ВФЮ ІР НБУВ. Ед.хр.12. Л.38.



15а. Копичинці.
Волинська губ.
Пінкас «Товариства
вивчення Тори»...
Фрагмент

емовплив та запозичення елементів декорування із кращих зразків українського народного декоративно-ужиткового мистецтва та пристосування їх до традиційно єврейських зображень.

Зображення зодіакального циклу. До специфічно єврейських мотивів декорування рукописів належать зображення зодіакального циклу. Як зазначають автори «Енциклопедії єврейських символів», євреї здавна цікавилися значенням небесних символів. За легендами, оповіді про небесні символи супроводжували народження Авраама, життя Йосифа, в Талмуді міститься багато порад та різних історій з астрологічними сюжетами. В єврейських манускриптах середньовіччя також обговорюється важливість впливу зірок, планет та Місяця на долю людини⁶⁰.

Під впливом еллінізму, який, в свою чергу, зазнав впливів астральних релігій Сходу, іудаїзм запозичив багато астрологічних теорій і символів, в тому числі і цей. Зображення зодіакального циклу є на мозаїчних підлогах кількох ранніх синагог і складаються з 12 язичницьких символів та івритських перекладів їхніх латинських назв. Навколо зодіакального кола зображено чотири жіночі фігури, що представляють чотири пори року, поряд з ними – сільськогосподарські символи і назви місяців на івриті. Характерно, що символи зодіаку, як правило, не відповідають порам року за єврейським календарем. Зазвичай майстри мозаїчних робіт орієнтували як Зодіак, так і пори року справа наліво, тобто проти годинникової стрілки, згідно з напрямком єврейського письма, але всупереч звичайному зображення зодіакального циклу⁶¹. Цикл Зодіаку також символізував колесо життя, дванадцять місяців року і дванадцять годин дня і ночі. У єврейському мистецтві, на противагу християнському, збереглися традиційні язичницькі зображення зодіакальних знаків. Такі зображення з дозволу рабинів потрапляли навіть у молитовники.

У деяких релігійних коментарях згадується, що 12 колін Ізраїлевих відповідають 12 знакам Зодіаку. Тому це зображення було дуже популярним у єврейських рукописах, починаючи з середньовіччя (особливо в італійських шлюбних контрактах – ктубот). Не менш популярним цей сюжет став у декоруванні стель дерев'яних синагог України та Польщі, але у цих розписах ніколи не зображували людські істоти із циклу (Стрілець, Діва, Близнюки, Водолій), використовуючи замість фігур їхні частини, що символізували дію. В цьому випадку маємо вельми характерне для всього єврейського мистецтва використання прийому, відомого як «pars pro toto» (частина замість цілого), який народні митці використовували з метою одночасно дотриматись та обійти біблійну заборону «зображення ідолу».

Кілька символів Зодіаку відповідає традиційним єврейським святковим мотивам, наприклад: свято Пурим зазвичай випадає на місяць адар,

що збігається з сузір'ям Риб. Упродовж століть єврейські народні художники малювали рибу на ритуальних виробах до свята Пурим (значення символу риби в єврейській традиції ми розкрили раніше).

У пінкасі товариства «Талмуд-Тора» містечка Копичинці із зібрання НБУВ представлено зображення зодіакального циклу, яке є цікавим поєднанням традицій декорування стель синагог та народного орнаменту. У першу чергу, слід зазначити, що знаки розташовані проти годинникової стрілки, в центрі кола вміщене зображення Сонця та Місяця, але унікальність цього малюнку полягає в тому, що символами знаків є стилізовані людські постаті (іл. 15)⁶².

В іншому пінкасі, копія якого є в «Альбомі...» Ан-ського (не закінчений малюнок, копія С. Юдовіна з пінкаса XIX ст., Україна)⁶³, знаки розташовано у локальних квадратах, їхні символи вписано в кола. Знаки з огляду на заборону зображувати людські постаті виконано із застосуванням алегорій. Наприклад, Близнюків зображено у вигляді симетрично розташованих півнів.

Треба відзначити, що навіть у притаманних лише єврейським рукописам зображеннях зодіакального циклу майстри використовували традиційні для народного мистецтва зображення тварин.

Мікрографія як типово єврейський елемент оздоблення. Одним з цікавих художніх явищ, характерних для єврейських рукописів, є використання в їхньому оздобленні засобу мікрографії. Мікрографія як багаторівневий образотворчий ряд, в минулому був характерним виключно для філософсько-релігійної літератури та культово-езотеричних атрибутів іудаїзму, з часом поширився як ілюстративний засіб на інші види рукописних та друкованих документів, а в окремих випадках отримав самостійне художньо-естетичне значення. До цього часу феномен мікрографії практично не вивчався. В науковій літературі, присвяченій єврейським рукописам, це явище лише фіксувалось, наводились приклади його використання в оздобленні документів, але детальний аналіз не проводився. Так, наприклад, у виданні, присвяченому зібранню єврейських рукописів та друкованих видань Бібліотеки Конгресу США, підготовленому А. Карпом, наведено декілька прикладів використання мікрографічного письма для оздоблення рукописів. Пояснюючи ці приклади, автор пише лише, що мікрографія полягає у використанні літер та текстів єврейською абеткою для відтворення об'єктів чи портретів. Далі А. Карп зазначає, що, на його думку, це давало можливість проілюструвати священні тексти, або навіть створити зображення персонажів Біблії, не порушуючи заборони про створення ідола, оскільки такий портрет, фактично є не зображенням, а текстом із Святого письма⁶⁴.

В історії оздоблення єврейських текстових документів та книг засіб мікрографії – виконання різного роду предметних або орнаментально-декоративних зображень за допомогою літер та текстів, простежується починаючи з XIII ст. Прикладами цього часу є сефардські пергаментні молитовники до свята нового року (Рош-Гашана) та судного дня (Йом-Кіпур), написані в Каталонії в 1280 р., рукописні книги XIV ст., походженням з Іспанії, що нині зберігаються в Національній (Університетській) бібліотеці Ізраїлю в Єрусалимі⁶⁵. Більш ранніх за часом матеріалів ми поки не зустрічали. Цікаво зазначити, що аналогічні документи, оздоблені засобами мікрографії, зустрічаються в XIII – XIV ст. також в арабській та армянській традиціях. Тобто, мікрографія, як декоративний прийом, що має функції оздоблення і, водночас, передачі інформації, притаманний народам, що мали так зване шрифтове письмо.

Серед євреїв найбільше поширення мікрографія мала в релігійно-езотеричній літературі іудаїзму. В цих документах мікрографія неодноразово зустрічається як ілюстративний засіб, що доповнює та пояснює текст: прикладами такого використання може слугувати Кабала (наприклад, Сефер Га-Хешек, XVII ст. із зібрання НБУВ), ранні сефардські молитовники, про які вже йшлося, оздоблення менори у кабалістичному рукописі походженням з України⁶⁶. Зображення в цих прикладах складається з малюнка, в який вписано текст, або, в інших випадках – текст обрамляє малюнок, супроводжує та пояснює його. Аналогічний прийом нерідко зустрічається і в арабських документах (до нього можна віднести й традицію вписування тексту у різного роду декоративні медальйони, орнаментальні композиції, що, власне, отримали назву – арабески). В сефардських рукописних молитовниках є також другий варіант використання мікрографії – коли зображення складається виключно з тексту. В такому випадку тексти несуть передовсім суттєве навантаження, підкріплене зображувальним рядом, декоративні засоби призначені для передачі інформації.

З огляду на те, що мікрографія має в своїй основі подвійний символічно-сутністний потенціал, її використання в релігійно-філософських документах, ритуалі та його атрибутах було майже обов'язковим. Можна навіть провести аналогії від рукописних документів до друкованих видань Талмуду, де розміщення на сторінці оригінальних текстів першоджерел, коментарів різного часу та пояснень має чітку закономірність: тексти скомпоновані окремими блоками, видрукувані різними шрифтами (квадратний, набраний великими літерами і розташований в середині сторінки, напівкурсивний, так званий равіністичний, меншого розміру, розташований з боків основного, та часом, за наявності пояснень – квадратний, але значно меншого розміру шрифт, здебільшого вміщений внизу сторінки). Для ви-

значення регіональних і хронологічних особливостей рукописів, що прикрашені мікрографією, можна застосовувати систему аналізу загальних і окремих ознак типів почерків, запропоновану О.О. Хамраєм⁶⁷.

Наприкінці XIX ст. засобами мікрографії почали, як вже зазначалось, ілюструвати події чи об'єкти, що згадуються в Біблії, персонажів священної історії, виконувати портрети історичних діячів. При цьому текст, з якого складалося зображення, був взятий або з Біблії, або з праць видатних філософів і теологів. Як приклад можна навести мікрографічну композицію із зображенням корабля Йони (1897 р., зберігається в Бібліотеці Конгресу США)⁶⁸, портрет Мойсея, написаний Г. Браверманом на межі століть (зберігається там же⁶⁹), портрет ребе Спектора, що має 52 000 літер та цитує фрагмент тексту його філософської праці (зберігається в ВФЮ ІР НБУВ). У першій чверті XX ст. декоративні особливості єврейських літер як елемент оздоблення єврейських книг, використовували авангардні художники Марк Шагал (оформлення палітурки журналу «Шторм», що видавався «Культур-Лігою»⁷⁰), Ель Лисицький та ін.

Пінкасім та інші єврейські рукописні документи, створені на території України у другій половині XVIII – на початку XX ст., дають цікаві зразки використання мікрографії як елементу оздоблення і як засобу подання інформації у декількох рівнях. Найбільш раннім зразком використання елементів мікрографії в єврейських рукописах України є кабалістична рукописна книга «Сефер Га-Хешек», що датується кінцем XVII – початком XVIII ст. У ній мікрографічне письмо супроводжує елементи тексту та оздоблення і, в той же час, є самостійною інформацією. Як і в аналогічних кабалістичних рукописах Європи, в Сефер Га-Хешек мікрографічний текст, вписаний у кабалістичний малюнок, становлять єдину цілісність. Так само співвідносяться текст та малюнки на шивіті, написаних в Україні у XVIII ст. (альбом Ан-ського). Наприклад, у зображенні менори вписано текст благословіння землі Ізраїльської та кращих з народу ізраїльського. Вгорі цитата з Біблії: «Пам'ятай перед ким ти стоїш перед Богом», в медальйоні написано слово «Ягве» (ім'я Бога, яке за традицією, заборонено вимовляти).

Щодо пінкасім, елементи мікрографії, які використані для їхнього оздоблення, знайшли нове вираження: як і у малюнках чи портретах, описаних вище, вони слугують оздобленням аркуша, але, в той же час, є самостійним поданням текстової інформації. При цьому для написання тексту використані літери різного розміру чи різні за кольором (наприклад, червоним та чорним). Текст складається водночас з усього ряду загалом та з виділених літер окремо. Наприклад: «*Наріжний камінь організації відвідування хворих та надання притулку – святість*» (текст розміщено по колу у верхній частині аркушу). Той же вислів великими літерами зашифровано в тексті

літургічного характеру, розміщеному в нижній половині аркушу. Між двома текстами намальовано руки, що вказують напрям читання та є зображенням «яду»⁷¹.

Така традиція використання засобів мікрографії притаманна лише пінкасам, написаним в Україні. Можливо причиною її поширення стали хасидизм і значний вплив кабалістичної літератури. У свою чергу, оздоблювальні елементи мікрографії ніби перегукуються із епітафіями на кам'яному різьбленні мацев. Вплив рукописної та друкованої книги на розвиток каменерізного мистецтва підкреслював дослідник Д. Гоберман, який писав: «Різьблений камінь не міг, звичайно, не відчувати впливу з боку інших видів національної художньої майстерності. І, безсумнівно, вплив тут був взаємним. ...очевидним стає глибокий зв'язок мистецтва різьбленої стели із образотворчими формами майже всіх традиційних видів художньої творчості. В різьбленні легко побачити багато подібного з гравірованими титульними аркушами Біблій та пасхальних сказань, пишною орнаментациєю шлюбних контрактів та невеликих, звичайно прорізнаних панно для стіни...»⁷². Дійсно, як текст епітафій на мацеві зорозумівається як елемент її оздоблення, органічно поєднується з усією її архітектурою, так і мікрографія у пінкасі сприймається не просто як засіб подання інформації, просто текст, а як елемент декорування книги, робить її сторінки архітектурно завершеними. На наш погляд, одним з найяскравіших прикладів такого органічного поєднання текстової інформації та елементів декорування є сторінка з пінкасу товариства «Допомоги хворим» з містечка Баранівка. Тут мікрографією відтворено зображення порталу, над яким написано *«Це брама, через яку пройдуть праведники»* та завіси, що складається з тексту: *«Той, що здійснює страх Господній і його святості з усіх народів, що мають сумнів / І в руці і те, що веде їх у вічність, згадає <...> прикрашеного прикрашенням того, хто живе / Святість його знамен отримана і почута у висловах дружби / Святі і в їхніх молитвах бажав він їхньої праведності і святості (у верхній частині завіси). Відкрийте ворота і прийде народ святий, який зберігає богобоязність. Відкрийте мені врата праведності і я прийду (в середині завіси). Перед лицем твоїм побачить наш цар, / цар високий, який сидить у вишині / у милості його почувший наші волення і незабаром звеличивший коліна Ізраїлеві (у нижній частині завіси)»*. Великими літерами виділено назву *«Пінкас товариства тих, хто відвідує хворих»*. Загалом же вигляд цієї сторінки, створеної невідомим народним майстром, справляє враження закінченої авангардної композиції, а завіса-парохет скоріше сприймається як театральна аніж як ритуальна⁷³.

В іншому пінкасі мікрографією подано зображення *«Ока Господня»*. Текст із зовнішнього боку: *«У верхньому струмку правдивої Тори і наста-*

нов рабинів тисячі, що спустилися з його вмістилища, успадкують вони правду його віри, що вивчать вони у серці чистому, пізнають більше його ім'я <...> Господа, яке слід робити» Великими літерами: «У твоїй відповідності глави разом коліна Ізраїлеві». Внутрішнє коло повторює той самий текст: «У твоїй відповідності глави коліна Ізраїлеві»⁷⁴ (іл. 16).

Цікавий приклад мікрографії, використаної для шифрування тексту, дає пінкасім товариства «Дванадцять братів» з Бердичева. У верхній частині аркуша в середині медальйону, складеного із молитовної цитати, великі літери якої повторюють назву товариства, розташоване слово «пінкасім»⁷⁵.

Всебічне дослідження художнього та інформаційного феномена мікрографії може надалі стати предметом самостійного дослідження.

Як висновок з усього, про що йшлося, можемо із впевненістю говорити, що пінкасім походженням з України є проявом єврейського народного мистецтва. У них поєдналися традиції народної творчості євреїв і народів, що їх оточували, зокрема, в нашому випадку, українського, модні стильові тенденції, притаманні часу створення рукописів та єврейська традиція. Водночас художньо оздоблені пінкасім є самотнім явищем і, водночас, важливим джерелом для вивчення історії та культури єврейських громад України кінця XVIII – першої чверті XX століть.

Примітки:

1. Детально про особовий фонд С. Ан-ського див.: Сергеева І.А. Архівна спадщина Семена Ан-ського у фондах Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. – К.: Дух і літера, 2006. – 544 с.

2. Про втрати бібліотечних та архівних фондів під час другої світової війни див.: Дубровіна Л.А., Онищенко О.С. Історія Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. 1941 – 1964. – К.: НБУВ, 2006.

3. Дубнов С. Об изучении истории русских евреев и об учреждении русско-еврейского исторического общества // Восход. – СПб., 1891. – Т.4/9. – С.47.

4. Піркей Авот, 2:1.

5. Rekhtman A. Yiddishe etnografie un folklor. – Buenos Ayres, 1958. – P.195 (на ідиш).

6. Дубнов С. Об изучении истории русских евреев и об учреждении русско-еврейского исторического общества. – С.48-50.

7. IP НБУВ. Ф.321, оп.1, од.зб. 33. (Далі вказуємо лише номер од.зб., аркуш).

8. Од.зб.86.

9. Од.зб. 93.

10. Од.зб.15, арк.4.

11. Од.зб.12, арк.47.

12. Альбом був підготовлений С. Ан-ським до видання у 1918 р., але через революційні події не вийшов друком. Лише 1994 р. за редакцією О. Канцедікаса вийшло видання An-sky S. The Jewish Artistic Heritage. An Album. – М.: «РА», – 1994. Майже одразу після цього видання у фондах НБУВ було знайдено остаточний

рукописний варіант папки «Альбома», який значною мірою відрізнявся від першого, з приватної колекції Ніколаса Ілліна (Франкфурт-на-Майні, Німеччина), за яким здійснювалося видання 1994 р. Після наукового опрацювання папки із фондів НБУВ вийшло друком монографічне видання. Див.: Канцедикас А., Сергеева И. Альбом еврейской художественной старины С. Ан-ского. – М.: Мосты культуры, 2001. – 314 с.

13. Біблія. Левіт, 26:1.

14. Біблія. Вихід, 31:1-6.

15. Біблія. Повторення Закону. 4:16-18.

16. Рот С. Еврейское изобразительное искусство // Искусство в еврейской традиции. – Иерусалим, 1989. – С.37-38.

17. Біблія. Вихід, 25-31.

18. Крупницький З. Искусство и иудаизм // Еврейская энциклопедия. – СПб., (Б.г.). – Т.8. – Кол.327.

19. Там же. – Кол.328.

20. Канцедикас А. Еврейское народное искусство // Декоративное искусство СССР. – 1989. – №2. – С.37-41.

21. Бернштейн-Вишницер Р. Искусство у евреев в Польше и на Литве // История еврейского народа. – М, 1914. – Т.11 (История евреев в России. Т.1). – С.391.

22. Там же. – С.392.

23. Ан-ский С. Еврейское народное творчество // Пережитое. – СПб., 1908. – Т.1.

24. Боровой С. Нариси з історії єврейської книги на Україні // Бібліолог. вісті. – К., 1925. – № 1/2. – С.47-58; 1926. – № 1. – С.36-48.

25. Гоберман Д. Еврейские каменные надгробия Украины и Молдавии. – М., 1994. (Шедевры еврейского искусства / Под. ред. А.С.Канцедикаса); Хаймович Б. Резной декор еврейских надгробий Украины // История евреев на Украине и в Белоруссии. Экспедиции. Памятники. Находки: Сб.науч.тр./ Отв. ред. В.А.Дымшиц. – СПб., 1994. – С.83-106.

26. Еврейская энциклопедия. СПб, б.р. – Т.8. – Кол.333.

27. Біблія. Вихід, 26:31-33.

28. Од.36.9.

29. Біблія. Вихід, 25: 31-40.

30. Клагсбальд В. Еврейское искусство в домашних религиозных церемониях // Искусство в еврейской традиции. – Иерусалим, 1989. – С. 179-202.

31. Goodenough E.R. Jewish Symbols in the Greek-Roman Period. – V.5. (Boollingen Series XXXVII), 1956. – Ill. 9-11,73,75.

32. Пікрей Авот. 5:20.

33. Біблія. Ісайя, 11:7.

34. An-sky S. The Jewish Artistic Heritage. – Ill.39, p.83; ill.62, p.100; ill.80, p.117.

35. Wischnitzer R. The Unicorn in Christian and Jewish Art // Historia Judaica. – 1951. – V.13. – P.141-156.

36. Раніше ми вже цитували з цього приводу С. Ан-ського.

37. Хаймович Б. «Геральдический орел» в художественной культуре восточноевропейских евреев // Вестник еврейского университета. История. Культура.

Цивілізація. – Ієрусалим: Гешарим – М.: Мости культури, 2000. – № 3 (21). – С.87-110.

38. Гоберман Д. Еврейские каменные надгробия Украины и Молдавии. – М., 1994. – Ил.63.

39. Біблія. Псалом, 42:2.

40. Од.зб. 74.

41. Frankel E., Teutsch B.P. The Encyclopedia of Jewish Symbols. – New Jersey; London, 1995. – P.40.

42. Біблія. Буття, 1:21.

43. Лифшиц Ю. Образ Ієрусалима в росписах синагог і церковей України XVIII – XIX вв. // Єврейська історія та культура в Україні: Матеріали конф., Київ, 2-5 вересня 1996 р. – К., 1997. – С. 176.

44. Frankel E., Teutsch B.P. The Encyclopedia of Jewish Symbols. – P.96.

45. Од.зб. 93, арк.1.

46. Од.зб. 44.

47. Frankel E., Teutsch B.P. The Encyclopedia of Jewish Symbols. – P.72.

48. Більш детально про зображення зайця у єврейському мистецтві див.: Хаймович Б. К вопросу о семантике мотива «трех бегущих зайцев» на еврейских памятниках // Еврейский музей. Сб. статей (Сост. В.А. Дымшиц, В.Е. Кельнер). – СПб: Центр «Петербургская иудаика», Симпозиум, 2004. – С.95-108.

49. An-sky S. The Jewish Artistic Heritage. – Ill.58, p.97.

50. Ibid. – P.18.

51. Біблія. Вихід, 25:18, 20.

52. An-sky S. The Jewish Artistic Heritage. – Ill.54, p.95.

53. Ан-ский С. Еврейское народное творчество // Пережитое. – СПб., 1908. – Т.1.

54. Хаймович Б. Резной декор еврейских надгробий Украины //История евреев на Украине и в Белоруссии. Экспедиции. Памятники. Находки: Сб.науч.тр. – СПб., 1994. – С.105.

55. Бернштейн-Вишницер Р. Искусство у евреев в Польше и на Литве // История еврейского народа. – С.391.

56. Запаско Я.П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. – К., 1960.

57. Там само. – С.142-143.

58. Од.зб. 90, арк.1.

59. Од.зб.91, арк.2.

60. Frankel E., Teutsch B.P. The Encyclopedia of Jewish Symbols. – P.197-198.

61. Goodenough E.R. Jewish Simbols in the Greek-Roman Period. – V.5. (Boollingen Series XXXVII), 1956.

62. Од.зб.44, арк.5.

63. An-sky S. The Jewish Artistic Heritage. – Ill.68, p.105.

64. Karp A. From the Ends of the Earth // Judaic Treasures of the Library of Congress. – Washington, 1991. – P.118.

65. Books from Sefarad / Editor Rafael Weiser. – Jerusalem, 1992.

66. Канцедикас А., Сергеева И. Альбом еврейской художественной старины Семена Ан-ского. – Илл. 83.
67. Хамрай А. Прагматические аспекты кодикологического описания еврейских рукописей из собрания НБУВ им. В.И.Вернадского // Єврейська історія та культура в Україні: Матеріали конф., Київ, 2-5 вересня 1996 р. – К., 1997. – С.242-243.
68. Karp A. From the Ends of the Earth. – P.117.
69. Там само.
70. Культур-лига. Художній авангард 1910 – 1920-х років: Альбом-каталог. – К.: Дух і літера, 2007. – С. 177.
71. Од.зб.11, арк.9.
72. Гоберман Д. Еврейские надгробия на Украине и в Молдове. – С.37-38.
73. Од.зб.11, арк.8.
74. Од.зб.12, арк.38.
75. Од.зб. 93, арк.2.

**ОСОБЛИВОСТІ ОФОРМЛЕННЯ
КАРАЇМСЬКИХ ШЛЮБНИХ ДОГОВОРІВ «ШЕТАРІВ»
В ТАВРІЙСЬКІЙ ГУБЕРНІЇ В ХІХ ст.**

Дмитро Прохоров

Наукова реконструкція минулого кримських караїмів сьогодні є однією з актуальних проблем у процесі вивчення історії тюркомовних народів Криму. Найважливішим джерелом у подібних дослідженнях є матеріали архівосховищ України, Росії, а також ближнього зарубіжжя. Слід зазначити, що серед найбільш інформативних в цьому питанні треба вказати на справи фондів Державного архіву в Автономній Республіці Крим в Сімферополі, де зберігаються документи, які відносяться до історії караїмських громад Таврійської губернії. З їх допомогою з'являється можливість простежити деякі епізоди з історії, культури кримських караїмів, проаналізувати їх звичаї і традиції.

Однією з таких малодосліджених сторінок минулого караїмів є історія шлюбно-сімейних стосунків в караїмських громадах. Необхідно відзначити, що дослідження з цього питання представлені порівняно невеликим числом публікацій. Одним з перших трактатів на тему про шлюб і сім'ю у караїмів стала праця під назвою «Сефер Ган-Еден» («Райська книга»; 1353 р.) караїмського ученого, філософа, юриста та літургійного поета середньовіччя Аарона II Никомідійського (зокрема, розділ 4 під назвою «Седер Нашим»). У догматичному творі караїмського автора ХV ст. Еліягу Башіячи «Аддерет Еліягу» («Плащ Ілїї»), виданому в Константинополі в 1531 р. і який є кодексом релігійних, богослужбових, цивільних і кримінальних узаконень, автором була приведена загальнокараїмська трьохчасткова форма шлюбного права.

Серед праць, що з'явилися в Росії в дореволюційний період, перш за все, слід назвати трактат по шлюбному праву у караїмів «Іггерет зуг ве-ніфрад» («Послання про пару і одинака», або «Брак і розлучення»), який в 1837 р. (за іншими відомостями, в 1836 р.) було опубліковано в Євпаторії видатним караїмським просвітителем Авраамом бен-Йосефом Шелоמו («Абен-Яшаром») Луцьким¹. У публікаціях караїмських інтелектуалів І.І. Сінані, С.А. Пріка, а також у статтях С.А. Бейма детально описано шлюбні обряди і деякі родинні традиції караїмів². Різні аспекти шлюбно-сімейних взаємин, що склались у караїмів та в громадах тих, що «караїмствовали» (або «юдействовали» – згідно дореволюційної класифікації, «суботників»), було проаналізовано на початку ХХ ст. в караїмських російськомовних журналах.

Декілька статей, в яких розглянуто важливі аспекти цієї теми, було надруковано в журналі «Караимская жизнь», що видавався на початку ХХ ст. в Москві. Наприклад, в публікаціях І.І. Казаса під назвою «Загальні нотатки про караїмів» і «Богослужіння караїмів» автором було наведено цінну інформацію щодо матримоніальних стосунків серед караїмів, а також щодо догматів караїмської релігії, пов'язаних з питаннями шлюбу та сім'ї³. До цієї проблеми редакція журналу зверталася неодноразово, і незабаром, в січні 1912 р. в «Караимской жизни» було опубліковано зразок тексту шетара, що складався молодиками перед весіллям⁴. Статтю Н.А. Переферковича, А.С. Каменецького та Г.Я. Красного під назвою «Шлюб» було розміщено в одному з випусків «Єврейської енциклопедії», що видавалася на початку ХХ ст. в Санкт-Петербурзі. Автори дослідили історію шлюбно-сімейних стосунків в іудейських громадах – серед інших відомостей наведено також цікаві дані щодо шлюбу серед караїмів та саме про складання шетарів⁵.

У 1920-х рр. це питання зацікавило доглядача караїмської національної бібліотеки в Євпаторії «Карай-Бітіклігі» Б.С. Ельяшевича та члена Таврійського Товариства Археології, Історії та Етнографії П.Я. Чепуріну – вони надрукували в 1927 р. в одному з випусків «Вістей» Товариства спільну статтю під назвою «Караїмські шлюбні договори «шетари», в якій детально проаналізували два караїмські шлюбні документи з колекції «Карай-Бітіклігі»⁶. Ця публікація до цих пір є однією з найґрунтовніших за даною темою. Розрізнені відомості про шлюби в караїмських громадах зустрічаються в статті «Караїми в СРСР у відношенні етнічному» останнього караїмського гахама, сходознавця С.М. Шапшала⁷. Короткий огляд караїмських рукописів, що знаходилися у Ленінградському (нині – Санкт-Петербурзькому) відділенні Інституту Сходознавства РАН після розформування в 1929 р. «Карай-Бітіклігі», містяться в статті відомого гебраїста і семітолога Л.Я. Медведевої. Зокрема, авторкою було наведено опис караїмських шетарів (каталогізованих в бібліотеці відділення у кількості 93 екземплярів), а також актів заручень і копій актів заручень і розлучень⁸.

У публікації Л.В. Чижової «Караїми», надрукованої у збірці «Тюркські народи Криму» є відомості про шлюбні та весільні обряди у караїмів, причому базується ця стаття, в основному, на матеріалах, опублікованих до революційними авторами⁹. Праці В.П. Глиняного присвячені питанням, пов'язаним з правовим положенням заміжньої жінки, зокрема, в Російській імперії¹⁰. Частка праць з історії караїмського шлюбно-сімейного права належить перу зарубіжних дослідників. Серед них, перш за все, слід вказати на статтю Ю. Олшові-Шлангер, яка зробила аналіз караїмських шлюбних документів різного походження¹¹. Декілька публікацій, присвячених питанням укладення шлюбу, весільним традиціям і обрядам караїмів, було підготов-

лено представниками сучасного караїмського краєзнавчого руху¹². Так, наприклад, у книзі Е.І. Лебедевої «Нариси з історії кримських караїмів-тюрків» наведено видержки з караїмських вінчальних і шлюбних актів; висвітлені деякі нюанси шлюбно-сімейних стосунків, проте, у ряді випадків авторка зробила суттєві помилки у викладанні матеріалу¹³.

Безпосередньо темою запропонованої публікації є аналіз двох приватно-правових документів – караїмських шлюбних договорів «шетарів», які було укладено між представниками караїмських громад, зокрема, Таврійської губернії. У безпосередні завдання дослідження входить виявлення особливостей їх художнього оформлення, структури, а також основних тенденцій, що вплинули на даний аспект.

Необхідно відзначити, що у фондах Державного архіву в АР Крим зберігається значне число документів, що відносяться до історії сімейно-шлюбних стосунків серед караїмів. Одними з найбільш інформативних в цьому питанні є такі фонди, як фонд 241 «Таврійського і Одеського караїмського духовного правління» (ТОКДП) і «Сімферопольського окружного суду» (ф. 376), в яких зібрано вагому кількість матеріалів, безпосередньо пов'язаних з вказаною темою. Серед них особливо слід зазначити справи, що входять до складу опису № 5 фонду 376: це матеріали судових розглядів з різноманітних питань, в яких фігурують караїми (як у ролі позивачів, так і відповідників); «духівниці» і матеріали стосовно процедури введення у володіння майном; документи про розділ майна і про продаж його «з торгів»; про затвердження караїмів в правах спадкоємства і про визнання їх юридичної дієздатності, і т.п. До опису № 5 внесено справу під № 937 під назвою «З проханням Б.Б. Казас про затвердження в правах спадкоємиці щодо майна померлого Арона Панпулова», в якому зібрано документи судового процесу, в якому фігурувала дружина І.І. Казаса Бюбюш Берахівна Казас – вона через судовий позив стверджувала свої права на майно, що залишилося після смерті її рідного брата, А.Б. Панпулова¹⁴. Зокрема, до цієї справи було залучено унікальний документ, який є оригіналом караїмського шлюбного договору («шетара», або «шеттара»), який було укладено між І.І. Казасом і Б.Б. Панпуловою, й завдяки якому стає відома точна дата і місце їх одруження, що раніше не вводилися в науковий обіг. У документі також наведено список свідків і шаферів жениха; серед них фігурують прізвища деяких відомих караїмів, що, у свою чергу, проливає світло на історію контактів І.І. Казаса з представниками караїмської інтелектуальної еліти та караїмської громадської верхівки середини XIX ст. Окрім того важливого значення, яке в біографічному сенсі шетар набуває для дослідження історії життя та діяльності І.І. Казаса, він має і власну археографічну цінність, оскільки

ки подібного роду документи є унікальним джерелом з історії шлюбно-сімейних стосунків в караїмських громадах ХІХ – поч. ХХ ст.¹⁵

Згідно з караїмськими релігійними настановами, особи, що вступали в сімейні стосунки, були зобов'язані сповідати одну релігію – караїмську; подружжя повинно було бути повнолітнім; крім того, потребувалося обопільна згода на шлюб від обох¹⁶. В разі відмови чоловіка від свого віросповідання або переходу його до іншої конфесії дружина вважалася за вільну і могла одружитися вдруге (неначебто вона була овдовою), тоді як у євреїв-равіністів відмова від свого віросповідання не призводила до автоматичного розриву шлюбних стосунків. Перед ритуалом одруження між нареченим і нареченою обов'язково складався шлюбний договір («шетар»); написання його тексту входило до обов'язків газана¹⁷ або шамаша¹⁸ (їм також довіряли розмальовувати шетар традиційним орнаментом). Шлюб у караїмів вважався дійсним за виконання наступних умов: якщо женихом було внесено гроші або коштовності на відповідну суму (дарунок жениха нареченій) – т.зв. *могар*, або *вено* (коштовний предмет, що вручався женихом нареченій або батьку нареченої); за наявності шлюбного договору, куди записувався розмір дарунку жениха і перелік приданого, принесеного нареченою з будинку батька до нової родини; при здійсненні подружнього співжиття. За відсутності однієї з цих трьох умов шлюб вважався недійсним, або незаконним. Само ж одруження, якому передували традиційні караїмські обряди, здійснювалося, як правило, після закінчення вечірнього богослужіння в караїмському молитовному будинку-*кенасі*, звідки весільна процесія вирушала до будинку жениха або ж до нареченої, де газаном зачитувався сам шлюбний акт. Релігійна частка обряду полягала в читанні відповідних уривків з ТаНаХу, а також з молитов і благословень в адресу наречених¹⁹.

Весілля І.І. Казаса і Бюбюш (Бюбуш) Берахівни Панпулової (яка, до речі, також доводилася двоюрідною сестрою Таврійському і Одеському караїмському гахаму Самуїлу Мойсейовичу Панпулову), відбулося 25 січня 1857 р. в Санкт-Петербурзі. З боку нареченої свідками на весіллі були: її батько Б.А. Панпулов, а також Б.І. Майтоп, І.Ч. Мангубі, І.І. Баккал і Б.Ш. Харченко; з боку жениха – відомий караїмський учений і колекціонер А.С. Фіркович, а також «шошбіни» (товариши, або «друзки») І.І. Казаса – зять А.С. Фірковича Г.С. Фіркович і А.С.-І. Шпаковський. Перед весіллям було складено «шетар», в якому визначалися права та обов'язки подружжя²⁰. Ритуал одруження повинен був бути засвідчений газаном, тому під шлюбним договором свою особисту підпис поставив А.С. Фіркович, який мав цю посаду²¹. Окрім різних весільних дарунків, піднесених женихом нареченій і перерахованих в «кетуба» (т.зв. «*шетар-кетубін*»²²), молода сім'я

отримала у володіння нерухоме майно в селі Алма-Тамак в Таврійській губернії (в наш час – с. Піщане Бахчисарайського району АР Крим).

Безпосередньо сам шетар, що зберігається у справі № 3937 фонду 379 ДААРК, є аркушем прямокутної форми; виготовлений він, вочевидь, з щільного веленевого паперу, що має сатиновану (гладку) поверхню. Аркуш має вид пергаменту, на дотик гладкий (при переміщенні його напроти джерела світла видно структуру, схожу із структурою пергаменту; водяних знаків немає). Розмір аркуша шетара – 73,5 см на 56,3 см. Поверхня в деяких місцях пошкоджена на згинах – документ спочатку було складно вчетверо; потім верхній край аркушу складали додатково. Вочевидь, це сталося тоді, коли шетар залучали до архівної справи, до якої документ підшитий правою стороною, в переверненому вигляді. Верхній та лівий краї також заломлені і складаються внутрішньою стороною. Орнаментальні прикраси, характерні для подібного роду документів, у шетарі І.І. Казаса відсутні. На обороті аркуша видно залишки сургучного штампеля і дві позначки неясного змісту, виконані чорним чорнилом (можливо, їх було зроблено через деякий час після складання шетару). Заздалегідь текстуальну частку аркуша було розкреслено за допомогою чорного олівця горизонтальними і вертикальними лініями – вочевидь, для більшої точності написання самого тексту, який виконано чорним чорнилом, староеврейською графікою, квадратним рукописним шрифтом, розташованим завдовжки по висоті. Окрім цього, межі текстуальної частини шетару теж позначені олівцевими лініями. У правому верхньому кутку документа є напис «25 січня 1857 р.», яку виконано чорним олівцем; у нижньому лівому куті проставлено порядковий номер аркуша в справі, якій також зроблено олівцем – «34» (ймовірно, дата на шетарі та нумерація аркушів у справі проставлені вже в ХХ ст.).

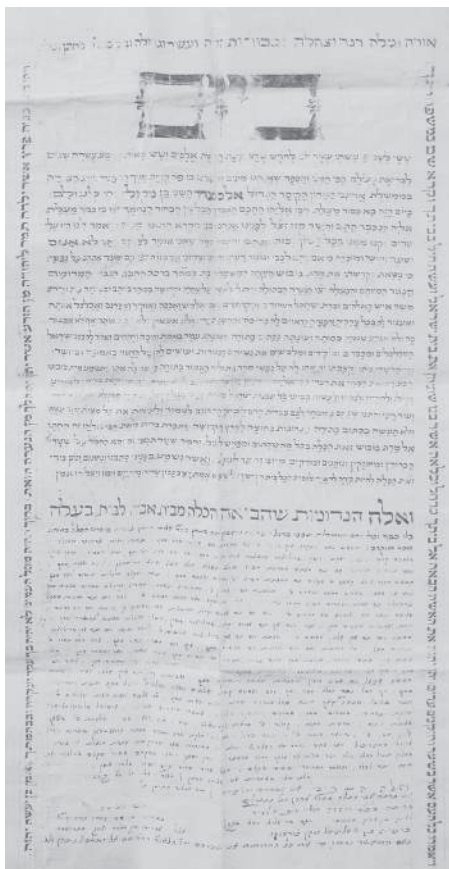
Перша частка тексту шетару (власне «шетар-тенай», або власне «шлюбний договір» – «нісуін») написано квадратним шрифтом на караїмській мові староеврейською графікою. Відступ текстового блоку від правого краю аркуша – 13,4 см; від верхнього – 14 см; від нижнього – 13,5 см; від лівого краю – 13,6 см. Всього в основній частці шетару налічується 22 рядки. У першому рядку написано «Бе-йом» («У день»), що є традиційним прийомом в написанні більшості караїмських шетарів²³. Напис виконано з особливою ретельністю; укладачем було приділено безпосередню увагу промальовуванню букв, розмір яких – 4,5 на 4,6 см. Частка чорнил на буквах стерлася. Довжина самого напису на першому рядку – 12 см. Відстань між першим рядком, що складається із слів «Бе-йом», і рештою рядків основної частки документа – 1,2 см. Довжина рядків шетар-тенай – 23,7 см; висота букв шрифту в рядках – від 0,43 см до 0,45 см, а відстань між самими рядками – 0,9 см. Збереження тексту задовільне; утруднено прочитання

лише 15 і 16 рядків зверху, що припадають на місця згину аркуша. Шетар написано в Санкт-Петербурзі, 11 шевата (шевуота) 5617 р. за караїмським літочисленням (тобто, в суботу, 25 січня 1857 р.)²⁴.

Друга частка шетара, т.зв. «шетар-кетубін», є шлюбним записом приданого – він виконаний рукописним шрифтом, окрім заголовного напису, зробленого квадратним шрифтом, і відступає від верхньої частки шетар-тенай на 1,9 см, а від тексту власне «кетуби» – на 0,9 см. Довжина напису – 24 см; висота букв в рядку не перевищує 0,8 см. Відстань між заголовком «кетуби» і безпосередньо її текстом – 0,8 см. Висота букв в текстуральній частці «шетар-кетубін» складає 0,3 см. Відзначимо, що ця частина шетару виконана частково староеврейською, частково російською і караїмською мовами староеврейською графікою. Прочитання деяких слів ускладнене у зв'язку з механічними пошкодженнями самого аркуша на його згинах (7, 10, 13, 14 і 17 рядок), а також тому, що деякі слова в документі написані з використанням татарсько-турецьких мовних елементів.

Третя шлюбного договору складається з підписів свідків – всього 6 рядків заввишки 0,4 см, 4 з яких розділено на два стовпці (окрім 1 та 6 рядків). Текст написано тим же рукописним шрифтом, що й другу частку шетару.

Четверта складова договору виглядає як облямівка по периметру тексту всього документа. Напис виконано квадратним шрифтом, дві з ряд-



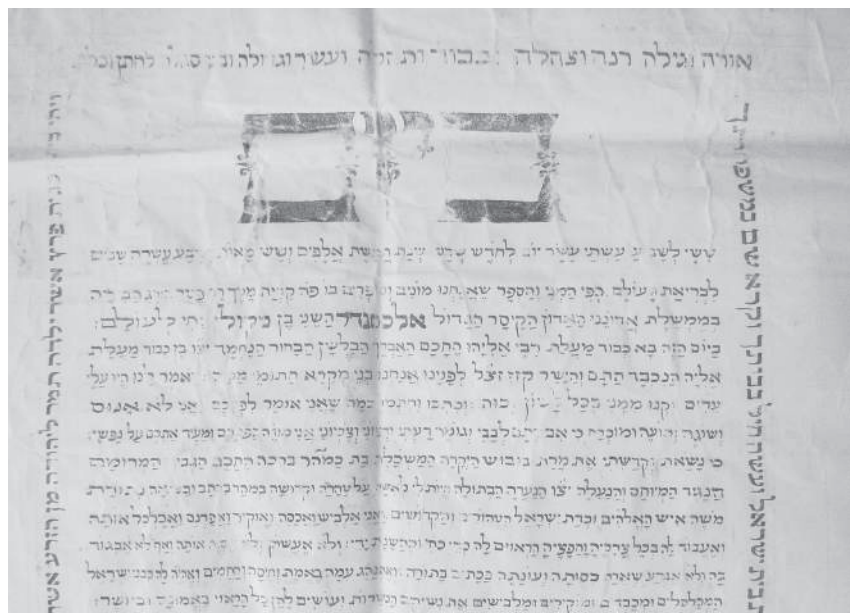
1. Шетар (шлюбний договір) Іллі Казаса та Бюбуш Панпулової.

Написаний 25 січня 1857 р. 73,5 x 56,3 см.

Веленевий папір, чорнила, олівець.

Державний архів в АР Крим.

Ф. 379, оп. 1, с. № 3937, арк. 34.

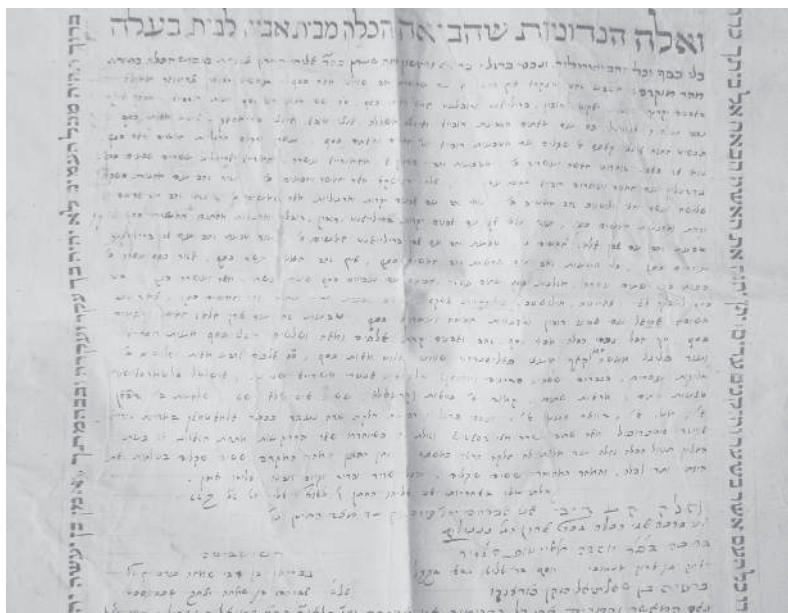


2. Перша частина шетару Казасів: «шетар-тенай»,
або «шлюбний договір» – «нісуйн».

ків тексту його по вертикалі, один – по горизонталі, зверху, над словом «Бе-йом». Написи добре читаються і є відповідними щодо моменту цита-тами з ТаНаХу із напуттям женихові та наречених (для кожного вертикаль-но розташованого напису олівцем заздалегідь було прокреслено по 4 вер-тикальних лінії, і 4 лінії – для горизонтального напису). Довжина напису зліва від основної тексту шетару – 52,3 см; довжина напису справа – 53,4 см; довжина напису, виконаного горизонтально – 26,1 см. Висота літер в написах – 0,5 см; відстань від них до основної тексту шетару – 1 см.

Таким чином, шетар Казасів є характерним для свого часу документом, на прикладі якого можна прослідкувати за трансформаціями і змінами у традиційній справі виготовлення караїмських шлюбних договорів, основна частина з яких відноситься до кінця XVIII – поч. XIX ст. Головними відзна-ками цього шетару є відсутність орнаментованих елементів в оформленні аркуша, на якому написано текстуальну частину документу.

У фонді 241 ТОКДП ДААРК також зберігається декілька десятків справ з питань шлюбів і розлучень серед представників караїмських гро-мад Російської імперії. Підзвітні духовному правлінню, газани надсилали



3. Друга частина шетару Казасів, «шетар-кетубін».

в ТОКДП всі документи, які стосувалися сімейно-шлюбних стосунків серед членів їх громад. У окремих епізодах (особливо, в разі розлучення між караїмом і караїмкою) караїмському гахаму і газанам доводилося залучати як свідокство тієї або іншої сторони шлюбний договір, на підставі якого членами ТОКДП могли виноситися відповідні рішення й постанови.

В окремих випадках у документах фонду йдеться, наприклад, про «скарги дружини євпаторійського міщанина І. Ендазе на мужа свого Йосипа про те, що він не веде життя як слід з нею, про розлучення і стягнення з нього 300 карбованців» (справа № 49, оп. 1; 1861 р.); «про шлюбне розлучення Б. Пастака з його дружиною Алтун» (справа № 57, оп. 1; 1864 р.); «про отримання сирітським судом грошей у справі про розлучення бердянського міщанина І. Майтопа з дружиною своєю Естер» (справа № 185, оп. 1; 1872 р.); є також справа «з проханням євпаторійської міщанки Г.А. Генжіжі, яка просить дати їй з чоловіком розлучення по поганих його якостях, з Полтави» (справа № 186, оп. 1; 1873 р.), з «проханням І.С. Ерінчека про видачу дружині його А. Лазаревич, що прийняла православну віру, розлучення» (справа № 558, оп. 1; 1893 р.), а також «листування про розлучення,

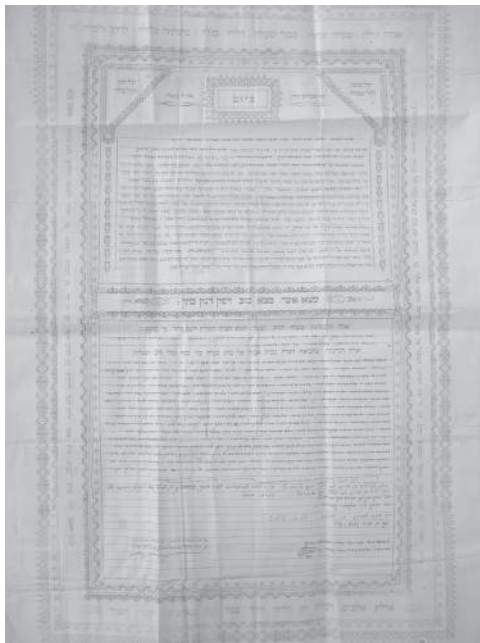
про видачу свідоцтв і сімейні конфлікти», що відбувалися в караїмських громадах (справа № 405, оп. 1; 1885 р.) і про «розірвання шлюбів» (справа № 408, оп. 1; 1886 р.).

Наприклад, у справах № 135 і 269 (опис 1 фонду 241) зібрано документи, представлені в духовне правління з питання про сімейні «розбрати», і, як їх наслідок, про розлучення луцького міщанина А. Фірковича, що мешкав в 80-х рр. XIX ст. в Харкові зі своєю дружиною Г.І. Фірковіч (вродженою Ботук, що доводилася внучкою відомому збирачеві старовини А.С. Фірковичу). Зокрема, в справі зібрано письмові скарги Г.І. Фірковіч в ТОКДП на поведінку мужа, а також її клопотання до гахама С.М. Панпулова про розлучення. Крім того, в справі є листи самого А. Фірковича, в яких автор виклав власну версію подій, що відбувалися. Як доказ домагань позивача в ТОКДП було надано оригінал шлюбного договору, укладеного між А. Фірковичем і Г.І. Ботук²⁵.

Документом є аркуш щільного паперу, який спочатку було складено двічі по вертикалі, і шість разів горизонталі; частки, по яких документ складували, непропорційні по відношенню одна до одної, а самі лінії згинів – нерівні. У зв'язку з тим, що шетар було залучено до справи і підшито до нього правою стороною (у переверненому вигляді), з вказаного боку аркуш пошкоджений декількома проколами, зробленими шилом або голкою. У верхній частині шетару, а саме, з правого боку, помітно невелике пошкодження фрагмента аркуша у вигляді обриву, що згодом реставрувався через підклеювання з тильного боку смужки паперу, яка відрізняється від нього за кольором і щільністю; сліди тієї ж реставрації помітні також по центру першої верхньої лінії згину аркуша, розташованої горизонтально. У нижній лівій частині документу олівцем проставлено порядковий номер аркуша в справі – «26»²⁶.

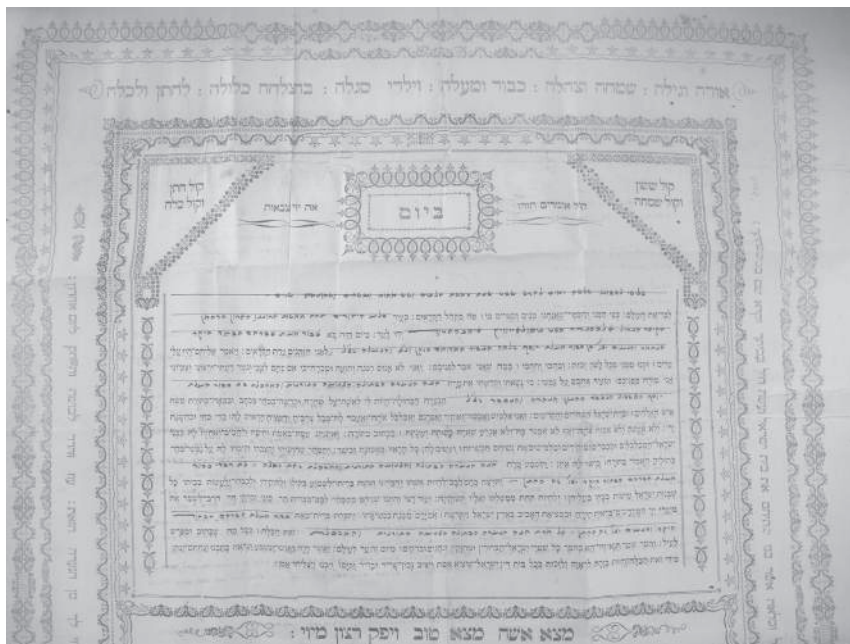
Основний текст документа нанесено на аркуш друкарським способом і виконано згідно основних традицій складання караїмських шлюбних договорів. Зокрема, само в друкарні було здійснено набір традиційних для шетару часток документа: у надрукованому квадратним шрифтом старосефської графікою шлюбному договорі наведена його стандартна початкова форма «*шетар-тенай*», із залишенням вільних місць, відмічених лінією підкреслення – для запису імен і прізвищ жениха та нареченої, виконаних від руки газаном, що реєстрував брак. Таких рядків в першій частині шетару налічується 10 – в них, зокрема, вписані імена молодят. У документі також повідомляється, що одруження між Ганною Ботук і Аврамом Фірковичем відбулося в 1868 р. в Села а-Йегудим («Юдейській скелі»), тобто, в Чуфут-Кале. Вище «*шетар-тенай*», в 2 см від основного тексту, в першому заголовному рядку вписане традиційне «Бе-йом» («У день»).

4. *Шетар (шлюбний договір)
А. Фіркovichа та Г.І. Ботук.
Укладений в 1868 р.
69,7 x 41,2 см. Папір,
типографська фарба,
чорнила. Державний архів в АР
Крим. Ф. 241, оп. 1,
с. № 269, арк. 26.*



Друга частка документа, або «шетар-кетубін», заповнена газаном вручну – це список приданого нареченої, якій було вписано в рядки, нанесені на аркуш шетару друкарським способом, за допомогою рядкових ліній, або т.зв. «ліній підкреслення»; інтерліньяж (міжрядкова відстань) в цій частці шетару складає 0,5 см. Трохи нижче, в рядках, що залишилися незаповненими, було вписано імена, прізвища і підписи свідків (шош-бінів); там же правомочність документа своїм підписом засвідчив газан, який здійснював обряд одруження.

Зовнішній периметр аркуша з шетаром Фіркovichей обрамували складні орнаментально-декоративні замкнуті рамки, виконані за допомогою нанесення різних за кольором та насиченістю друкарських фарб (які можуть бути умовно названі «чорна» і «золота») і відокремлені одна від одної відстанню в 2,1 см; кожна з цих рамок, у свою чергу, умовно може бути розділена на дві частки, або смуги. Причому перша (на вигляд «вужча», оскільки її ширина складає 1,8 см, що менше ширини зовнішньої смуги на 0,2 см) знаходиться на аркуші з внутрішньої сторони, безпосередньо примикаючи до тексту документа. Орнаментальне рішення для неї становлять симетрично розташовані узори різної конфігурації, що чергуються один з одним в різних поєднаннях, і які можна охарактеризувати як калігра-



5. «Шетар-тенай» Фірковичей.

фічний орнамент у векторі, що складається з рамок, кутів і розеток з рослинними і геометричними мотивами. Крім того, з правого і лівого боку безпосередньо від «шетар-тенай» розташовано по одній додатковій вертикальній складеній смузі, виконаній у вигляді узору з 10 декоративних елементів в кожній; текстуальна частина «шетар-тенай» також обрамована двома тонкими лініями, що не зникаються, зі вставленими в точках їх умовного перетину невеликими декоративними елементами.

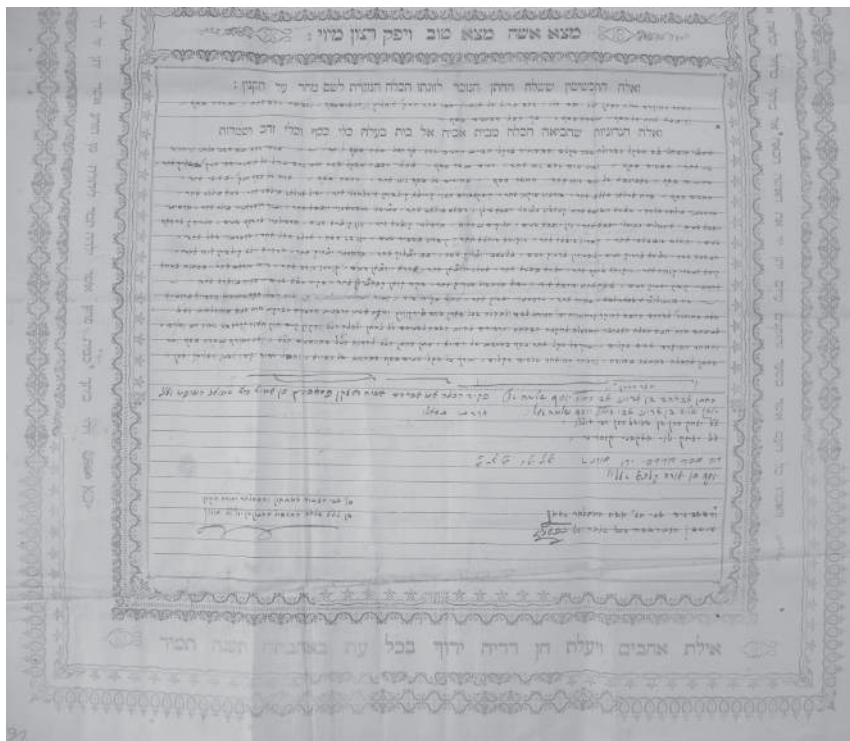
Верхні та нижні кінці внутрішньої орнаментально-декоративної рамки розташовані під кутом в 90 градусів, що обрамовують текст всього документа по периметру, як вже було сказано вище, виконано чорною друкарською фарбою із застосуванням більш насиченого кольору (т.зв. «жирний» шрифт), і вони є ускладненим варіантом декору часток цієї ж смуги, яку нанесено вертикально посередині, між верхніми і нижніми кутами вказаної композиції. Слід також відзначити, що розділовим елементом безпосередньо між «шетар-тенай» і «шетар-кетубін» є дві додаткові, горизонтально розташовані смуги декоративного орнаменту, що повторює у загальних рисах узор, з якого скомпоновано краї кутів внутрішньої



6. Орнаментально-декоративне рішення верхньої правої кутової частини аркуша шетара Фірковичей

орнаментально-декоративної композиції, і які сполучені фігурними переходами з внутрішньою орнаментально-декоративною рамкою. Між ними вписаний рядок тексту, який виконано квадратним шрифтом староеврейською графікою; він замкнутий з двох сторін дзеркально розташованими по відношенню один до одного віньєтками.

Важливим елементом декору, що обрамовує текстуальну частку шлюбного договору, є вставки у кутах у вигляді прямокутних трикутників, «катети» яких звернені до верхньої та бокових сторін аркуша, а «гіпотенуза» – до текстуальної частини шетару. Лінії виконані у вигляді розеткового узору, що закінчується в нижній частині трикутників за їх межами своєрідними додатковими елементами, які нагадують рослинний орнамент. Усередині кожного трикутника розміщено по два рядки одного і того ж тексту, виконаного квадратним шрифтом староеврейською графікою. Слово «Бе-йом» («У день»), що знаходиться по центру, між трикутними вставками, також поміщене у рамку, вставлену у вигляді каліграфічного орнаменту у векторі. Завершує композицію заголовка шетару два написи, виконані староеврейською графікою квадратним шрифтом меншого роз-



7. Друга частина шетару Фірковичей, «шетар-кетубін».

міру, розташовані по краях рамки із словом «Бе-йом» – вони акцентовані горизонтально розміщеними під написами віньєтками.

Зовнішня рамка орнаментально-декоративного оформлення шетару Фірковичей виконана в тому ж ключі, що і внутрішня. Проте існують відмінності в компоновці сюжетів орнаменту, які чергуються асинхронно щодо складених блоків внутрішньої рамки декору; крім того, частку елементів зовнішньої рамки виконано дзеркально по відношенню один до одного, що, нарешті, складає єдину, цілісну композицію – це стосується бокових вертикальних і нижніх горизонтальних фрагментів орнаментальної смуги, розташованих по центру. Елементом, що довершує оформлення шетару, є цитати з ТаНаХу, вставлені по периметру, між зовнішньою і внутрішньою рамками декору. Цитати (дві з них віддруковані вертикально, зверху вниз, і дві – горизонтально, справа наліво) обмежені з двох сторін кожна віньєтками різної форми, причому цитата, розташована між рам-

ками вертикально зліва, закінчується віньєтками складнішими за виконанням і кольоровою насиченістю. Зовнішня орнаментально-декоративна рамка і вищезазначені цитати з ТаНаХу нанесені за допомогою друкарської фарби, яку умовно можна назвати «золотою бронзою» (на жаль, точний склад фарби, її первинний колір і насиченість досить складно визначити у зв'язку з «поважним» віком документа).

Окрім всього іншого, необхідно згадати також і про колекцію шетарів, що зберігаються у фондах Євпаторійського краєзнавчого музею. Раніше вони складали частку колекції, зібраної в караїмській національній бібліотеці «Карай-Бітіклігі», яку в 1922 р. було передано в Євпаторійський КримОХРІС, а згодом – і в краєзнавчий музей. Згідно опису, у фондах музею зберігається 22 шетари, які датуються періодом з 1843 по 1919 рр.; вони мають різні стилі оформлення і ступінь збереження. Деякі з них написані уручну газанами; частка шетарів виконана друкарським способом на спеціальних бланках. Безсумнівно, їх майбутнє дослідження повинно дати відповідь на чисельні запитання відносно правил, засобів та прийомів, за допомогою яких виготовлялись караїмські шетари.

В результаті проведеного аналізу двох шлюбних договорів можна констатувати, що дані документи є коштовним археографічним свідоцтвом з історії шлюбно-сімейних стосунків в караїмських громадах в середині XIX ст. Ці документи складені в руслі класичних уявлень караїмів про написання подібного роду свідоцтв, із застосуванням традиційних для караїмських шетарів форм, стилістичних і мовних оборотів. І шлюбний договір Казасів, і шетар Фірковичей складаються з чотирьох часток – введення, «шетар-тенай», «шетар-кетубін» та підписів свідків, що є стандартом для подібного роду документів. Крім того, шетари оформлені з використанням відповідних цитат з ТаНаХу. Проте існують істотні відмінності в оформленні документів, що свідчить про зміну загальноприйнятих правил складання шетарів в період з середини 1850-х рр. і до кінця XIX ст. – зокрема, здійснюється перехід від рукописної форми заповнення документа до частково друкарської: шетари видають на спеціальних бланках, до яких заздалегідь вноситься частка необхідного тексту.

У свою чергу, шлюбні договори, які було укладено у вказаний період між членами караїмських общин, значно відрізняються від аналогічних документів, які відносяться до XVII – XVIII ст. Б.С. Єльяшевич і П.Я. Чепуріна відзначали, що, судячи з орнаменталії та оформлення, можна спостерігати, як «від шетара до шетара зменшується вплив Сходу і поступово наростає європеїзація караїмів Криму, що доходить в XX столітті до повного забуття»²⁷. У шетарі Казасів орнаментальне оформлення як таке відсутнє; щодо шетару Фірковичей, то воно було виконане через друкарський спосіб.

Потрібно відзначити і те, що, не дивлячись на активну інтеграцію караїмів в російський мовний і культурний простір, а також російське законодавство відносно кримських «іногородців», що було обумовлене єдиним правовим полем, традиції складання шлюбних договорів в караїмських громадах існують аж до початку 1920-х рр., що може свідчити про збереження досить сильних традицій в цій сфері внутрішньогромадських стосунків.

Цінність шетарів полягає також і в тому, що на підставі приведених в них відомостей (зокрема, в тих частинах, які були переліком приданого нареченої та дарунків жениха) можна скласти уявлення не лише про весільні обряди, ритуали караїмів і хід їх проведення, але почерпнути важливу інформацію етнографічного характеру, порівняти її з вже існуючими даними, з'ясувати варіативність назв одних і тих же елементів одягу, прикрас, предметів побуту і різних аксесуарів караїмів з аналогічними артефактами, що були у кримських татар, євреїв і кримчаків. Окрім всього іншого, аналізуючи караїмські шлюбні договори, з'являється можливість простежити їх географію – так, ґрунтуючись на кримських музейних і архівних матеріалах, можна зробити висновок, що подібні документи в XIX – на початку XX ст. склалися газанами сімферопольської, бахчисарайської, євпаторійської, катеринославської та ін. караїмських общин Російської імперії, які фіксували шлюби єдиновірців.

Примітки:

1. Ельяшевич Б.С. Караимский биографический словарь (с конца XVIII века до 1960 г.). / Караимы. Материалы к серии «Народы и культуры»; Под ред. М.Н. Губого, А.И. Кузнецова, Л.И. Миссоновой. – М., 1993. – Вып. XIV, кн. 2. – С. 126.

2. Бейм С.А. Крымско-караимские свадебные обычаи и обряды за сто лет тому назад // Таврические Губернские Ведомости. – 1862. – 19, 26 мая; Бейм С.А. Свадьба у караимов сто лет назад // Караимская жизнь. – М., 1911. – Кн. 7, декабрь. – С. 72–81; Прик С.А. Беседы о караимстве. – Одесса, 1902; Синани И.И. История возникновения и развития караимизма: По Пинскеру и другим источникам. В 2-х частях. – СПб., 1889. – Ч. II: Краткая история литературной деятельности караимских писателей.

3. N.N. [Казас И.И.] Общие заметки о караимах // Караимская жизнь. – М., 1911. – Кн. 3–4, август-сентябрь. – С. 37–72; И.К. [Казас И.И.] Богослужение караимов // Караимская жизнь. – М., 1911. – Кн. 3–4, август-сентябрь. – С. 78–86.

4. Брачный акт караимов (перев.[од] с древне-библейского) // Караимская жизнь. – М., 1911. – Кн. 8–9, январь-февраль. – С. 84–85.

5. [Переферкович Н.А., Каменецкий А.С., Красный Г.Я.] Брак // Еврейская Энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем: [В 16 т.]; Под общ. ред. д-ра А. Гаркави, Д. Гинцбурга и Л. Каценельсона. – СПб.: Изд. О-ва для науч. евр. изд. и Изд-ва Брокгауз-Ефрон, [Б. г.]. – Т. IV: Бе-Абидан – Брес. – С. 874–890.

6. Чепурина П.Я., Ельяшевич Б.С. Караимские брачные договоры «шетары» // ИТОИАиЭ. – Симферополь, 1927. – Т. 1. – С. 181–195; Чепурина П.Я., Ельяшевич Б.С. Караимские брачные договоры «шетары» (було надруковано також у вигляді окремого відтиску: Чепурина П.Я., Ельяшевич Б.С. Караимские брачные договоры «шетары». – Симферополь, 1927. – 15 с.).

7. Шапшал С.М. Караимы в СССР в отношении этническом // Крымские караимы: происхождение, этнокультура, история. – Симферополь: Доля, 2005. – С. 126–152.

8. Медведева Л.Я. О коллекции караимских и крымчакских рукописей в ЛО Ин-та Востоковедения АН СССР // Советская тюркология. – 1988. – № 6. – С. 92.

9. Чижова Л.В. Караимы // Тюркские народы Крыма: Караимы. Крымские татары. Крымчаки / В.А. Тишков, С.В. Чешко, Л.В. Чижова, Ш.Ф. Мухамедьяров и др.; Под ред. С.Я. Козлова, Л.В. Чижовой. – М.: Наука, 2003. – С. 65–80.

10. Глиняний В.П. Правове становище заміжньої жінки від стародавнього до новітнього часу / Автореф. дис. ... докт. юр. наук: 12.00.01. – Одеса, 2002. – С. 1–15; Глиняний В.П. Правовое положение замужней женщины с древнего времени и до конца XIX века: Монография. – Одесса: Юридична література, 1999. – 316 с.; Глиняний В.П. Правове становище заміжньої жінки в давньоєврейському праві (способи укладання шлюбу) // Вісник Одеського інституту внутрішніх справ. – Одеса, 2000. – № 3. – С. 123–125; Глиняний В.П. Личное и имущественное положение замужней еврейской женщины // Держава і право. Збірник наукових праць інституту держави і права ім. В.М. Корецького НАН України. – Київ, 2002. – Випуск 15. – С. 73; Глиняний В.П. Особисте і майнове становище заміжньої жінки у Систематичному зводі законів Російської імперії 1812–1822 // Наукові праці Одеської національної юридичної академії. – Одеса, 2002. – № 13. – С. 40.

11. Olszowy-Schlanger J. Early Karaite Family Law. In Karaite Judaism. A Guide to Its History and Literary Sources. Edited by Meira Polliack. – Leiden: Brill, 2003. – P. 275–289; Olszowy-Schlanger J. Karaite Legal Documents. In Karaite Judaism. A Guide to Its History and Literary Sources. Edited by Meira Polliack. – Leiden: Brill, 2003. – P. 255–274; Olszowy-Schlanger J. Karaite marriage documents from the Cairo Geniza: legal tradition and community life in mediaeval Egypt and Palestine. – Leiden [etc.]: Brill, 1998.

12. Полканов Ю.А., Полканова А.Ю. Реликтовые особенности этнокультуры крымских караимов // Крымские караимы. Историческая территория. Этнокультура. – Симферополь, 2005. – С. 66–121; Полканов Ю.А. Караи – крымские караимы – тюрки: история, этнография, культура. – Симферополь: Госкомитет по делам национальностей и депортированных граждан, Ассоциации национально-культурных обществ Крыма, 1997; Полканов Ю.А. Обычаи и обряды крымских караимов-тюрков: женитьба, рождение ребенка, похороны. – Бахчисарай, 1994; Хафуз М.Э. Обычаи, обряды и верования крымских караимов и их предков // Сходознавство. – К., 1998. – № 3–4. – С. 174–227.

13. Лебедева Э.И. Свадьбы. – Симферополь, 2003. – С. 13–41; Лебедева Э.И. Очерки по истории крымских караимов-тюрков. – Симферополь: Изд. центр КГМУ, 2000. – С. 29–36; 48–57.

14. Державний архів в АР Крым (ДААРК), ф. 376, оп. 5, спр. 3937.

15. Прохоров Д.А. Караимский брачный договор шетар: К вопросу о составлении биографий деятелей караимского просветительского движения // Историческое наследие Крыма. – Симферополь, 2009. – № 24. – С. 206–216.

16. N. N. [Казас И.И.] Общие заметки о караимах, С. 52.

17. Газан – особа духовного звання у караїмів; посада, аналогічна посаді равина в єврейській синагозі.

18. Шамаш – наглядач, староста синагоги-кенаси у караїмів. До обов'язків шамашів входило управління господарськими справами кенаси, навчання дітей, ведення щорічної документації по фінансовій звітності цього молитовного будинку.

19. Бейм С.А. Свадьба у караимов сто лет назад, С. 74, 75; N.N. [Казас И.И.] Общие заметки о караимах, С. 53–56; Чепурина П.Я., Ельяшевич Б.С. Караимские брачные договоры «шетары», С. 181; Чижова Л.В. Караимы, С. 72.

20. ДААРК, ф. 376, оп. 5, д. 3937, арк. 34–36.

21. За деякими даними, А.С. Фіркович, після того, як в 1820-х рр. переїхав із рідного Луцька до Криму, деякий час знаходився на посаді євпаторійського газана і викладача у тамошньому мідраші [Лебедев В.Л. Караим Авраам Фиркович: Караимские рукописи. История. Путешествия. – СПб., 1997. – С. 73].

22. «Кетуба» («клуба», «кетубба», «кетуббін», «документ, угода») – назва шлюбного запису в іудейській релігійній традиції; згодом це слово уживається для позначення частки майна чоловіка, даного дружині, і відміченого в шлюбному запису.

23. Чепурина П.Я., Ельяшевич Б.С. Караимские брачные договоры, С. 4, 9; Брачный акт караимов, С. 84.

24. Прохоров Д.А. Караимский брачный договор шетар: К вопросу о составлении биографий деятелей караимского просветительского движения // Историческое наследие Крыма. – Симферополь, 2009. – № 24. – С. 206–216.

25. ДААРК, ф. 241, оп. 1, спр. 269, арк. 1–122; ДААРК, ф. 241, оп. 1, спр. 135, арк. 1–6.

26. ДААРК, ф. 241, оп. 1, спр. 269, арк. 26.

27. Чепурина П.Я., Ельяшевич Б.С. Караимские брачные договоры «шетары», С. 183.

НАРОД РУКОПИСНОЙ КНИГИ: ПОЭТИКА И ТРАДИЦИЯ ЕВРЕЙСКОГО ПИСЬМА

Алексей Чекаль

Разум человека [отражается] в его почерке, а весь его ум на кончике пера, и достигает человек пером того же величия, что царь скипетром своим.

*Самуил ХаНагид. «Бен-Мишле»
(перевод С.М. Якерсона)¹*

Приступая к этой работе, мы вполне осознаем, какая опасность подстерегает исследователя, пытающегося оценить другую культуру со стороны, особенно со стороны ее святая святых – письма, и тем более, когда взгляд этот простирается с Запада на Восток. Эдвард В. Саид в своей замечательной книге «Ориентализм: западные концепции Востока»² предостерегает от возможных наивных ошибок и самонадеянных репрезентаций, которые уводят от естественных образов и создают культурные миражи. Мы попытаемся, как сможем, избежать того «ориентализма», который заставляет Восток говорить языком, понятным для Запада, и которому сам Восток, как таковой, не близок и нужен лишь в качестве первопричины того, что говорит о нем европейский исследователь, создающий удобные для себя симулякры иной культуры. С другой стороны, уникальность формирования современного еврейского письма состоит в том, что восточное по форме и квазитрадиционное по духу, оно впитало тенденции европейских графических парадигм и активно участвует на передовой творческого поиска, как в области типографики, так и в области искусства шрифта. Это феномен мы и попытаемся рассмотреть в данной статье.

Ближневосточное отношение к слову и букве: время писцов.

Согласно Торе, первые скрижали завета были получены Моисеем от Всевышнего и сделаны Им Самим, включая шрифт, которым были высечены заповеди. «Скрижали были дело Божие, и письмена, начертанные на скрижалях, были письмена Божии» (Исход 32:16). Вместе с тем, формы самих букв, которые дошли до нас, свидетельствуют о том, что еврейская письменность была очень схожа с письменностью завоёванных народов Ханаана. Одна из старейших надписей относится к X в. до н. э. и очень схожа с финикийскими надписями из Библа. Финикийское письмо возникло в XI в. до н. э., и количество букв в нем сократилось с 29 до 22, тогда же утвердилось и направление письма справа налево. Характерные черты древнееврейского письма можно увидеть на черной базальтовой

стеле моавитского царя Меша («моавитский камень», 850 г. до н. э.) или календаре из Гезера³. Первоначально эпиграфический стиль, появившийся на камне, переходит в более рукописный вариант. Диагонали букв ז (каф), מ (мем) и др. – это результат курсивного влияния⁴. Рукописные тенденции можно проследить и в VII, и в VI в. до н.э. Несмотря на то, что многие надписи были сделаны на твёрдом материале (слоновая кость, печати), они имеют характерные черты букв, написанных пером и чернилами. Эта уникальность еврейского письма, очевидно, связана с тем, что у евреев не было каменных стел, посвящённых по обету божеству, не было также и социально-политической эпиграфики, как в греко-римском мире. Почти с самого начала форма букв на мягком материале (папирусе) заняла главенствующее место в письменности Иудейского царства. На глиняной посуде писали палочками наподобие калама по ещё не просохшей глине. Таким образом, до разрушения храма и Вавилонского пленения у иудеев сложилась национальная, консервативная традиция письма, имевшая в своей основе финикийский алфавит. Интересным примером могут служить «Лахишские письма», написанные в период разрушения города Лахиша Навуходоносором (586 г.), и связанные с деятельностью пророков Иеремии и Урии⁵. Почерк сильно наклонённый и динамичный передает драматизм событий тех лет, тем более, что сам текст не связан ни с религиозной, ни с хозяйственной деятельностью, а с жизненными реалиями исторических личностей. Последние найденные надписи, составленные древнееврейским письмом, встречаются на монетах Шимона Бар-Кохбы в 132-135 гг. н.э. Использование этого письма постепенно сошло на нет, оставшись в несколько изменённом виде лишь в письме современных самарян⁶.

После присоединения Иудейского царства к Персидской державе Ахеменидов многие евреи писали и говорили на официальном языке империи – арамейском. И вся последующая история графем еврейского письма связана уже с арамейским алфавитом. Каждый народ развивал арамейское письмо в рамках своей языковой культуры. Так возник новый тип иудейского письма, примеры которого можно увидеть в кумранских рукописях (Свитки Мертвого моря) или в папирусном свитке Неша (165-37 до н.э.)⁷ (рис. 1), Особенно интересны находки в так называемой «пещере писем» в Нахал Хевер, где были найдены многочисленные документы с несколькими типами письма, в том числе и те, в которых чувствовалось влияние набатейского письма⁸, в той стадии, когда оно переходило из монументальных форм в курсив.

Необходимо отметить, что письмо иудеев графически зафиксировалось на этом т.н. «книжном» типе письма и не подвергалось существенным изменениям в ходе двух тысячелетий. Говоря иными словами, у израильского школьника не возникает особых трудностей в чтении текстов свитков Мёртвого моря.

Таким образом, на ранних этапах развития еврейского письма для букв была характерна консервативная форма и потеря связи с эпиграфическими особенностями форм букв⁹; и в то же время буквы не превращались полностью в курсивные формы письма. В отличие от латинско-греческой традиции, здесь рукописные формы переходили на камень, как это было, к примеру, в эпитафии царя Озии (Осии)¹⁰ или в напольных мозаичных надписях древних синагог¹¹ (рис. 2). Это особенно хорошо видно в Пальмирской эпиграфике, где не сохранилось никакого текстового материала на папирусе или пергамене, но зато по формам арамейских букв очень точно можно реконструировать, как выглядели буквы, написанные пером или каламом¹².

Интересно, что именно в персидский период такие буквы как ץ (каф) – ף (каф софит), ם (мэм) – מ (мэм софит), ן (нун) – ף (нун софит), ם (пей) – ף (пей софит) и ץ (цади) – ף (цади софит) обрели срединные и конечные (софит) формы. Выносные элементы букв во всех письменностях есть следствие сбрасывания энергии руки при письме и стремления отхода от архетипов монументальных форм.

Горизонтальное направление широких штрихов в еврейском письме происходит от арамейских писцов VIII века до н. э. Подобный тип держания пера остался в письменностях, развившихся на арамейской основе, и создал преобладание горизонтали на странице. Этот очень важный графический принцип отличает еврейское письмо от европейского принципа преобладания вертикали (исключением является разве что беневентское письмо¹³). Примером западного влияния могут служить современные израильские надписи, где можно встретить шрифты с преобладающей вертикалью. Но об этом мы поговорим чуть позже.

Характерной особенностью еврейской письменной культуры является полигlossия, которая в культурно-историческом плане связана с двумя факторами. Первый из них – это всеобщая грамотность евреев (каждый член общины должен был читать и понимать религиозные тексты, что предусматривало полное знание языка, умение читать и писать). Второй – реалии окружающей культуры и сосуществование разных языковых пластов в жизни еврея – от литературно-религиозных до местно-коммуникативных: арамейский, иврит, еврейско-арабский, идиш, ладино, еврейско-персидский, еврейско-итальянский и т.д. Все это влияло не только на фонетику и орфографию, но и на форму букв; например, восточные почерки были более свободны и размашисты, чем письмо ашкеназских евреев Центральной и Восточной Европы.

В еврейском письме, собственно, как и в любой письменной традиции (что прекрасно показал Жан Маллон¹⁴), можно выделить ряд шрифтовых конструкций, которые заполняют диапазон от маюскула¹⁵ до минускула¹⁶ в такой последовательности: торжественный книжный, полукнижный, курсивный, скоропись. Классификация типов и подтипов еврейского

письма ещё не разработана в полной мере, но есть целый ряд изданий, которые помогают структурировать форму и дукт¹⁷ букв и определить принадлежность к определённому типу почерка¹⁸.

Несмотря на то, что существует лакуна в наличии рукописных памятников между находками свитков Мёртвого моря и первой датированной еврейской рукописью 896 г. н.э.¹⁹, форма письма развивалось в одном русле, которое условно называют: «еврейское квадратное письмо» или «ассирийско-арамейское» (рис. 3). Отличительной особенностью этого письма является то, что буквы вписаны в условный квадрат и штрихи образуют 90 градусов – типичные признаки минускула. Именно этим шрифтом пишутся сакральные тексты иудаизма. Торжественные и неторопливые буквы как нельзя лучше передают божественное содержание книг и определяют достаточную стабильность форм шрифта в течение более чем двух тысячелетий. Как строгие формы антиквы на колонне Траяна вдохновляют каждое поколение шрифтовиков, так и к формам квадратного письма постоянно возвращаются еврейские художники, каллиграфы и типографы. Это своеобразный графический базис еврейской культуры и мировоззрения. Если сравнить лист, например, алеппского кодекса²⁰ и более поздние рукописные книги, то бросается в глаза стремление каллиграфа максимально точно скопировать предыдущие авторитетные образцы, а не любоваться индивидуальными оттенками. Передача традиции, а не самовыражение вообще характерно для культур, не затронутых секулярными веяниями. Но, несмотря на подобную каноничность, имеется ряд отличий в шрифтах разных мест проживания евреев. И прежде всего это относится к выбору инструмента. На востоке для письма чаще использовался заточенную тростниковую палочку – калам, а на западе – птичье перо. Тонко наточенное перо создаёт контраст между основными и дополнительными штрихами, поэтому ашкеназское письмо более изящное. Калам не позволяет сделать очень тонкие линии, поэтому буквы, написанные тростниковой палочкой, имеют более округлый вид без острых углов и засечек.

Итак, можно разделить еврейское письмо по месту происхождения на 5 зон: восточную, сефардскую, ашкеназскую, итальянскую и византийскую (по классификации С. Якерсона²¹).

1. *Восточное письмо* имеет расширенные пропорции и скругленную форму, на окончаниях верхних штрихов имеются своеобразные булавки, подобно возвратным движениям пера в каролингском минускуле. Очень интересен йеменский курсив своей сбитостью букв в строке, удлинёнными пропорциями и цельностью текстового блока (рис. 4).

2. *Сефардское письмо* вышло из восточного, но приобрело свои характерные элементы. Сефарды (ивр. סְפָרַדִּים «сфарадим», от топонима Сфарад (סַפְרַד), отождествляемого с Испанией) жили, в основном, на Пиренейском полуострове и внутри Халифата (Испания, Марокко, Тунис,

Алжир), и историческим бытовым языком у них был язык ладино. Квадратное письмо в этой традиции становится более контрастным (рис. 5). Влияние арабской каллиграфии видно в полукурсивах и курсивах, в пластичности движений и в применении лигатур. Вертикальные штрихи как бы прогибаются посередине и порой переходят в саблевидные удары; например, концевой штрих у буквы ן (тав). В курсиве дукт упрощается, как в букве א (алеф), которая вообще пишется в один прием (рис. 6, 7).

Полукнижное, полукурсивное письмо часто называется раввинским (в нееврейских источниках) или письмом Раши (в еврейских источниках), поскольку использовалось для комментариев и маргиналий к Священным Писаниям). В дальнейшем, в печатных изданиях Сончино²², две эти традиции были соединены в редакциях шрифта Раши, который территориально больше связан с югом Европы и Италией²³. Шрифт был разработан в сефардских типографиях Венеции XV в. Название шрифта связано с выдающимся средневековым еврейским учёным Раши²⁴, жившим во Франции и писавшим, в действительности, другим письмом. Под акронимом Раши его ученики опубликовали многочисленные комментарии своего учителя, относящиеся к Библии и Талмуду.

Разновидность шрифта Раши – т.н. Weiberteutsch (идиш וויבערטיטש – что буквально означает – женская интерпретация, комментарий для женщин) – традиционно использовался в ориентированной на женщин литературе на идише с XV в.

3. *Итальянское письмо* можно вполне оправданно назвать гуманистическим. Отдавая ему должное, следует упомянуть, что целый ряд итальянских каллиграфов, создававших учебники по каллиграфии, в своих таблицах не забывали иврит и давали несколько типов еврейского письма. Это относится к Джамбаттисто Палатини, и в особенности к Джованни Антонио Тальенте²⁵, которого восточная пластичность, очевидно, очень привлекала²⁶. Так что процесс обмена каллиграфическими приемами был обоюдным. Итальянское письмо еще более контрастное, чем сефардское, тем более что в Италии книги писали перьями, что давало возможность четче и изящнее выводить буквы. Но в целом буквы выводились не резко (в отличие от ашкеназского письма), с округлениями и плавными переходами между штрихами.

4. *Византийский тип письма* связан с греческими влияниями. Формы букв грубоваты, ни вертикаль, ни горизонталь четко не очерчена. Подобно греческому минускулу, весело прыгающему на строке, восточные еврейские буквы тоже обладают живой непосредственностью.

5. *Ашкеназский тип письма* начал развиваться в Центральной и Восточной Европе в XVI – XVII вв.²⁷ Европейские евреи, составлявшие ашкеназскую²⁸ общность, использовали в качестве разговорного языка идиш. Подобно тому, как язык перенял верхненемецкие черты, так и письмо было подвержено влиянию готических ломаных приемов. В нем

причудливо сочетается горизонтальная направленность широких штрихов и вытянутые пропорции букв. Интересно, что Ада Йардени сравнивает четкие формы ашкеназского письма с арамейской эпиграфикой Пальмиры и погребальными надписями Палестины II – III вв.²⁹ И действительно, есть что-то общее в колкости и рафинированности форм. Контраст между широкими и тонкими штрихами увеличился до предела за счет типичной для готического шрифта заточки птичьего пера, более того, добавились украшения на конце штрихов, получающиеся в результате перенесения давления с плоскости на угол. Из всех типов еврейского квадратного письма это самый изящный и детализированный шрифт. Недаром многие приемы ашкеназского письма перешли в сакральный шрифт для изготовления эвлогий для мезузот* и тфиллина* (рис. 8, 9).

Еврейский курсив в Северной и Центральной Европе возник в XVIII в., как тип письма, используемый для торгово-промышленной деятельности и другой корреспонденции. В 1713 и 1715 гг. в Амстердаме появилось руководство по ведению дел на иврите, отпечатанное специальным шрифтом без засечек. Курсив использовался для идиша и иврита³⁰. Курсивные формы письма, применяемые сегодня – это производные формы шрифта «Ашкенази» (рис. 10). Этот курсив, несмотря на наличие лигатур и размашистых ударов пера, остаётся достаточно контрастным и строгим по сравнению с восточными собратьями.

В конце короткого экскурса по типам почерков необходимо отметить, что еврейские шрифты впитывали в себя письменные традиции окружающих народов, не теряя каноничности форм, и как лакмусовые бумажки, чувствовали изменения в стилях и приемах каллиграфии, несмотря на традиционную закрытость иудейских общин.

Восприятие книжной страницы, написанной еврейским шрифтом, отличается от европейского аналога – фактическое отсутствие выносных элементов, кроме букв ламед (מ), каф (כ) и конечных ך (каф софит), ם (нун софит), ן (пей софит) и ך (цади софит) подчёркивает горизонтально ориентированную строку благодаря написанию горизонтальных штрихов самой широкой стороной пера. Взгляд читателя бежит по своеобразным бороздам, периодически спотыкаясь о вешки буквы ламед (מ). Конечно, это относится в большей степени к маюскульным типам шрифтов; в курсивных формах горизонталь не так доминирует, и выносные элементы встречаются чаще.

Немаловажным эстетическим приёмом как для каллиграфа, так позднее и для типографа являлся принцип формирования длины строки (рис. 11). Писец в рамках традиционного для средневекового метода оформления книжной страницы стремился, чтобы полоса текста была

* Мн. число от сл. «мезуза» – коробочка-оберег, которую укрепляли на косяке входной двери

* Ритуальный атрибут мужского молитвенного облачения

максимально прямоугольная. В еврейском языке, где нет практики переносов слов, эта задача решалась несколькими путями. Изменение формы букв: расширение, сужение, скорописные вставки и использование лигатур. Таким образом, левый край текста сохранялся ровным. Для заполнения пустых мест в строке также использовались графические элементы, по большей части, разные линии в сочетании с точками или буквы, не связанные с основным текстом и отмеченные точками. Иногда, если слово не влезало в строку, то его не дописывали и подчёркивали, а на новой строке писали его полностью. Все эти приёмы, которые подробно рассмотрены в книге С. Якерсона³¹, влияли на восприятие книжного листа как единой структуры и часто говорили о происхождении рукописи. Но нужно отметить, что была и другая система расположения строк – т.н. флаговая, когда строки были разной длины; примеры такой организации текста можно увидеть в кумранских рукописях, средневековых черновиках, а также в современной ивритской типографике.

Громадный корпус еврейской рукописной книги, дошедший до нас, изобилует разными типами организации текстового пространства. Наиболее древний тип – свиток – очевидно, так подходил восточному мировоззрению, что к форме кодекса еврейские книжники привыкли позднее, чем все европейские народы, – только к VIII в. Особенности развития семитской ветви алфавитов сопряжена с тем, что для евреев свиток всегда был важнее общественной надписи. Прочувствованное, патетическое отношение к письменному труду и написанному слову характеризует древнееврейскую культуру. Сакральность текста предполагает прикрытость, прикровенность³². В форме свитка была найдена Тора во времена правления царя Иосии (2 Цар. 22:8); в кумранских пещерах хранились свитки со священными книгами; свитки используют в праздничных и сакральных обрядах в синагогах по сей день (рис. 12). Это происходит неслучайно, поскольку форма свитка сопряжена с тайной, где сакральный текст разворачивается по спирали, включая в движение читающего; он ориентирован внутрь, а не вовне, как в случае книги-кодекса. Чтобы уберечь текст от повреждений, было принято оставлять в начале и конце свитка незаполненные куски писчего материала, служившие оберткой этому свитку, который затем заворачивали в «платки». Этот принцип таинственности-скрученности очень хорошо виден на примере Тетраграмматона (греч. *тетраγράμματον*, от греч. *тетра*, «четыре», и *γράμμα*, «буква»). В иудейской традиции – это четырёхбуквенное произносимое имя Господа, считающееся собственным именем Бога, в отличие от других имён-эпитетов бога: ивр. י (йод) ה (хей) ו (вав) ה (хей): יהוה³³. Замечательный палеограф Людвиг Траубе в своей книге о священных именах³⁴ пишет о том, что метод контракции* поя-

* Контракция – лингвистический термин, равносильный русскому: стяжение, стягивание, сжатие.

вился в христианской письменной традиции (греческое Θς от Θεος или латинское DS от Deus) именно благодаря этому приёму сакрального сокращения, распространённому в иудейской среде. Более того, священные слова выделялись в рукописях цветом или золотом – таким образом подобные сакральные маркеры освящали текст.

Рабби Моше-Хаим Луццато (1707–1747) пишет в книге «Путь к Древу Жизни», что святость еврейского алфавита – это не метафора, а суть предмета: *«...все буквы, которые мы видим в Торе – проявления 22 потоков духовного Света высших миров. Эти трансцендентные потоки Света передают своё сияние буквам, откуда и берётся святость самой Торы, святость Свитка Торы, тфиллина, мезузы и всех Священных Писаний. И соответственно той святости, в которой они пишутся, возрастает влияние и энергия потоков божественного Света на сами буквы. Поэтому Свиток Торы, в котором есть одна некошерная буква, непригоден полностью, ибо духовный Свет через него не проявляется, как должно, когда Свиток Торы читаем людьми...»*.

Поэтому для наиболее священных письменных текстов (Торы, эвлогий для тфиллина и мезузы) имеется особый стиль письма с коронками (т.н. «тагим»). Над семью буквами ставятся коронки с тремя палочками, а над шестью буквами – коронки из одной палочки³⁵. В христианских первоисточниках упоминание о древнем существовании этого царского шрифта связывают со словами Иисуса Христа: *«Ибо истинно говорю вам: доколе не прейдет небо и земля, ни одна иота или ни одна черта не прейдет из закона, пока не исполнится всё»* (Матфей 5:18). Но достоверно неизвестно, существовали ли в то время коронки над буквами. Этот сакральный шрифт имеет несколько типов, т.н. Бет Йосеф, Бет Ари и Сефарди (рис. 13). Шрифт каллиграфов СТаМа (СТам – аббревиатура: Сефер Тора, тфиллин, мезуза) перешел также в наборной шрифт. Был разработан ряд начертаний этого вида письма (рис. 14).

Близкая форма торжественной каллиграфии, с искусственно растянутыми горизонтальными штрихами используется в еврейских молитвенниках, брачных контрактах и других религиозных документах, таких как свидетельства о рождении, приглашения и т.п.

Еврейский алфавит изобилует скрытыми смыслами, заключёнными как в самом порядке расположения букв, объединяющихся в смысловые группы, так и в правилах их использования и произношения. Особую значимость еврейским буквам (аналоги этому явлению имеются в некоторых других языках и системах письма) придает их числовое значение – гиматрия, наделяющее соотношения слов, оборотов и фраз дополнительным смыслом. В ещё большей степени носителями скрытой информации являются названия и формы написания букв³⁶.

В связи с вышесказанным совершенно ясно становится то, что перевод Торы принципиально невозможен, перевод – это компромисс, не бо-

лее. Точность в передаче сакральных смыслов пронизывает еврейскую культуру. Поэтому для того, чтобы прочтение текста не имело ошибок в условиях консонантной структуры еврейского языка, в начале средних веков еврейскими филологами – масоретами³⁷ была изобретена система огласовок (рис. 15). Особую роль в оформлении масоретского текста сыграла семья Бен-Ашеро́в из Твери (XI в). Также важно выделить значки-теамимы, играющие роль ударений и придыханий, служащие для речитативного чтения текста (иногда их называют знаками кантилляции). Таким образом, традиция переписывания и передачи священного знания постепенно обрела строгие очертания, правила и запреты, чтобы наиболее точно перенести смысл, букву и сам дух иудаизма.

В качестве преемственности традиционной еврейской каллиграфии можно привести деятельность современного софера Авраама-Эрш Борщевского³⁸ (рис. 16). При отпадении надобности в переписке больших по объему книг, каллиграфы нового времени сосредоточились на сакральных текстах, имеющих для иудеев символическое значение. Примером такого текста является мезуза. Свёрнутый манускрипт помещают в специальный футляр, который затем прикрепляют к правому дверному косяку дверного проёма жилого помещения еврейского дома. Таким образом, текст и Тора входит в жизнь иудея не только в виде книги-кодекса, но и в виде оберега-молитвы, о котором сказал рабби Иегуда га-Наси (135-219 гг.), собиратель и редактор Мишны: *«Когда пойдешь – она направит тебя, когда ляжешь – она охранит тебя.»*³⁹ На пергаменте пишутся две цитаты из Пятикнижия (Втор. 6:4-9 и Втор. 11:13-21). Целый ряд обрядовых ограничений и требований делают мезузу легитимной с точки зрения ортодоксального иудаизма. Необходимо использовать пергамент из кожи кошерных животных (коровья, телячья и козлиная), применение специальных чернил, обязательно чёрных, которые при разных температурах должны выпукло ложиться на пергамент и быть долговечными, а также благословение, произносимое при установке и освящении мезузы, само место ее установки и т.д. К форме и дукту букв предъявляются очень строгие требования. Существуют особые руководства, включающие ошибки и рекомендации, в каких случаях можно исправить ошибку, а в каких – нельзя (рис. 17). Тексты, написанные даже с малейшими отклонениями от строжайших правил, являются некошерными, т.е. непригодными к использованию⁴⁰. Переписчик софер, работающий с сакральными текстами, должен работать не механически, а в особом молитвенном состоянии, чтобы быть проводником божественной энергии, и должен быть полностью погружен в текст.

Иудейский народ, больше двух тысяч лет живя в эсхатологическом богословии Храма⁴¹, лишившись Храма исторического, возможно, пристальнее внемлет слову и сохраняет форму буквы, чем народы других авраамических религий. В исламе происходит любовование красотой каллиграфии как красотой Божьего мира, порой в ущерб смыслу (примеры

симметричных перевертышей или трудночитаемых орнаментальных композиций). В христианстве образ соединения двух миров, горнего и дольного в сердце человеческом порой важнее книг и точного знания (пример св. Павла Простого). В иудаизме же роль человека книжного, толкователя КНИГ, знающего (и порой буквально) БУКВУ ЗАКОНА до мельчайших деталей, неимоверно важна. Раввин, не священник, а именно учитель (и в первую очередь – законоучитель) и учёный, является гарантом правильно переданной традиции, и поэтому для софера необходимо особое образование, благочестие и профессиональная культура, чтобы иметь право писать сакральные тексты.

Если в нескольких словах выразить отношение иудаизма к шрифту и письму, то можно сказать: точность, ответственность и благоговение. В этом, быть может, есть некоторая сухость, но, думаю, благодаря этому частичка Храма бережно донесётся, как свеча, в те времена, когда, по вере иудеев, Храм будет восстановлен и Мессия придёт в этот мир.

«Письмо тысячью перьями».

Как бы ни была благословенна профессия переписчика и писца, но печатание книг было расценено раввинами как «искусство письма многими перьями» и вошло в круг «Аводат ха-Кодеш» – святой работы. Первые книги на иврите появились через сорок лет после изобретения технологии печати. Ранние типы иудейских книг были грубы по форме, но качество печати по большей части было превосходным, то же относится к чернилам и бумаге. Инкунабулы часто были богато оформлены, поля заполнял ренессансный орнамент, буквы выделялись графическими приемами, распространёнными в то время в Европе (рис. 18). Как и в случае с Гутенбергом, первоначально книгопечатание лишь повторяло формы рукописных книг и курсивных форм письма. Расчет гармоничного соотношения полей, разработанный в средневековых монастырях Европы, о чем так убедительно писал Ян Чихольд⁴², незаметно переносился и на издания, казалось бы, не связанные с монастырской литературой. Общее стремление к гармонии и особое отношение иудейской культуры к расчетам и поиску идеальных сочетаний цифр и пропорций совпадало с процессами, происходившими в позднее средневековье и эпоху Возрождения, а порой и влияло на них. Интересно, что у евреев не было институций, подобных скрипториям. Еврейские писцы работали обособленно, что перенеслось и на типографии. Обычно это были династии печатников, блуждающих типографов, переезжающих из города в город, как, например, Гершом бен Соломон Кохен (ум.1544), который вместе с братом организовал первую еврейскую типографию в восточной и центральной Европе и напечатал самое раннее издание Пасхальной Хагады с иллюстрациями (1526). На смену еврея-копииста пришел еврей-типограф, это стало достаточно престижным ремеслом, и к концу средних веков еврей-

ские типографии уже были во многих городах Италии (Венеция, Реджо, Феррара, Неаполь, Рим и др.)⁴³. С этого времени историю еврейского книгопечатания можно разделить на шесть стадий:

I. 1475 – 1500 гг. – инкунабулы в южной Европе;

II. 1500 – 1542 гг. – распространение книгопечатания на север и восток;

III. 1542 – 1627 гг. – превосходство печатников Венеции;

IV. 1627 – 1732 гг. – гегемония Амстердама;

V. 1732 – 1900 гг. – период Нового Времени, в котором отличились такие центры, как Франкфурт, Вена, а позже - Вильно и Варшава.

VI. 1900-е гг. – современный период, где ключевую роль играет уже не столько издательский центр, сколько диапазон подхода в оформлении книги от традиционного до постмодернистского эксперимента.

В иудейской традиции всегда существовал помимо корпуса священных книг еще и корпус комментариев к ним. В течение столетий эти интерпретации играли важную роль в передаче еврейской традиции и повлияли на структуру и композицию книжного разворота и книги в целом. В то же время комментарии никогда не рассматривались как канонический текст. В допечатную эпоху это были часто отдельные книги комментариев и справочные работы к основным книгам иудаизма. Вместе с тем маргиналии на полях всегда присутствовали на странице. Технология печати позволила соединить основной текст с дополнительным в том многообразии, которое можно увидеть, например, в изданиях Даниэля Бомберга, работавшего в Венеции. Он первый издал в 1517 г. «Микраот גדולות – מִקְרָאוֹת גדולות» (Библия с раввинскими комментариями Раши, Рашбама, Ибн Эзры, Рамбана, Сефорно и Бааль Турим), которая служила примером для последующих изданий. В результате успеха этого издания он напечатал Вавилонский Талмуд в 1520 г. (рис. 19). Причем нумерация страниц в Талмуде и тип расположения комментариев стали каноничными для многих других изданий еврейской литературы⁴⁴. Для того чтобы показать разные уровни текста как каллиграфы, так и печатники выбирали несколько типов шрифта. Для текста Библии использовался квадратный шрифт, для комментариев подбирался более рукописный шрифт Раши или близкие полукурсивы, а для маргиналий – курсив. Образцы шрифтов типограф мог выбрать в различных каталогах и учебниках каллиграфии (рис. 20). Разные шрифты использовались не только для выделения смыслов, но и для выделения языков. Производство двуязычных еврейских книг демонстрирует захватывающие примеры искусного приспособления шрифтов, которые печатники традиционно использовали для дифференцировки текста и комментария, а теперь еще и для разделения двух языков. Например, для печати текстов на идише не использовалось квадратное письмо. Более того, размер шрифта также имел большое значение. Минимум три кегля использовалось в сакральной литературе. Причем уменьшение шло от середины к полям в зависимости от значения

текста. Например, в Вавилонском Талмуде, напечатанном в Варшаве фирмой Schrifgiesser, было включено не менее тридцати комментариев на одной странице (рис. 21). Страницы этого издания поражают количеством текстовых наслоений, таким образом, происходит нанизывание смыслов и уровней восприятия текста⁴⁵. Примеры различных наборных шрифтов, использовавшихся типографами с XVI по начало XX в. показывают серьезное развитие этой области книжного искусства (рис. 22).

Но в данной статье мы не будем подробно рассматривать историю книгопечатания. Нам важнее осветить принципиальные типы существования букв и текста в истории еврейского народа. Поэтому перейдем к Новому времени, в котором произошел скачок, выведший еврейское искусство каллиграфии и шрифта из благородной «тени» веков к революционным поискам и новациям.

Свобода и канон в еврейском письме.

Первый путь к свободе был сделан, безусловно, на периферии сакральной литературы. Книгопечатание исполнило фактически тысячелетнюю мечту иудейского книжника – идеальное копирование архетипа религиозного текста. При том, что сакральный каллиграф не изменил свой статус, ограниченный небольшим кругом текстов, каллиграф-переписчик в какой-то мере остался без работы и занял другую нишу. Доскональность передачи формы текста частично отошла на второй план – красота и изящество письма стали приоритетными.

Каллиграфическое оформление брачного контракта – ктубы, иногда с иллюминацией и орнаментикой, пасхальная Хагада, свитки (мегиллат) Эстер, благословения на разные случаи: свадьба, обрезание, субботние гимны и т.д. – вот тот круг текстов, которые оформляли писцы (рис. 23). В отличие от соферов, которые всегда оставались в рамках традиции, художник шрифта в этих, более приближенных к реальной жизни людей текстах, мог лучше выразить личные эстетические предпочтения и свою индивидуальность. Иногда каллиграфы копировали напечатанные издания. Один еврейский каллиграф, Джехуда Мэчейбу, написал несколько молитвенников, а в 1660 г. в Амстердаме издал типичную для европейцев книгу-руководство по каллиграфии, которая включала четыре типа написания еврейского алфавита.

В отличие от соферов, которые никогда не подписывали свои работы, история сохранила некоторые имена каллиграфов. Известно, например, несколько Пасхальных Хаггадот (мн. от. Хагада) и молитвенников от мастера Зимеля из Богемии. Работы его современника, каллиграфа королевской библиотеки в Вене Аарона Уолфа хранятся в музеях Израиля и Европы. Его Хаггадот отличаются бисерным почерком на французском, немецком и иврите, а также дополнены тонким золотым орнаментом⁴⁶.

Интересен факт обратного влияния на каллиграфов тех, кто проекти-

ровал шрифты – в нескольких рукописях XVIII века писцы использовали т.н. «амстердамское» письмо. Этот стиль письма скопирован со шрифта, который проектировал венгерский печатник и пунсонист Николай Киш, работавший в Амстердаме в 1680 – 1690 гг., автор популярного шрифта «Янсон». Этот шрифт использовался в т.ч. в Амстердамской Хагаде 1695 г., напечатанной Ашером Аншелем и Иссахаром Баером.

Создание каллиграфических ритуальных книг продолжалось и в XIX веке. Известен очень плодовитый художник Мордехай Бен Юзель из Словакии. Он любил растягивать буквы в виде лент, украшая, таким образом, заголовки и буквицы. Все эти каллиграфы сохранили живую традицию еврейского письма, которая функционировала параллельно с ритуальными писцами, заложив тем самым двувекторность графической культуры: освященный канон и творческий графическо-шрифтовой «комментарий» на основе канона.

Книги, письмо и язык создали по сути иеротопический центр. Разрозненный народ был связан именно этой нитью, протянутой через века и страны. Образ разрушенного и покинутого Храма формировался в сознании иудеев из бесчисленных упоминаний и аллюзий в текстах. Бенжамин Харшав говорит о дискурсивном универсуме, «вымышленном мире», находящемся вне истории и географии и основанном на целой библиотеке текстов и их интерпретаций⁴⁷. Этот почти материальный груз «изгнанник из шатра Торы» Мордехай-Зеев Файерберг в повести «Куда?» назвал двумя тысячелетиями «мертвых книг». Безусловно, такая резкая оценка во многом была вызвана войной между старым миром еврейского штетла и новым, европейски образованным и обращенным не в прошлое, а в будущее – в сторону Эрец Исраэль. Противостояние «отцов и детей» всегда возникает, когда общество заходит в тупик, и для того чтобы его преодолеть, необходим качественный скачок и сила отрицания. Выскочив из «религиозной библиотеки», молодые люди попадали в европейский когнитивный мир. Разрыв со старым универсальным мировоззрением повлек за собой отдаление от внеисторического религиозного сознания и принятие в рамках европейской секулярной модели новых принципов: историчности и индивидуального сознания. Идеи Хаскалы⁴⁸, в данном случае как литературного течения, добрались и до графических видов искусства. Здесь уместно вспомнить и сам контекст конструирования еврейского искусства – ведь каллиграфия также стала его частью. Шагал считал создание «еврейского искусства» вызовом истории. Хаим Сутин, Эль Лисицкий и Макс Вебер искренне думали, что до них не было еврейского искусства...т.е., в некотором роде, искусства личности, искусства свободы.

Несмотря на подобные отрицания, еврейская культура, очистившись от изъянов, которые приводили к трагическому дейксису «не я», «не такие как мы сейчас» (Лессинг, Бренер, Мойхер-Сфорим), вернулась после революционных преобразований к своему тысячелетнему стержню письменной и сакральной культуры. Книга книг, так красноречиво говорив-

шая о потерянной Родине, помогла вернуть ее и, соединившись с Землей Обетованной, которая вновь стала землей «обретенной», дала новый импульс для созидания. Возрождение языка иврит также сыграло свою объединяющую роль в сплочении евреев. И на этом примере можно увидеть многоуровневость культурных составляющих современного израильского общества и его искусства. О такой «собирательности» различных языковых и в целом культурных традиций писал упомянутый Б. Харшав: «Внутри современного иврита была сформирована европейская база с соблюдением некоторых правил ивритской морфологии, заимствовавшая понятия и выражения отовсюду, как из интернациональной лексики, так и из ивритского корпуса»⁴⁹.

Вместе с возрождением иврита в Израиле начали пристально изучать традицию письма. Иерахмиель Шехтер (род. 1900), преподаватель каллиграфии из Палестины и официальный каллиграф Сионистских конгрессов в 1921-27 гг., хорошо зная историю еврейского шрифта, создал каллиграфический стиль «Yerushalmi» на основе почерков свитков Мертвого моря. Шехтер преподавал в «Новом Бецалеле»⁵⁰, ориентируясь на методы Эдварда Джонсона с сильным акцентом на исторические стили и латинский почерк, с которыми могло быть объединено еврейское письмо. Не зря ему поручили модернизировать еврейские прописи для начальных школ Израила.

Один из учеников Шехтера, Зеэв Липпман создал ряд рукописных исторических шрифтов: «Rollit», «Roli», «Rothschild and Lippmann» и «Barcelona», основанных на шрифтах расцвета еврейского книгопечатания в Италии. Так же учителем «Бецалея» Эммануэлем Гро был разработан шрифт «Universal» для Еврейского университета в Иерусалиме.

Большинство современных каллиграфов США и Израила начинали свою карьеру, изготавливая ктуббот, праздничные приглашения и т.д. Со временем эта профессия стала соединяться с графическим дизайном. Красноречивым примером этому стала деятельность одного из старейших мастеров леттеринга, каллиграфии и книжного оформления Зигмунда Форшта из Нью-Йорка, а также сотрудничество Яна Левита из Англии (1907-1991) с Джорджем Хаймом (1900-1981), которые спроектировали современный шрифт «Haim». Один из выдающихся латинских каллиграфов и историков письма Англии, Бертольд Л. Вольпе (Оффенбах) (1905-1989) в юности работал над еврейскими надписями в известном издании Offenbacher Haggadah (1927) (рис. 24) в сотрудничестве с каллиграфом и проектировщиком шрифта Рудольфом Кохом и иллюстратором Фрицом Кределем. В их совместной работе причудливо соединились староготические шрифты с ивритом. Бертольд также создал ряд еврейских надписей для синагог и гобеленов.

Мощная энергия конструктивизма, в формировании которой участвовали многие еврейские художники, не могла не повлиять на форму букв и

характер письма даже в такой канонической области, как еврейское письмо. Буквы лишаются не только памяти о движении пера, но преобладания горизонтали. (рис. 25). Примеры подобных шрифтов можно увидеть в революционной агитации, обложках журналов начала XX века (рис. 26) и иллюстрациях Э. Лисицкого, Н. Альтмана, М. Эпштейна, Й. Чайкова и др. Жесткие геометрические гротески возвращают нас к надписям на надгробных камнях – мацевах. Отметим, что, как и другие виды еврейского искусства, шрифт также переболел всеми европейскими модернистскими и постмодернистскими стилями.

В то же время существовала историческая линия шрифтового искусства. Подобно всплеску интереса к каллиграфии после Эдварда Джонсона в Англии и Рудольфа фон Лариша в Вене, начала возрождаться и еврейская каллиграфия, и точка отсчета здесь – 1920-е годы. Декоративный шрифт, созданный на основе ашкеназских рукописей Франциской Барух по просьбе Джейкоба Стейнхардта для иллюстрированной Пасхальной Хагады в дальнейшем использовался не только для ксилографий, но и для печати Библии. Ее шрифт «Stam» (рис. 14) фирмы «Berthold» был очень популярен в 1920-30 гг., в нем чувствовалось влияние немецкого экспрессионизма и Баухауза. Также ею был разработан шрифт для Монотайпа «Schocken-Baruch», основанный на письме ранних итальянских сефардских писцов. Стоит также упомянуть часто применяемый в изданиях и копируемый на протяжении всего XX века, шрифт Frank-Rühl (рис. 22).

Создание государства Израиль также стимулировало работу каллиграфов и разработчиков шрифта. Так, на базе сефардского стиля были разработаны шрифты «Shocken» – на основе шрифта Библии Бомберга, а также «Kogen» (Eliahu Korngold-Kogen) – на основе изданий Сончино. Работа с ашкеназским стилем привела к появлению шрифта «Hadasah» (Генри Фридлендер), который был создан под влиянием ашкеназской итальянской скорописи свитка Эстер XV в. (рис. 27) Последняя разработка имела большое значение для дальнейшего развития еврейского шрифтового и книжного искусства. Это письмо является исключительно ясным, смелым и четким и теперь наиболее широко используется среди всех современных еврейских шрифтов. Фридлендер также проектировал успешные еврейские шрифты для IBM: «Shalom», «Nadar» и «Aviv». В 1971 г. ему был присужден Приз Гутенберга в Майнце. По мнению самого Г. Фридлендера, существует только один базовый еврейский алфавит, а всевозможные стили, появившиеся в течение столетий, связаны с различными материалами, на которых пишется текст (камень, папирус, пергамент) или разными типами инструментов (тростник, игла, металлические перья) и т.д. Он в своей преподавательской деятельности обучал студентов именно принципам формирования письма, а не определенным стилям.

По инициативе Моше Спитцера (специалиста в области древних языков и шрифтов и типографа) были разработаны шрифты «Nazvi» – современный гротеск, а также «David» (Дэвид Исмар) (рис. 28), где выдержаны примерно те же принципы, но более скорописные по подходу. В этих шрифтах прекрасно работает пустое пространство – в них много «воздуха», чтобы составленный ими текст не выглядел тяжеловесным.

Современные шрифтовые эксперименты, совмещенные со знанием традиции, видны в творчестве Цви Наркиса⁵¹ (рис. 29). Он создал 16 семейств еврейских шрифтов, в том числе эксклюзивные шрифты для двух новых редакций Библии. Один из авторитетных исследователей типографики, Джон Берри писал, что для Цви Наркиса, в первую очередь, имеет значение целостность и художественная честность в дизайне⁵².

Невозможно отметить всех еврейских художников, занимающихся шрифтом. Постепенно из элитарной профессии каллиграфия превращается в ежедневный инструмент дизайнера. На сегодняшний день библиография по истории и разработке шрифтов достаточно велика и разнообразна, достаточно подробно она рассматривается в статье Сивана Толедо⁵³. Каллиграфическое Общество Израиля организует и спонсирует образование в этой области искусства, ежемесячно читает лекции, проводит мастер-классы, выставки и туры с государственными и частным коллекциями рукописей. Шрифтовой бум, захвативший Израиль последние годы, не всегда выдает одинаково качественный результат, но зато в выборе стилей и направлений нет проблем. В частности, можно назвать крупную студию «MasterFont»⁵⁴ (рис. 30) или отдельных шрифтовых дизайнеров, таких как Яник Йонтев и Ади Штерн (рис. 31). Последний, к слову, окончив школу шрифта в Рединге, возглавил кафедру в Академии «Бецалель», преподает и пишет теоретические работы, к примеру, рекомендации по разработке еврейского шрифта⁵⁵.

Иzzi Пладвински – представитель нового поколения израильских каллиграфов. Зная традиционную сакральную каллиграфию, он в то же время открыт для экспериментов. Как он рассказывает на своих лекциях, ему порой не хватает в традиционных формах иврита эмоциональной составляющей, когда чувства хлещут через край. Поэтому он часто использует скорописные варианты иврита и доводит их до каллиграфических всплесков, надписи порой напоминают арабскую или китайскую каллиграфию⁵⁶ (рис. 32, 33).

Живущий в Париже Мишель Д'Анастасио продолжает подобный живописный подход. Его буквы подобно бабочкам разлетаются по листу. Используя сильный контраст основных и очень тонких, почти ниточных дополнительных штрихов, Мишель добивается живого пространства листа⁵⁷ (рис. 34).

Одед Эзер – один из израильских типографов, находящийся в мейнстриме шрифтового дизайна. Известность ему принесла экспериментальная

типографика. Мановением руки дизайнера консервативные буквы иврита как будто оживают и становятся то похожими на эмбрионы, то ползают насекомыми по пространству листа, то врезаются в бумагу или появляются на неожиданных плоскостях: тесте, гвоздях, пластике. Образность его мышления позволяет букве преодолеть плоскостность белого листа и стать объемным явлением⁵⁸ (рис. 35).

Как мы видим, в еврейском шрифтовом искусстве удивительным образом сочетается почти канонизированная традиционная форма букв и текста и крайне свободный подход к надписи. Диапазон между этими «крайностями», который можно переиначить в некую диалектическую связь между строгой Буквой и свободным Духом живой Традиции, составляет богатство еврейского каллиграфического искусства, а в более широком смысле – всего культурного наследия. Впитав в себя восточный опыт сакрального отношения к букве и западное преобладание формы над содержанием, еврейская рукописная традиция черпает бесконечные варианты графических, текстуальных и культурных «комментариев» и наслоений, постоянно обращаясь к одному и тому же источнику – Торе, которая кристаллизовала духовный мир «народа книги».

Примечания:

1. Якерсон С.М. Еврейская средневековая книга / Кодикологические, палеографические и книговедческие аспекты. – М., 2003. – С.75.
2. Саид В. Эдвард Ориентализм: западные концепции Востока. – СПб.: Русский Мир, 2006. – 638 с.
3. Календарь из Гезера – известняковая табличка (11.1 x 7.2 см), найденная в 1908 году при раскопках Тель-Гезера (Археологический музей в Стамбуле), один из древнейших памятников палео-еврейского письма, датируется X веком до н. э.
4. Naveh, Joseph. Early History of the Alphabet. – The Hebrew University, Magnes Press, 1997. – P. 67.
5. Мерперт Н.Я. Очерки археологии библейских стран. – М.: ББИ, 2001. – С. 312-313.
6. Ламбдин, Томас О. Учебник древнееврейского языка. – М.: Российское Библейское Общество, 2003. – С.25.
7. Albright, W.F. A Biblical Fragment from the Maccabean Age: The Nash Papyrus, IBL 56. – 1937. – P. 171.
8. Набатеи́ское письмо – консонантный алфавит семитского типа, предтеча современной арабской графики, развилось из монументальных вариантов старо-арамейского письма, было распространено в Nabatee (столица Села', лат. Petra) – домусульманском древнеарабском государстве на территории Иордании и Синайского полуострова во 2 в. до н.э. – 2 в.
9. Несмотря на некоторые находки в Палестине и Дуре Европос посвященных и погребальных надписей после 135 н. э., форма букв в этом эпиграфическом материале оставалась в рамках книжного письма.
10. Царь Озия (Осия), последний израильский царь, правивший с 730 по 722 гг. до н.э., когда Ассирия захватила Самарию и завоевала Израильское (северное) царство.

11. Frey, I. B. *Corpus Inscriptionum Judaicarum*, II. – Rome, 1952; Naveb, J. *On Stone and Mosaic, The Aramaic and Hebrew Synagogue Inscriptions*. – Jerusalem, 1978. – P. 183-186.

12. Чекаль А. Г. Эпиграфика в сакральном и погребальном искусстве Пальмиры и Дура-Европос // *Сходознавчі студії. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: / За загальн. ред. Даниленка В. Я. – Харків: ХДАДМ, 2008. – №9 (Вип.1). – С. 56-68.*

13. Loew, E. A. *The Beneventan Script: a History of the South Italian Minuscule*. – Oxford: Clarendon Press. – 436 p. Беневентское письмо – южно-итальянская разновидность старо-италийского письма, которое развивалось с IX до конца XIII вв., связано с городом Беневенто, важнейшим политическим центром на юге Италии до конца IX в.

14. Mallon, Jean. *Paléographie romaine*. – Madrid, 1952.

15. Маюскул, маюскульное письмо (от лат. *majusculus* – несколько больший) – алфавитное письмо, состоящее из прописных букв. Буквы маюскульного письма не выходят за две базисные линии шрифта (Baseline), то есть, не имеют выносных элементов.

16. Минускул, минускульное письмо (от лат. *minusculus* – маленький) – письмо, состоящее из строчных букв, то есть из букв, начертание которых укладывается в четыре базисные линии; две внутренние линии ограничивают «очко» букв, две внешние – верхние и нижние выносные элементы.

17. Дукт (*Ductus*) – последовательность движения пера при написании букв.

18. Хвольсон Д. Сборник еврейских надписей, содержащих надгробные надписи из Крыма и надгробные и другие надписи из других мест, в древнем еврейском квадратном шрифте, также и образцы шрифтов из рукописей от IX-XV столетия, собранные и объясненные... – СПб., 1884; Birnbaum S. *The Hebrew Script*. 2 vols. – Leiden: Plates, 1954-1957; Text, 1971; Rechler, B. *Hebrew Manuscripts: A Treasured Legacy...* with a chapter on the Cairo Genizah by Robert Brody. – Cleveland-Jerusalem, 1990; Yardeni, Ada. *The Book Of Hebrew Script: History, Palaeography, Script Styles, Calligraphy & Design*. – New Castle, DE: Oak Knoll Press, 2002. – 365 p.; Якерсон С.М. Еврейская средневековая книга. – 255 с.

19. Каирский кодекс Пророков содержит книги как начальных, так и последних Пророков, принадлежит евр. (караимской) общине в Каире, где и хранится в наст. время. Согласно колофону, кодекс переписан в 896 г. в Тиверии Моше бен Ашером. Издания: Loewinger, D. S. *Tanakh*. – Jerusalem, 1971; Pйrez Castro, F. *El Codice de Profetas de el Cairo*. – Madrid, 1979.

20. Rogerson, J. *The Oxford Illustrated History of the Bible: Oxford illustrated histories*. – Oxford University Press, 2001. – P. 95. Алеппский кодекс переписан ок. 925 г. В средние века он был одной из самых авторитетных рукописей Ветхого Завета. Считалось, что его текст исправил и проставил знаки для гласных и знаки кантилляции Аарон бен Ашер, поэтому он являлся образцом для исправления книг. В настоящее время текст Алеппского кодекса положен в основу нового многотомного критического издания Ветхого Завета, предпринятого в Израиле, в Иерусалимском университете (The Hebrew University Bible. – Jerusalem, 1975).

21. Якерсон С.М. Еврейская средневековая книга. – С.81-86.

22. Сончино, семья еврейских печатников, живших в 15–16 вв. в Италии и в Османской империи (включая Египет). В их типографии «Бней Сончино» в 1484 г. был выпущен первый из печатных трактатов Талмуда (трактат Брахот).

23. Chokroun, S. Approche de l'histoire, des caractères et de l'actualité de la typographie hébraïque / Communication présentée lors du 2e colloque international Histoire de l'imprimerie dans les langues et les pays du Moyen-Orient. – Bibliothèque nationale de France, Paris, 2005. – 8 p.

24. Раши (акроним словосочетания «Рабейну Шломо Ицхаки» – «наш учитель Шломо сын Ицхака»; 1040 – 1105) – крупнейший средневековый комментатор Талмуда и один из классических комментаторов Танаха; духовный вождь и общественный деятель еврейства Северной Франции.

25. Итальянские каллиграфы, печатавшие учебники по каллиграфии Италии. В их учебники входили как западные, так и восточные письменности.

26. Малов В.И. Происхождение современного письма. Палеография французских документов конца 15 – 18 вв. – М.: Наука, 1975. – С. 198. Вообще, необходимо уточнить, что европейские каллиграфы XVI в. больше интересовались разноязычными письменностями, чем учителя красивого письма последующих столетий.

27. Birnbaum, S. A. The Hebrew Scripts. – Leiden, 1971. – P. 349-365.

28. Ашкеназы (ивр. אֲשְׁכֶנָזִי, ашкеназим, от слова Ашкеназ (Германия), первоначально евреи, проживавшие в германских землях и их потомки. Употребление термина «ашкеназское еврейство» было зафиксировано еще в 14 веке и обозначало особую культурную общность, включающую общины Северной Франции, Германии и славянских стран.

29. Yardeni, A. The Book Of Hebrew Script... – 365 p.

30. Шгайншнайдер Мориц. Еврейская литература с восьмого до восемнадцатого века. С введением в Талмуд и Мидраш. Историческое эссе. – Лондон: Лонгман, 1857. – 249 с.

31. Якерсон С.М. Еврейская средневековая книга. – С.65-75.

32. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Coda, 1997. – С.198.

33. Тантлевский И. История Израйля и Иудеи до разрушения Первого Храма. 2-е изд. – СПб.: Изд. СПбГУ, 2007. – С.44-47.

34. Traube, L. Nomina sacra: Versuch einer Geschichte der Christlichen Kürzung. – München: Beck, 1907.

35. Законы Тфиллин, Мезузы и свитка Торы, см.: http://www.torahone.com/docs/Rambam_Zakony_Tefillin.htm

36. Палант Д. Тайны еврейского алфавита. – Иерусалим – М.: Институт изучения иудаизма в СНГ. 2001. – 64 с.

37. Масореты (от ивр. «масорет» – традиция) – группы писцов, сосредоточенные главным образом в Иерусалиме, Тверии и Вавилонии, которые в период с VII по XI век восстанавливали традиционное произношение в библейских текстах и вырабатывали систему диакритических знаков для обозначения пропущенных гласных букв. Пометки масоретов делались на иврите и (реже) на арамейском языке.

38. Авраам-Эрш Борщевский, художник-каллиграф и софет СТАМ, родился в 1970 г. в украинском городе Коростене, обучался каллиграфии в иешиве «Швут

Ами» (Иерусаим), где стал мастером канонической ивритской каллиграфии и экспертом по сакральным текстам иудаизма. В 2004 Борщевским была написана уникальная мезуза, признанная шедевром сакральной ивритской каллиграфии, см.: <http://www.goldenscribe.com/about.htm>

39. (Перевод А.Борщевского) פְּרָשָׁה פְּרָשָׁה

40. Приёмы корректуры, применявшиеся в средневековых рукописях для больших объёмов текста, более щадящие, чем для мезуз, например, метатеза Авраам-Арваам исправлялась точками или галочками над перепутанными буквами, так же ставились значки об отмене слова на полях или в строке.

41. Лурье В.М. (при участии Баранова В.А.) История Византийской философии: формативный период. – СПб.: Аxioma, 2006. – С. 21-33.

42. Ян Чихольд. Облик книги. – М.: Книга. 1980. – 242 с.

43. Тюменев А.И. Евреи в древности и в средние века. – М.: Крафт+, 2003. – С. 296.

44. Ruderman, David. From Written to Printed Text: Transmission of Jewish Tradition. Center for Judaic Studies. – University of Pennsylvania, 1996. – P. 63.

45. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. – М.: Слово, 2000. – Т.2. – С. 79.

46. Peled-Carmeli, Haviva / Fischer, Yona [Ed.] Illustrated Haggadot of the Eighteenth Century – Catalogue. – Jerusalem: Israel Museum. – 1983.

47. Харшав Б. Язык в революционное время / Фонд Ави Хай. – М.: Текст, 2008. – С. 52.

48. Хаскала – идейное, просветительское, культурное, литературное и общественное течение культурное движение среди евреев (1772–1882), инициированное Моисеем Мендельсоном для приобщения евреев к европейской культуре и секулярным ценностям. Хаскала создала ивритскую и идишскую литературу.

49. Харшав Б. Язык в революционное время. – С. 340.

50. «Новый Бецалель», художественная школа (ныне Академия), возрожденная после закрытия в 1932 г. «Школы искусств и ремесел “Бецалель”», созданной в Иерусалиме Борисом Шацем (1906); была вновь открыта в 1935 г. под руководством Иосифа Будко. В отличие от своих предшественников школа ориентировалась на идеи современного искусства и дизайна, а также на задачи содействия промышленного развития страны. Тогда же мощное направление получает и полиграфическая область.

51. http://new.myfonts.com/person/Zvi_Narkiss

52. Berry, John D. (ed). Language, Culture, Type: International Type Design in the Age of Unicode, ATypeI/Graphis. NY, 2002. – 384 p.

53. Toledo, S. An Anotated Bibliography of Hebrew Typesetting. – Tel Aviv University, 2001. – 25 p.

54. www.masterfont.co.il

55. Stern, A. Some Guidelines and Recommendations for the Design of a Hebrew Book Typeface. University of Reading. 2003. – 58 p.

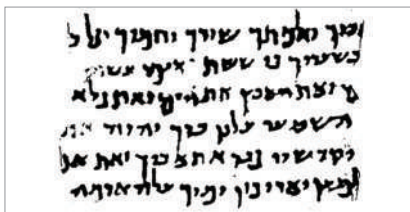
56. www.impwriter.com

57. www.script-sign.com

58. www.odedezer.com



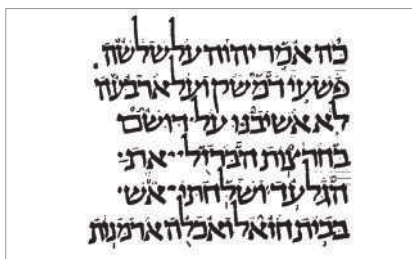
1. Погребальные надписи
из Бет Шеарима III-IV в. н. э.



2. Папирус Наша (163 – 37 до н. э.)

אבגדהוזחטיכךלממנסעפףצץקרשת

3. Еврейское квадратное письмо



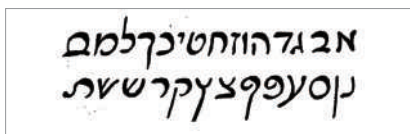
4. Восточный стиль письма, 916 г.



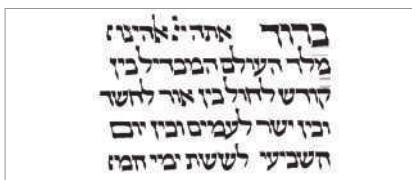
5. Сефардский стиль письма XIII в.



6. Письмо Раши, полукурсив



7. Восточный полукурсив



8. Ашкеназский стиль письма, 1238 г.



9. Ашкеназский курсив

אבגדהוזחטיכךלממנסעפףצץקרשת

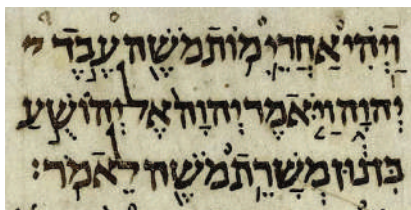
10. Современный курсив



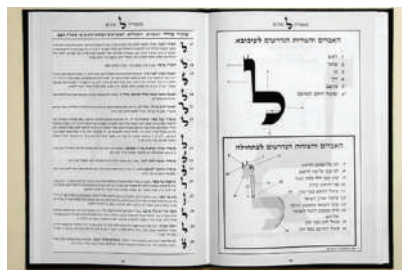
11. Рукопись MSA42 Каталония XIV в.

12. Свиток Торы.
Северная Африка. XVII в.

אברהם הוזהר לכתוב ספר שם

13. Авраам Борщевский.
Алфавит Стам(взято из [http:// goldenscribe.com](http://goldenscribe.com))ספר חדש יצא לאור ונתקבל
עם תמונתו ועצם כתב ידו נע
מבוא הקדמות והערות על י14. Наборной шрифт Stam
(Франциска Барух)

15. Алеппский кодекс. 925 г.

16. Авраам Борщевский. Молитва на
окончание субботы, Хавдала (взято из
[http:// goldenscribe.com](http://goldenscribe.com))17. Разворот из Руководства
для Софров



18. Инкунабула. Лиссабон, Толедано Е. 1489 г.



19. Бомберг Д. Вавилонский Талмуд 1520 г.



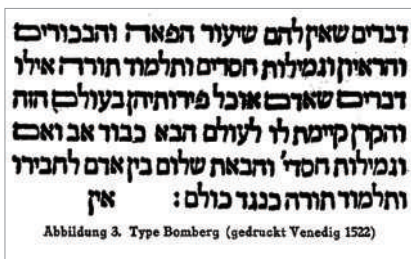
20. Лист из книги по каллиграфии Дж. Палатино: «Libro nuovo d'imparare a scrivere». Pum. 1540



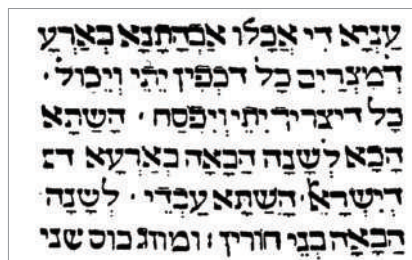
21. Вавилонский Талмуд. Варшава, 1863 г.



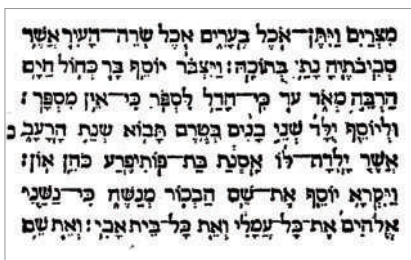
Шрифт Сончино (1491 г.)



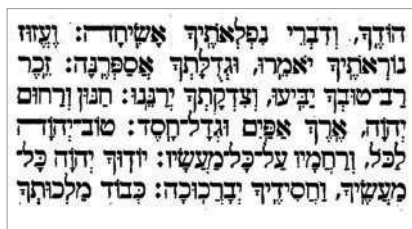
Шрифт Бомберга (Венеция 1522 г.)



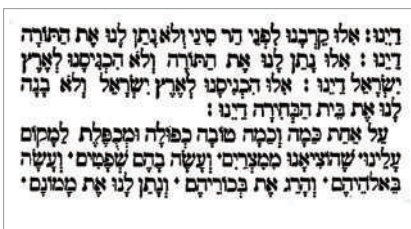
Шрифт Prag (Прага 1527 г.)



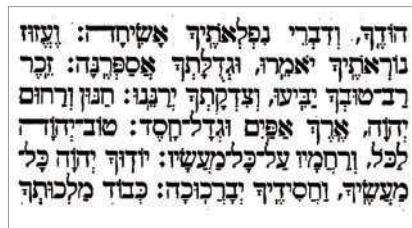
Шрифт Bafel (Кетмен 1622 г.)



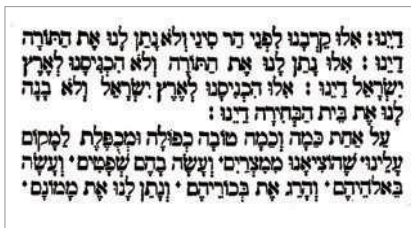
Шрифт М.Лехрберга (Редельхейм)



Шрифт Wilna (Wilna 1879 г.)



Шрифт М. Druglin (Лейпциг 1906 г.)



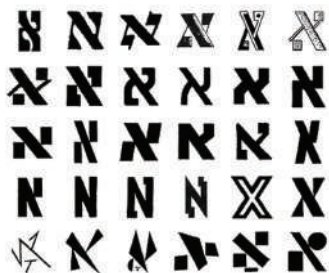
Шрифт Frank-Ruhl (нач. XX в.)



23. Кетуба Реджио Эмило, 1770 г.



24. Хагада Оффенбаха, 1927 г.



25. Алеф из конструктивистских шрифтов 20-30-х гг. XX в.



26. Шунетин, Одесса, 1930

אבגדהוזחטיכךלמנסןסעפףצקקר
 ,--;:'"/&!?)[]1234567890 שת
 אבגדהוזחטיכךלמנסןסעפףצקקר
 ,--;:'"/&!?)[]1234567890 שת

27. Шрифт Nadassah
(Генри Фридлендер)

אבגדהוזחטיכךלמנסן
 סעפףצקקשת
 1234567890

אב

28. Шрифт
David (Дэвид
Исмар)

אבגדהוזחטיכךלמנסן
 סעפףצקקשת
 1234567890

אב

29. Шрифт
Narkis Tam
(Цви Наркес)

ראשיתו של כתב מסוייך לול בדרגה
 התגבלות הדרגתית היא
 בליתו כעולה גורו

30. Шрифт ShtayimSucarMF (MasterFont)



34. Ади Штерн. Плакат



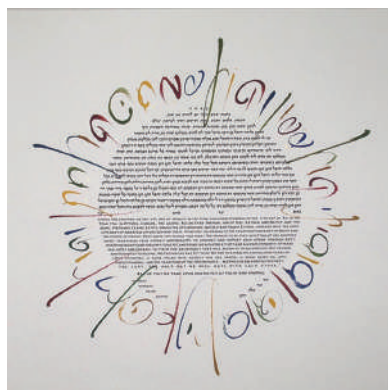
33. Мишель Д'Анастасио.
Каллиграфическая композиция. 2010 г.



35. Оded Эзер. Шрифтовые эксперименты разных лет.



31. Иззи Пладвински. Каллиграмма Любовь. 2006 г.



32. Иззи Пладвински.
Еврейский договор. 2003 г.



РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЕВРЕЙСКОЙ СИМВОЛИКЕ. БЕСЕДЫ С РАВОМ ЗЕЭВОМ МЕШКОВЫМ¹

Ирина Климова

Росписи старых синагог Украины, изображения на еврейских обрядовых предметах, рельефы еврейских надгробных памятников поражают не только многообразием сюжетов, но, очень часто, и мастерством исполнения. Совершенно очевидно, что прикладное еврейское изобразительное искусство не просто существовало, но и успешно развивалось на протяжении веков. Вряд ли мастеров, создававших не только сами предметы, но и изображения на них, можно назвать аматорами. Работы еврейских ювелиров, камнерезов, живописцев, создававших настенные росписи синагог, вошли в сокровищницу мирового изобразительного искусства. Произведения еврейских мастеров прошлых столетий вдохновляли не одно поколение еврейских художников. Они создавали удивительные изображения, ими можно восхищаться, но очень не просто проникнуть в сложный мир символики этих изображений. На эту тему только за последнее время написано немало статей. Беседы автора этой статьи с известным раввином Зеэвом Мешковым о еврейских символах заставляют совершенно по-новому осознать то, что казалось уже почти очевидным. Да и вряд ли возможно при первом поверхностном прикосновении к такой теме расчи-

¹ Рав Зеэв Мешков родился в 1952 г. Инженер по первоначальному образованию – окончил Московский институт электронного машиностроения; в мировоззренческом плане пытался понять процессы развития общества, много времени проводил в Государственной публичной исторической библиотеке России (Москва). Поиски привели к Торе, начал учить иврит, обрел веру. Когда понял, что каждая буква алфавита символизирует понятие, – многие слова смог перевести без словаря. В 1979 подал заявление на выезд в Израиль и получил отказ. Добивался выезда десять лет. Все это время учил Тору, Пророков, Талмуд, еврейскую философию и преподавал, за что подвергался преследованиям со стороны властей. Бывал с лекциями во многих городах бывшего СССР. Уехал в Израиль в 1989 г. Преподавал в университете Бар Илан и Еврейском университете в Иерусалиме, а также в иешиве «Махон Меир». Автор нескольких книг, перевода комментариев к Торе и главы из трактата Бава Меция. Активно участвовал в поселенческом движении, в борьбе за Храмовую гору, в сопротивлении депортации евреев из Гуш Катифа. С 2002 по 2005 возглавлял организацию «Мидраша Ционит» в Киеве. В настоящее время работает над современными комментариями к книгам Пророков. Вышло в свет пять томов.



1. Рав Зеэв Мешков.

тивать на проникновение в загадочный, потаенный мир символа. Можно, листая слой за слоем, пытаться подобраться к сути. Но что совершенно очевидно, это то, что, не зная текстов ТаНаХа и мидрашей, понять смысл еврейских изображений невозможно. Символ (так об этом говорит толковый словарь) – это вещественный или условный графический или звуковой знак, обозначающий или напоминающий какое-либо понятие; образ, воплощающий какую-либо идею. По всей вероятности, основная цель символа – помочь разгадать скрытый смысл, но, зачастую, символ сам по себе является тайной, загадкой. Неправильная трактовка символа может направить по совершенно неверному пути. Проникая в тайну еврейской символики, понимаешь, как мудра еврейская Традиция. Символ является неким ориентиром, но необходимо понять корни происхождения символа, основную заложенную в нем идею. Более чем очевидно, что в короткой беседе невозможно ответить на множество бесконечно возникающих вопросов. Остается только надеяться, что эта беседа будет одной из многих.

И.К.: Ребе, расскажите, пожалуйста, о Вашем понимании еврейской символики, в т.ч. и той, которая часто встречается в традиционном еврейском искусстве.

З.М.: Любые комментарии и объяснения похожи на круг с точкой в центре: можно долго ходить по кругу, но главное ухватить основную идею, исходя из которой, все остальное будет понятно само собой. У еврейской символики два основных источника – это Тора и Пророки, которые часто рассказывают и о Божественном мире, и о внутреннем мире человека, и об

их пересечении, прибегая к символам, образам и притче. Все это по-разному преломлялось в сознании людей на протяжении веков, на них наслаивались проблемы народа, пребывающего в изгнании, его горести и мечты, и находили свое выражение в новой символике, подверженной влиянию других народов, но не оторванной от своего корня (если не говорить о том, что возникало на протяжении веков). «Концентратором» символов Торы является Храм, а книг пророков – видения, рассказывающие о духовных мирах, о принципах управления материальным миром, о роли человека, о ходе истории, события которой ведут к исправлению человечества. Вся еврейская философия вытекает из того, что было открыто пророкам, но не вмещает в себя всю глубину их мировосприятия. Тора, как учение, стремится совместить духовный и материальный мир, вывести человека на такой уровень, когда его обычная жизнь будет восприниматься им как проявление Божественного присутствия: труд, дающий благословения, любовь, красота человека, природа – все это должно стать словом Всевышнего, рассказывающим о духовном мире и даже о Нем Самом. Тем самым словом, которым был сотворен мир, мир который сам по себе является символом, указывающим на то, что скрывается за ним. Но идеал, заключающийся в том, что сама жизнь становится рассказом о высших сущностях, достижим только, когда весь народ проживает на своей земле, и независим ни от кого. Поэтому в книгах пророков, которые пророчествовали, когда царство было разделено и его конец был предreshен, духовность находит свое выражение в символах, оторванных от реальной действительности. В Торе символика появляется там, где она становится похожей на пророчество, где речь идет о будущем, о тех моментах истории, когда произойдет разделение народа. Так, в благословении Якова Йегуда (Иуда) сравнивается со львом, а Йосеф (Иосиф) – с быком. В мире существует два направления, по которым движутся все сотворенные – приближение к Богу и удаление от него. Лев – Арье – Божественный свет (ор – свет, йе – указывает на имя Всевышнего). Он, проникая повсюду, приближает к Богу. Это мощный поток, идущий сверху, требовательный к материи и пытающийся ее преобразовывать. Он разрушает все, что не соответствует идеалу, т.е. может быть и огнем, разрушающим материальные формы, которые, из-за испорченности человека, становятся не способными выразить духовный мир. Можно сказать, что лев – символ силы, поднимающей вверх, к духовному миру. Это поднятие, как правило, болезненно, так как связано с отказом от привычных материальных форм, устоявшихся понятий, спокойного образа жизни. Не случайно лев – символ Йегуды, колена, посвятившего себя изучению Торы, готового ради нее отказаться от материальных благ, часть надела которого – пустыня. Йегуда требователен, он не принимает никаких неточностей, никаких отклонений.

И это отражено в свойствах льва: он пугает животных, властвует над ними, он может разорвать жертву на части. Мудрецы в Талмуде (свод трактатов, содержащих основные положения устной Торы) развивают этот образ, и говорят, что огонь, который спускается на жертвенник и который потом горит на жертвеннике – имеет форму льва.

Бык – противоположность льва. Это сила, движущаяся по земле и пытающаяся раскрыть ее потенциалы. На быке пашут, мясо быка годится в пищу. Он олицетворяет материальную силу, которая не разрушает, а преобразовывает. Это – образ Йосефа – преобразователя Египта, ставившего перед собой задачу исправить мир не изучением Торы, а достижением социальной справедливости и исполнением простых заповедей, заповеданных Творцом. Этот путь опасен тем, что, идя по нему, легко забыть о цели и превратить существование в самоцель, желание радоваться сотворенному миру и в утрату духовности и неблагодарность к Творцу.

Между безудержным стремлением вверх и движением по земле без попытки взлететь нужно найти среднюю линию: нельзя погрязнуть в материальном и нельзя оторваться от него, т.к. цель творения – человек, а не ангел. Символ средней линии – орел. Он отсутствует в Торе, так как решение противоречия между Йегудой и Йосефом, между южным царством, где стоял Храм и северным, отличавшимся своим богатством, не найдено Яковом, благословившим своих сыновей. Орел появляется в видении пророка Йехезкиэля (Иезекииля), известном как «Колесница»: после разрушения обоих царств идет интенсивный поиск решения проблемы, противоречия между Йегудой и Йосефом.

У каждого из колен были свои знамена и у каждого из колен был свой символ. На знамени Йегуды был изображен лев. Йосеф был представлен двумя коленами – Эфраима и Менаше. Символ колена Эфраима был бык, Менаше – единорог.

Итак – «Колесница», первая глава книги Йехезкиэля. Пророк в Вавилоне, он угнан вместе с первыми пленниками еще до разрушения Храма. Для него открываются Небеса, позволяя увидеть мир Божественных планов. Он видит Колесницу, несущуюся неизвестно откуда в ветре и буре, окруженную огнем и облаком. Ее несут все те же лев, бык и орел, которые, складываясь вместе, составляют лицо человека, а разделяясь – обретают каждый свой собственный облик. Поскольку движение происходит вне времени, то лица зверей и лицо человека присутствуют одновременно.

Трудно представить, что создатели еврейских обрядовых предметов или росписей синагог, изображая в паре льва и единорога, представляли себе значение этих символов. Скорее восприятие здесь было более внешним, и исходили они из чего-то другого. Например, лев символизировал



2. Оппозиция быка и льва рядом со сценой жертвоприношения Исаака
Мозаичный пол синагоги Бейт-Альфа. Израиль. VI в.



3. Схватка льва с единорогом, знаки Зодиака и другие анималистические
мотивы из росписи потолка синагоги в Ходорове, 17 в.

Худ. Израиль бен Мордехай Лисницкий из Ярычева.

Реконструкция в Музее Диаспоры (Beth Hatefutsoth) в Тель Авиве.



4. Трон царя Соломона. Сохранившийся фрагмент настенной росписи синагоги в Новоселице (Черновицкая область). Начало XX в. Фото Е. Котляра, 2010 г.

5. Осел – символ колена Иссахар («Иссахар осел костистый, лежащий среди заград» Быт 49:14). Фрагмент настенной росписи синагоги в Новоселице (Черновицкая область). Начало XX в. Фото Е. Котляра, 2010 г.



царское достоинство. Очевидно, поэтому на парохетах (завесах перед ковчегом), которые находятся близко к Торе, часто появляется изображение львов. Тем не менее, лев и единорог очень часто изображаются рядом на еврейских обрядовых предметах. Вряд ли мастера, занимавшиеся производством этих еврейских предметов, могли истолковывать пророческие образы. Изображая рядом льва и единорога, можно было воспользоваться и смысловым и изобразительным контрастом этих фигур. Возможно, это была дань эстетике.

Другое изображение, которое подчеркивает величие Торы – это Древо. Тора названа Древом жизни. Часто на Арон Кодешах (ковчег (шкаф) для хранения свитков Торы) можно увидеть изображения птиц, животных, всевозможных плодов – это попытка рассказать о многообразии мира.

Нужно отметить, что символы Торы и пророков, несмотря на то, что указывают на противоположные сущности, не подчеркивают различие и конфликт, а стремятся выразить гармонию, достижимую только через совмещение противоположностей. Колесница Йехезкиэля – это воплощение гармонии, так как вражда противоречит Божественному уровню, на котором она находится. Какая может быть борьба, когда все поглощено волей Всевышнего.

В Торе, в благословениях Яакова, конфликт между Йегудой и Йосефом также не подчеркивается. И, если средняя линия не найдена, то остается еще надежда на совмещение противоположностей. Трудно представить себе, какой фрагмент текста Торы мог вдохновить художника на то, чтобы изобразить борьбу между львом и единорогом.

И.К.: Например, в росписях Ходоровской синагоги встречается изображение льва, трубящего в рог единорога. Пожалуйста, прокомментируйте это, рав Зеэв.

(Наиболее ранние из известных сегодня польских деревянных синагог (в том числе синагога местечка Ходоров, недалеко от Львова, 17в.) были построены во второй половине 17 – начале 18 вв., имели самобытный и очень характерный облик, выделявший их из местной архитектурной среды. Внутреннее убранство отличалось изысканностью. Интерьер украшался резьбой, вышитыми тканями, настенной и потолочной росписью: красочными арабесками, вызывающими в памяти и персидское влияние, и декоративный стиль, принесенный в Польшу из Армении. Потолки часто расписывались в духе еврейского народного искусства. Свод потолка синагоги в Ходорове был украшен изображениями животных и растений, знака-ми зодиака и изречениями на иврите.

Большая часть деревянных синагог сгорела: пожары, войны, погромы... К началу Второй мировой войны в Польше, Литве и Украине оставалось

более ста таких синагог; почти все они были уничтожены нацистами. Реконструкцию ходоровской деревянной синагоги можно увидеть только в Музее диаспоры в Тель-Авиве).

З.М.: Художник, создавший такую картину, должен был быть большим мудрецом Торы, чтобы представить, что приход Машиаха символически можно изобразить как льва, то есть Божественную силу, которая пытается уже не разрушить этот мир, а войти в него (вхождение в мир символизирует шофар). Для создания такого образа художник должен был приложить много фантазии, сопоставить образы, при этом хорошо понимая текст Торы.

В изображениях на обрядовых еврейских предметах многие образы с точки зрения Торы являются совершенно нелогичными. Борьба между львом и единорогом – образ деструктивный. Логично выглядят все попытки изобразить гармонию, попытки преобразования без разрушения.

Изучение книг Пророков, образное мышление, связанное с символикой Торы, было заброшено, совершенно не развивалось, как и тема Храма, тема Машиаха (Мессии). Человек, который пытался понять, осмыслить образы Торы должен был быть гением, мудрецом, идти впереди своего времени, своего поколения.

И.К.: Можно ли в каких-то ситуациях образ льва расценивать как отрицательный образ?

З.М.: Нужно отметить, что вряд ли вообще можно говорить об отрицательных образах. Если касаться благословений, то даже Змей становится положительным образом – это соответствует еврейской ментальности. Все находится во власти Всевышнего. Не существует абсолютного зла. Там, где показана борьба с темными силами, и темные силы изображаются в виде животных, там начинаются нееврейские мотивы. Художники могли оказаться под влиянием нееврейских идей, не только нееврейских образов.

Еврейский мир – это мир, в котором есть проблемы, есть разные стороны, но между ними нет обостренного конфликта, нет войны, а есть гармония.

Великий образ пророка Ишаягу (Исайии) (11 глава) – лев будет лежать с быком, волк – с ягненком, ребенок будет играть у норы змеи.

Дан, сын Якова, получил благословение – Змей, который лежит на дороге, а мы в этом не видим отрицательного образа.

И.К.: Однако, рав Зеэв, в нашем материальном мире конфронтация существует.

З.М.: Возможно, в мире и присутствует некая конфронтация, но над всем властвует гармония. Отрицая это, мы принимаем чужую ментальность.

Символика борьбы, конфронтации появляется в книге пророка Даниэля (Даниила), когда он описывает нееврейский мир, смену царств. Там есть баран, козел. Козел сваливает барана, но его рог распадается, и т. д. Там это темнота, проблемы нееврейского мира, в который евреи пытаются не заходить. Колосс на глиняных ногах (образ из Книги пророка Даниэля) никогда не использовался как еврейский символ. На его примере описывается нееврейский мир.

У Магарала (*рав Иегуда бен Бецалель из Праги, 1525-1609г.г.*), *раввин, каббалист, философ, математик*) есть такой образ: мир – это колесница, где все живое.

И.К.: Очень часто возникают вопросы по поводу такого часто встречающегося образа, как лошадь. Бытует мнение, что лошадь – «животное нееврейское». Если помните, у Исаака Бабеля в «Одесских рассказах» Левка Крик говорит, что еврей, который сел на лошадь, уже не еврей.

З.М.: Тора не объявляет лошадь символом нечистоты. Хотя само по себе это животное нечистое. Но и лев животное нечистое. Это не играет никакой роли. Образ поднимается выше этих проблем – чистоты и нечистоты.

Нееврейская ментальность проникает в этот мир. Среди запретов в некоторых хасидских движениях, например, есть запрет смотреть на нечистых животных даже на рисунках в детских книжках. Это совершенно нееврейская идея. Все связано со Всевышним. Просто каких-то животных можно есть, а каких-то нельзя употреблять в пищу.

Но, тем не менее, разговор о лошади требует более подробного анализа. Лошадь не вошла в ряд еврейских символических образов. Понятно, что наши праотцы не ездили на лошадях – передвигались на ослах и верблюдах.

И.К.: Очень хотелось бы, рав Зеэв, чтобы Вы подробнее рассказали о таком часто встречающемся в еврейских текстах животном, как осел. Уж очень это непростой образ. Например, Машиах должен въехать в Иерусалим не на лошади, а на осле, ослица Билама (Валаама) и т.д.

З.М.: Образ лошади возникает уже позже, ближе к греческому периоду в пророческих образах. Может быть, как-то на уровне интуиции лошадь, отвергнутая еврейским сознанием, стала символом чужой власти, подавляющей евреев.

Об осле говорится в книге пророка Зхарии (Захарии). Говорится там, где он обращается к образу Машиаха, который едет на осле. И в благословении Иакова Иегуде: Иегуда будет привязывать осленка к виноградной лозе (пророчество о Машиахе). Осел – хамор (материя на иврите). Осел – символ материи, которую человек должен обуздать. Однако в осле она безобидная, тогда как лошадь выходит на войну. Материя осла – это инертность. Все вышесказанное – на уровне интуиции, предположения. В росписях синагог за

пределами Израиля всегда поражает нееврейское мышление тех, кто создавал эти настенные изображения. Сообразываясь с идеей, что нельзя молиться перед застекленным шкафом, так как отражение в стекле «создает изображение», и молящийся еврей как бы молится перед ним, нужно заметить, что стены восточноевропейских синагог почти всегда покрыты росписями, и в этих росписах очень часто присутствуют рядом изображения льва, единорога и орла. Существовала опасность начать изображать Колесницу, а затем и самого Всевышнего. Такие росписи интерьеров почти не встречаются в современных израильских синагогах.

И.К.: На еврейских надгробных памятниках Украины и в росписах украинских синагог, например, часто встречается изображение зайца как олицетворение евреев, трепещущих перед Всевышним (харедим на иврите – трепещущие). Близки ли такие ассоциации еврейскому сознанию?

З.М.: Разумеется, в галуте еврей вынужден чувствовать себя пугливым, безобидным, трепещущим как заяц – это идеал галутного еврея. Другая ментальность – другие образы. В Израиле евреи – не зайцы и не белки. Эти образы на Земле Израиля не годятся – другое восприятие.

Есть замечательный мидраш – о троне царя Шломо (Соломона). Животные, находящиеся у трона Царя, это те же образы, тот же ряд, что и в Колеснице из видения пророка Иехезкиэля.

В Книге Млахим (Книге Царств) сказано, что царь Шломо «сел на Его престол». Мидраш повествует о том, что это престол Всевышнего. Всевышний отдал Шломо весь Мир, и царь Шломо стал олицетворением Высшей силы, которая существует в Мире. Мидраш, естественно, начинает сравнивать престол Всевышнего с престолом царя Шломо. Появляется ряд животных, которые якобы сделаны из мрамора и слоновой кости, но они оказываются живыми, так как во всем Божественном есть жизненная сила. Царя Шломо окружают всевозможные птицы и животные – это говорит о том, что божественная сила входит в Мир – и Мир наполняется жизнью, оживает. Золотые деревья Храма начинают давать золотые плоды – их собирает Шломо. Он повсюду привносит Божественную силу и человеческий образ, человеческий интеллект, которые сами по себе – Божественны. Еврейский мидраш – это еврейская хитрость, сказка, которая говорит об очень важных вещах, но говорит не напрямую.

Далее приводится текст самого мидраша об устройстве и дальнейшей истории престола Царя Шломо:

ПРЕСТОЛ ШЛОМО

«И сделал царь большой престол из слоновой кости». Престол был покрыт лучшим золотом из Офира и осыпан жемчугом, ониксом, опалами,

топазами, смарагдами, карбункулами и другими самоцветными камнями белых, зеленых и красных тонов. Устройства престол был такого: Верх – закругляющийся сзади высоко над сидением. Ступеней – шесть, и на них фигуры из чистого золота. На первой ступени лежат: с одной стороны – лев, с другой – вол. На второй ступени – волк и ягненок. На третьей – леопард и козленок. На четвертой – медведь и олень. На пятой – орел и голубь. На шестой – ястреб и воробей. Спинка заканчивалась фигурой горлицы, державшей в коготках ястреба. Над верхним закруглением – светильник со всеми принадлежностями его: светильнями, щипцами, пепельницами, чашечками и чеканными цветами.

С правой стороны его семь стеблей с именами семи патриархов рода человеческого: Адама, Ноя, Сима первородного, Авраама, Исаака и Якова, и Иова с ними. И с левой стороны семь стеблей, а на них имена семи праведников вселенских: Левия, Каафа, Амрама, Моисея, Аарона, Елдада и Медада, и Хура с ними. На верху светильника утверждено было золотое елеехранилище, откуда брался елей для храмовых лампад, а под ним – большая чаша с елеем для возжигания этого же светильника; на чаше начертано было: «Элий», на двух стеблях от нее – имена сыновей Элия: «Офни» и «Финеас», а на сточных трубках внутри стеблей: «Надав» и «Авигу». По бокам престола были две кафедры – для первосвященника и для наместника его, и семьдесят кафедр перед троном – для семидесяти судей Синедриона. В уровень с висками восседающих старейшин, судей Синедриона – фигуры двух наяд. С обеих сторон престола расположены были двадцать четыре виноградных лозы, образующих сень над ним; за лозами – декорированная тканями белого виссона финиковая пальма, и на них павлины из слоновой кости. Тут же, полые внутри, фигуры двух львов, наполненные благовониями. Благовония начинали сочиться при восхождении Соломона по ступеням трона. Внутри престола помещался механизм, который приходил в действие, едва царь ступит ногою на первую ступень. В ту же минуту лев протягивал лапу, вол – ногу, и царь, опираясь на них, как на перила, поднимался на следующую ступень. То же самое повторялось на каждой из шести ступеней. Когда царь достигал верхней ступени, слетали орлы и усаживали его на трон, после чего крупнейший из орлов возлагал венец на голову его. В эту минуту приходил в движение скрытый в механизме серебряный змей, – львы и орлы скрепляли балдахин над иереем, а помещавшийся за особой колонне голубь поднимался со своего места, открывал ковчег, и вынутый оттуда Свиток Завета клал на руки Соломону. Тогда первосвященник со старейшинами, приветствуя царя, занимали места свои по обеим сторонам царя и приступали к делам судебным.

Появление лжесвидетелей вызывало особое действие всех механизмов: колеса их начинали вращаться с необыкновенной быстротой и силой. Мычание волов, рычание львов и тигров и рев медведей сливались с блеянием ягнят, воплями козлят, криком ястребов, щебетом воробьиным. Волки, олени, орлы, павлины металась из стороны в сторону. Трепет и ужас охватывали лжесвидетелей: «Из-за нас, – говорили они, – Мир весь рухнет!» – и невольно начинали одну чистую правду показывать. Впоследствии престол этот был взят, вместе с другой добычей, фараоном Нехо и отвезен в Египет. В ту минуту, когда фараон ступил на первую ступень, поднял лев лапу и так сильно ударил его в бедро, что он на всю жизнь остался хромоногим. Отсюда и название его Нехо – искалеченный, хромоногий. Из Египта престол был увезен нечестивым Навуходоносором в Вавилон, и, при первой попытке взойти на престол, лев ударом лапы поверг Навуходоносора на землю. После разрушения Вавилона престол был взят Дарием и увезен в Мидию, но садиться на него Дарий и не пытался. В Египет престол был привезен Александром Македонским, взят оттуда Енифоном (из династии Селевкидов), причем, во время перевозки его на судне, повреждена была одна из ножек, и ни одному мастеру в мире починить ее не удалось.

Аба-Гур.; Пон.-Ах.; Тарг.- III.

И.К.: Ребе, есть еще мидраш, в котором фигурируют образы животных. Это мидраш о жертвоприношениях. Прокомментируйте, пожалуйста, связь между этими мидрашами, если она есть.

Поучение раби Иегуды бен Симона. Десять животных чистых указаны в Писании, из них трое домашних, находящихся под рукой у человека: вол, овца и коза, и семеро, живущих на дикой воле: изюбр, олень, серна, лось, козорог, сайга, зубр и лось. И Всемилосердный не заставил человека взбираться на горы и утомляться, рыская по лесам, чтобы приносить в жертву из животных, находящихся на воле, но приемлет Господь приношения из животных домашних, вскормленных у яслей. Вол преследуем львом, овца – волком, коза – пантерой. И Господь повелел: «Не из преследующих, но из преследуемых приносите в жертвы мне».

Танх.; Ваик.-Р., 27.

З.М.: Это может быть темой следующей беседы. В завершении же этой нужно сказать, что после всего вышеизложенного, все-таки основной еврейский символ – это буква еврейского алфавита. Мы видим психологическое возвращение еврейского народа к понятной евреям символике. В трактате Талмуда «Авода Зара» говорится о том, что, живя в галуте, еврей занимается «разрешенным идолопоклонством». Это как бы шутка, но

имеется в виду, что нельзя все запретить. Нееврейская ментальность проникает и начинает занимать свое место. Евреи делают запрещенные вещи, и их уже нельзя удержать. Еврей в Земле Израиля воспринимает все по-другому. Главная символика для него – это буквы Торы. Их складывают в орнаменты, они превращаются в пламя и прочее, и прочее. Символика еврейской буквы – это еще одна очень важная тема.

К сожалению, пришлось прервать беседы с равом Зеэвом Мешковым о символике изображений – наш собеседник возвращался домой, в Израиль. Множество вопросов остались без ответа. Остается только надеяться на то, что еще представится возможность продолжить эту тему.

Национальное искусство формируется в среде народа. Для всестороннего рассмотрения проблем еврейского изобразительного искусства организуются многочисленные семинары и конференции, на дискуссии приглашаются искусствоведы, художники, специалисты разных гуманитарных сфер. Они рассматривают эти вопросы с разных позиций: национально-этнологических, культурологических, искусствоведческих и прочих, и зачастую диалоги принимают форму ожесточенных споров. Для более глубокого знакомства с темой можно обратиться к трудам известных исследователей изобразительной символики на еврейских обрядовых предметах, в росписях синагог, в резьбе мацев (еврейских надгробий), таких как Борис Хаймович, Илья Дворкин, Менахем Яглом, Валерий Дымшиц, Алла Соколова, Вениамин Лукин и мн. др. В настоящей статье предложена точка зрения раввина из Израиля Зеэва Мешкова.

ВНЕСОК УШЕРА СІГАЛА (СЕГАЛА) В РОЗВІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ФАРФОРО-ФАЯНСОВОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Ольга Школьна

Поява в епоху модерну висотних (переважно п'яти – семиповерхових) прибуткових будинків з типами квартир, подібних сьогоднішнім, де є санітарні вузли безпосередньо в помешканні, вимагала великої кількості санфаянсу: умивальників, клозетів (унітазів), пісуарів, біде, ванн, урильників (уриналів), раковин, тазів для омовіння тощо. Однак для засвоєння цього сегменту промисловістю України потрібні були не лише інвестиції, поглиблені знання з технології виготовлення міцної тонкостінної продукції, а й європейський досвід художнього проектування, збагачений інженерними ноу-хау того часу.

Людиною, яка зуміла синтезувати всі перелічені напрацювання й змогла започаткувати власне виробництво на Волині, спираючись на особистий довголітній досвід, став Ушер Сігал, промисловець і бізнесмен, посудник і купець І гільдії, висококваліфікований хімік-технолог і силікатознавець, унікальна універсально обдарована особистість. Проте ім'я, яке належить одночасно українській та європейській історії техніки й поступу інженерної справи, багато років було зовсім забутим. Внесок Ушера Сігала у розвиток вітчизняної галузі порцеляни-фаянсу став зрозумілим лише через 100 років після появи на промисловому обрії. Спеціальної літератури цьому питанню присвячено не було, однак збереглися окремі натурні та літературні свідки епохи, після вивчення яких в архівах, музеях та у польових дослідженнях вимальовується певна картина перебігу подій столітньої давнини.

Дане дослідження присвячено аналізу існуючих свідчень про вихід на український фарфоро-фаянсовий ринок посуду Ушера Сігала, покликане ввести відомості про санітарно-гігієнічну продукцію підприємства Славути початку XX століття до наукового обігу, пролити світло на шляхи збуту товару через мережу посудних крамниць Одеси та інших міст; розглянути речові, неопубліковані архівні та музейні матеріали з метою виявлення товарних знаків (марок) заводу, уточнення хронологічних та географічних аспектів вивчення даної теми.

На початок XX століття, крім багатопрофільних універсальних виробництв, що виготовляли фарфор-фаянс і промислову кераміку для потреб розбудови, зокрема цеглу (як на заводах М.С. Кузнецова в Будах, М.П. Гріпарі у Баранівці); на підприємстві А.Ф. Зусмана в Полонному (нині Хмельницької області), виготовляли додатково сантехнічний фаянс¹. Цей же профіль

пізніше обрав завод У.М. Сігала (1909–1918 рр.), але в якості основного, започаткувавши нове виробництво сангігієнічної кераміки в Славуті неподалік Полонного. В цілому кінець XIX ст. та початок XX ст. відзначився розвитком дизайну санфаянсових виробів, що пізніше, як і художній фарфор-фаянс, будуть затиснуті в межі стандартизації форм.

За статистикою, наведеною 1927 року, до революційного перевороту Полонське виробництво випускало 30000 пудів санфаянсу на рік, Славутський санфаянсовий завод у два з половиною рази більше – 72000 пудів продукції на рік². Це було найпотужніше на теренах України підприємство з виготовлення санфаянсу, вірніше сансклофарфору, якість якого, зважаючи на революційні на той час технології, була надзвичайно високою.

За даними довідника 1909 року «Фабрично-заводські підприємства Російської імперії»³, під №307Б містилася об'ява, в якій фігурувало прізвище У. Сігала. До закладення заводу в Славуті, він входив до складу правління, разом з відомими промисловцями А. Гуревичем⁴ та Е. Вінером, Акціонерного Товариства фабрики металевих виробів «Вавер», заснованої 1900 року. Місцезнаходження підприємства – с. Качи-Дул, поштова станція Вавер Варшавського повіту; склад готових виробів розташовувався по вул. Трембицькій, 10 у Варшаві. Основний капітал цього підприємства, що спеціалізувалося на випуску «залізних ліжок всілякого роду», налічував 200.000 карб., штат складався зі 120–150 співробітників, правління знаходилося у Варшаві, по вул. Ново-Ясній, 8. Підприємство було облаштоване паровим двигуном у 55 кінських сил. Очевидно, закупівля складників для виготовлення продукції пов'язувала У. Сігала зі Славутським чавуноливарним заводом князів Сангушків, нащадків Острозьких.

ОБЩЕЕ СВЕДЕНИЕ
ОБЪЕДИНЕНИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ФАБРИК-ЗАВОДОВ И ПРЕДПРИЯТИЙ
ФАБРИК НА УРАЛЕ.

---Ф---
I. ОБЩЕЕ СВЕДЕНИЕ.

На "Положении об Об'единении Государственных Фабрик-Заводов и Предприятий в Столичном Заводе "Уралвагон" /введенное 7/10-а от 1/11-1918 г./ в состав этого Об'единения входят:

№	НАЗВАНИЕ ЗАВОДА.	ГЛАВНЫЙ ИНЖЕНЕР.	Годы.
1/	ТОКАРСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
2/	КАРАСОВСКИЙ	С. ГРИШАРЬ Н.П.	1902 г.
3/	СЕРОВСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
4/	ГОРЬКОВСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
5/	СЛАВУТСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
6/	ПОЛОНСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
7/	ВЕРХНИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
8/	СЛАВУТСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
9/	ГОРЬКОВСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
10/	ПОЛОНСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.

Кроме перечисленных 10 заводов Об'единения были еще:

№	НАЗВАНИЕ ЗАВОДА.	ГЛАВНЫЙ ИНЖЕНЕР.	Годы.
11/	ДОБРАНСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
12/	КАЧИНСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
13/	СЛАВУТСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
14/	ПОЛОНСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.

Таким образом в состав Об'единения Государственных Фабрик-Заводов и Предприятий в Столичном Заводе "Уралвагон" входят:

№	НАЗВАНИЕ ЗАВОДА.	ГЛАВНЫЙ ИНЖЕНЕР.	Годы.
1/	ТОКАРСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
2/	КАРАСОВСКИЙ	С. ГРИШАРЬ Н.П.	1902 г.
3/	СЕРОВСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
4/	ГОРЬКОВСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
5/	СЛАВУТСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
6/	ПОЛОНСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
7/	ВЕРХНИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
8/	СЛАВУТСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
9/	ГОРЬКОВСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
10/	ПОЛОНСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
11/	ДОБРАНСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
12/	КАЧИНСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
13/	СЛАВУТСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.
14/	ПОЛОНСКИЙ	С. СЕРГЕЕВ	1902 г.

1. Фотокопія матеріалів
Укрфарфорфаянстресту 1920-х рр.,
із зазначенням назви підприємства
фаянсу в Славуті як колишнього заводу
У.Сегалла. ДАХО.

За другою об'явою під №1385В рекламувався скляний завод «Руда Опалин» з основним капіталом у 150.000 карб., що знаходився на однойменній поштової станції Холмського повіту⁵. Однак, власник мав тут найманого директора Д. Язловського, а поштова адреса правління знаходилася в Одесі – на вул. Успенській, 50. Величезна фабрика була устаткована трьома паровими машинами у 94 кінські сили, кількість найманців дорівнювала 500. Серед виробів підприємства з річним виготовленням у 300.000 карб., значилися скляний домашній посуд, прилади для освітлення, аптекарський і хімічний скляний посуд. Завод було закладено 1864 року.

Оскільки Ушер Сігал торгував не лише посудом і санкерамікою, а й лампами, люстрами, залізними ліжками, то виходить, що саме за другою адресою – Успенська, 50 – збувався саме цей товар. Тому що відносно фарфору-фаянсу відомо про іншу адресу неподалік – Успенська, 42. В цьому будинку знаходився Богемський магазин (тобто магазин богемського скла і кришталю та шляхетної тонкої кераміки). Будівля пасажу, де розташовувалася одна з крамниць (нумерація змінювалась) Ушера Сігала, зведеного у стилі модерн, зберіглася в Одесі до сьогодні. В листі до Матвія Сидоровича Кузнецова з матеріалів Державного архіву Харківської області, від 15.07.1903 р. (до започаткування волинського виробництва) Ушер Сігал пише, що відкрив у Кременчуці склад скла та посуду для збуту продукції фабрики Руда-Опалин. І далі пояснює, що найняв на роботу наказника свого конкурента, Ульмішека, лише в якості службовця⁶.

В наступному листі, надісланому через тиждень, від 22.07.1903 р. з Одеси, Ушер Мойшевич Сігал застерігає Матвія Сидоровича Кузнецова, що якщо не буде нормальних цін на фаянс, враховуючи бій при перевезенні, йому доведеться відкривати Варшавський посуд і звертатися до Зусмана⁷. Відомо, що надалі так певною мірою і сталося, оскільки серед адрес представництв Айзика-Фішеле Зельмановича Зусмана (Зусьмана, Zussmanna), зареєстрованого у виданні газети «Одеські новини» – «Вся Одесса» 1911 р. на с. 100, на вул. Успенській 101, періодично значилася адреса Ушера Сігала як місце збуту. Тобто тандем цих двох посудників тривав.

А Матвій Сидорович Кузнецов на тій же вулиці у власному будинку⁸ відкрив персональну торгівлю, яка не давала йому високих прибутків, оскільки від фаянсу було багато бою, пакувальники постійно відсилали некомплект, а високі неконкурентоспроможні ціни лише відлякували потенційних покупців. Врешті його торгівля в Одесі стала швидше портовим офісом, що займався постачанням різноманітних сировинних дефіцитів – губок, деколей, фарб і пересилкою їх до філії Товариства.

Ушер Сігал за адресою Успенська, 50 або Катерининська, 52 (одна і та сама кутова споруда), орендував у купця Вальтуха половину будинку.

В Пасажі (триповерховий магазин) мав власний відділ посуду на 1901 рік і на 1910 – павільйон. Крім магазинів і складів, Ушер Сігал в Одесі на Французькому бульварі володів дачею, що відомо за путівником, складеним інженером Г.Карантом «Одесса, ее окрестности и курорты» 1901 року, с. 129. Очевидно, отримав звання купця I-ої гільдії після головних нагород в престижних номінаціях посуду, скла та металоливарництва, що виводило Ушера Сігала на щабель Постачальника Його Імператорської Величності.

На межі століть, в період модерну, у вжиток активно входили металеві сходи, плити, фігурні бильця ліжок, решітки балконів, ґрати, камінні аксесуари «шеміне», водонагрівачі, сантехнічні й опалювальні вироби: переносні залізні печі, копильні-шпоргерти, колонки, душі, змішувачі, радіатори, фігурна фурнітура модних фасонів для вікон та дверей – ручки, петлі, засуви, замки, клямки; люстри (металеві конструкції, скляні лампи і плафони, фарфорові патрони і декоративні елементи). Художня металопластика здавна була найвиразнішим іудейським мистецтвом: хануки і менори; латунь, мідь та срібло у поєднанні з фарфором-фаянсом і склом з дитинства були в житті кожного ортодоксального єврея, особливо в родинях, що берегли традиції.

Як відомо за публікацією П. Жолтовського за 1959 р. «Художнє литво на західних землях України в XVII – XIX ст.»⁹, – безстрижневі та стрижневі («павуки») люстри, менори¹⁰, свічники, бра і ханукальні лампади, а також аптекарські металеві ступки найчастіше були пов'язані з потребами палацового побуту, православних храмів і, найбільше, синагог. Дослідник писав: «Основним матеріалом, з якого виготовлялись освітлювальні прилади, була мідь, латунь та зрідка олово. Після відливки деталі цих приладів обточувались на верстаті або оброблялись напилками та шліфувались вручну. Виробництво освітлювальних приладів було пов'язане з токарським цехом, заснованим у Львові ще в XVI ст., хоч, безсумнівно, немало цієї продукції виготовлялось також ремісниками інших металообробних цехів»¹¹. Переважна кількість церковного металу, яка збереглася, має ознаки «єврейського ренесансу, маньєризму та бароко» (О.Ш.) з відчутними компонентами східного і мавританського забарвлення.

Ушер Мойшевич Сігал, онук Моті Сігала, міщанина з Летичева (нині Хмельницької області) єврейського походження, вихідець з німецького Дармштадту, власник посудного та цегельного заводів у Одесі, каменоломень і курорту «Аркадія», дачі між Малим і Середнім фонтанами, за Ботанічним садом на березі моря, великих склепів посуду у зоні Порто-Франко, був купцем першої гільдії і меценатом: його коштом збудовано лікарню міста Гайсина, нині Вінницької обл. (у Гайсині й Немирові проживала частина родини Сігалів, інші члени родини лишалися у Дармштадті). Маючи

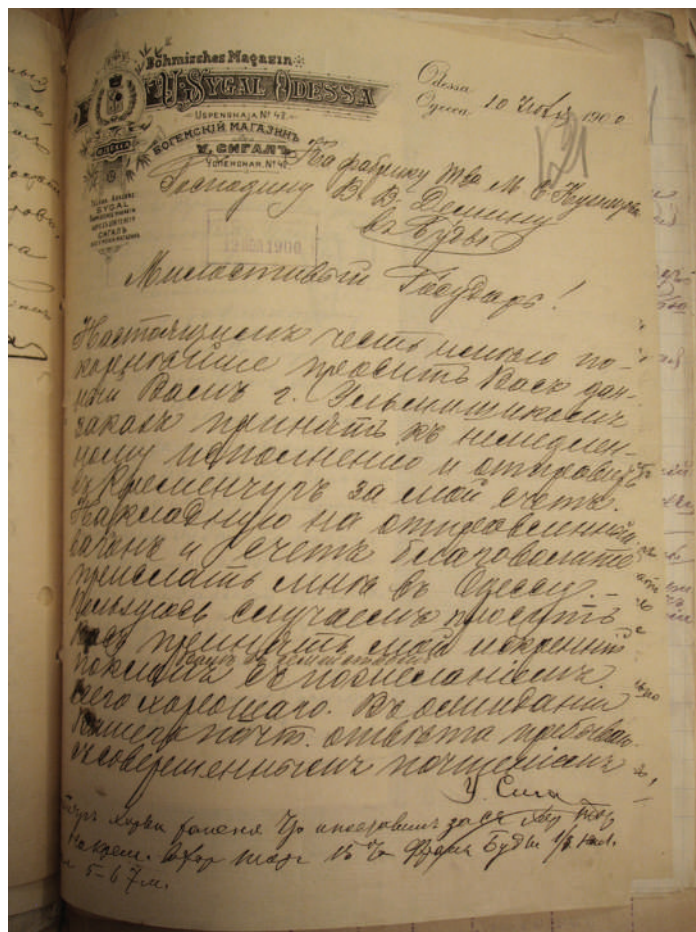
академічну вищу освіту й навички технолога після закінчення Дармштадської Політехніки, Ушер Мойшевич впроваджував технології скляної та керамічної майоліки, секретами якої володів, на численних виробництвах: від Гусь-Хрустального (нині Володимирська обл., Росія) і скляно-кришталевого заводу «Руда-Опалин» (Варшава, Польща) до Славутського фаянсового заводу (нині Хмельницька обл.).

Останній був створений на базі побудованого ще 1808 року на власній землі князем Романом Владиславовичем Сангушком¹² Славутського чавуноливарного і механічного заводу. Викуплене у Сангушків 1864 р. німецьким акціонерним промисловим товариством механічних і гірничих заводів «Лільполь, Рау і Лівенштейн» підприємство, 1908 року, у зв'язку з ліквідацією виробництва, було придбане У.М. Сігалом за 45000 карб. Місто знаходилося поблизу новоспорудженої залізничної гілки Київ – Брест – Варшава, на перетині двох старовинних торговельних шляхів, що йшли через Славуту: Київ – Чуднів – Полонне – Судилків – Заславль – Острог – Дубно – Радехів та Домбровиця – Сарни – Березне – Корець – Звягель – Житомир. Поруч, на території сучасного Славутського району, проходила дорога, що сполучала ці два великих шляхи: Межиріч – Корець – Берездів – Хлапотин /Красностав/ – Славута – Заславль. Крім сухопутних доріг через найбільші монастирі, містом пролягав водний шлях по р. Горинь (якою діставалися Дніпра й по ньому аж до Чорного моря).

Поступово завод, який виготовляв вальцеві машини для фарфоро-фаянсових і склозаводів, запчастини, механізми для паперових і текстильних фабрик, був перепрофільований на випуск госпфаянсу, передусім сантехнічного (з 1909 р.) і побутового. Частина заводських складів знаходилась в Одесі на вул. Успенській, 50 (нині вул. Чичеріна, споруда збереглася); в Москві у Златоустівському провулку (будинку Бахрушина); Варшаві на вул. Лешно, 6; у Могилеві-Подільському (нині Вінницької обл., богемський магазин Н. Зільбермана на 1914 р. – про що відомо за листуванням з архіву Славутського фаянсового заводу). На 1910-й рік славутське підприємство У. Сігала має назву скляного, фарфорового та фаянсового заводу.

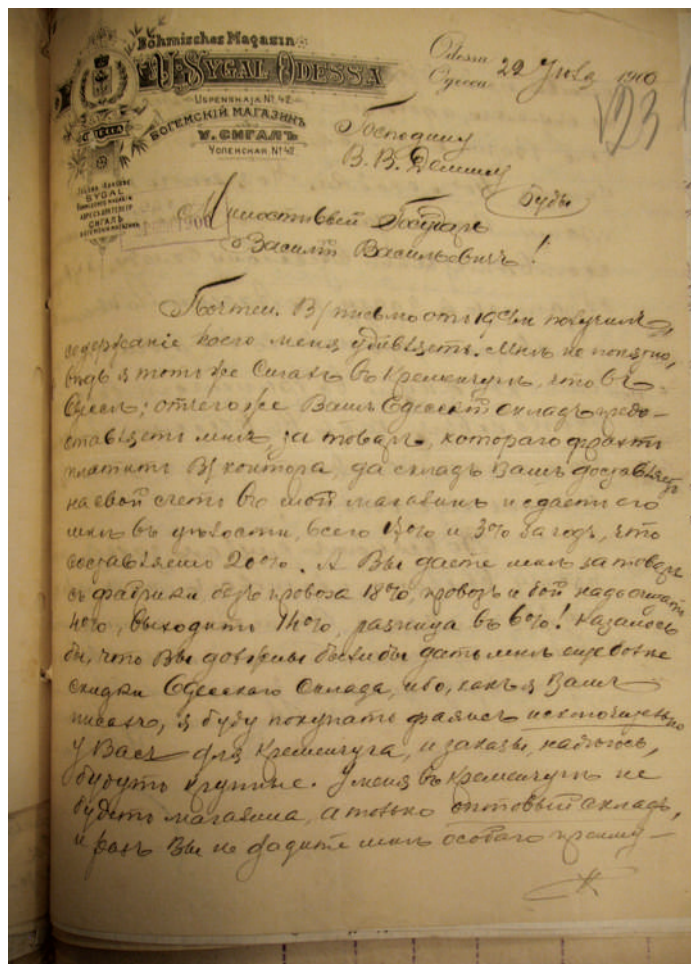
Власник запросив технологів з-за кордону, переважно з Німеччини, зо-крема, відомого на той час спеціаліста-кераміка Салимона. Набрив штат близько 300 чоловік, який очолив Саул Літинський, управитель Кам'янобрідського фаянсового заводу зі стажем у 35 років. Він, а також його син Мойсей, який мав 12 років досвіду праці на Полонському санфаянсовому заводі, за рік організували випуск продукції. За три роки було зведено п'ять печей об'ємом у 321 куб.м, розширені формувальні майданчики.

На Славутському фаянсовому виробництві впроваджена унікальна для України технологія пластового формування (сухого пресування у форму)

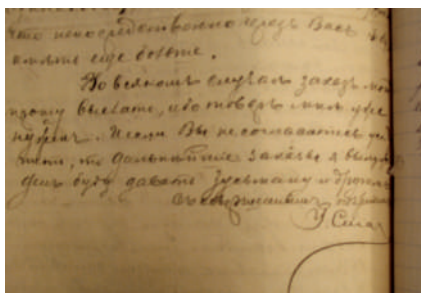


2-3. 3 листи Ушера Сігала
(Сегала, Сегалла) на
фірмових бланках, підписані
респондентом власноручно,
направлені до В.В. Дьоміна,
управителя Будянської філії
Товариства Кузнецових.
Оприлюднюються вперше.
Були знайдені нами в
матеріалах ДАХО.





4-5. 3 листи Ушера Сігала (Сегала, Сегалла) на фірмових бланках, підписані респондентом власноручно, направлені до В.В. Дюміна, управителя Будянської філії Товариства Кузнецових. Оприлюднюються вперше. Були знайдені нами в матеріалах ДАХО.



замість звичного ручного формування або лиття шлікера у форму. Сировина завозилася переважно з Німеччини. Глина і глей для капсулів видобувалися в окрузі: Романінах, Кам'янці, Полонному та Хроліні. Каолін постачався з Глухова від найкращого переробника глин Міклашевських-Скоропадських «Товариства Південно-Російського Каолінового Заводу А.Е. Адельгейма і К». Офіс заводу знаходився при станції Глухівці Південно-Західної Залізниці (про що свідчить листування, відоме від 1911 р., архів Славутського фаянсового заводу).

Порошкова маса розчинялася у відстійниках, пропускалася через фільтрпреси, порційні коржі перероблялися на горизонтальній масом'ялці і далі вручну подавалися в гіпсові форми. Виготовлені частини потім склеювалися. Провадився подвійний випал: перший при температурі 1250°С, другий – глазурування при 1160°С. Поливу застосовували свинцеву фритовану, яку отримували в готовому вигляді з Німеччини (розносили у відрах). Контроль за випалюванням провадився за конусами кераміка-технолога Зегера, доставленими, як і обладнання масозаготівельного цеху, з Німеччини.

Обслуговуючий персонал печей був зобов'язаний суворо дотримуватися правил техніки безпеки і дисципліни, про що відомо з Правил внутрішнього розпорядку, які були додатком розрахункової книжки на ім'я працівниці заводу Тетяни Поліщук 1911 р. (нині зберігається у Славутському краєзнавчому музеї). Оскільки при вході до горновипалювальних приміщень на людях загоралися бушлати, а налагодження травмонебезпечного обладнання потребувало дотримання технічних вимог, робітникам суворо заборонялося виходити з своїх робочих приміщень. Тобто технологія виготовлення продукції містила низку надзвичайно складних особливостей, котрі вирізняли специфіку випалу, і дозволяли одержувати надзвичайно міцний термостійкий, добре спечений черепок. На цей час кількість кваліфікованих робітників становила близько 300.

Для покращення технології 1912 – 1913 р. у Славуті збудовано додатково 4 печі об'ємом по 267 кв.м (3 фаянсових й 1 порцелянову), засвоєно випуск будівельного фаянсу і шахових столиків. 1913 р. було зведено піч №9 для випалювання фарфору і формувальний майданчик на фарфорову продукцію. Крім сантехнічного і господарського фаянсу, розпочався випуск електрофарфорових ізоляторів, посудин для рому та бальзаму, столових і чайних сервізів у стилі модерн. 1913 р. чисельність працівників зросла до 500 чоловік, продуктивність заводу – до восьми вагонів готових виробів на місяць.

До Першої світової війни, протягом 1913–1914-х рр., асортимент санітарних виробів складався з великих і малих рукомийників, пісуарів, унітазів, фонтанів, дитячої сантехніки. За свідченням нащадка У.М. Сігала¹³, відомого теплофізика, науковця О.І. Сігала, який проживає у Києві, існував

каталог продукції, який, на жаль, не зберігся. За цим преїскурантом асортимент посуду і гігієнічної кераміки був набагато ширшим. Деякі посудні вироби заводу епохи модерну зберігалися в асортиментному кабінеті при виробництві до 2007 р. включно (час приватизації). Вони переважно були зроблені за моделями зусманівських підприємств – Городниці, Кам'яного Броду, Полонного. Особливо це стосувалося санкераміки, асортимент якої іноді просто повторювали за фасоном, тобто відливалась у форму, взяту (закуплену) з виробництва-конкурента. До виготовлення цих речей мали відношення люди, деякі імена яких історії відомі.

Від 1913-го року збереглась книга записів з прізвищами співробітників. Так фігурують імена Влад. Краєвського, Тим. Казака, Подзюмчукова, Ад. Міллера, Манашека, Фран. Осемляка, Ром. Ляковського, Яворського, Холостояки, Шарц. Есмоніна, Кир. Харитонюка, Дин. Парфенчука, Мих. Ляковського, Єф. Гречі, Мар. Есмонт, Фр. Осешмок, Кутюка, Ант. Шиллера, Лиз. Линечука, Даши Сапрук, П. Петровича, Линевича, Єф. Есмонта, Ант. Міллера, Мар. Габрукової, Васильчукової, Шетепче, Іщук, Дм. Марчука, Степ. Захожій, Лошкевича, Леон. Ляковського, Ром. Ляковського, Лавренюка, Холостоцького, Дан. Парфенчука, Павловського, Ярошевського, Мик. Ляковського, Мих. Ляковського, Ватанькової, Мар. Есмонт¹⁴, Дан. Парфенч., Влад. Царука, Соколовс., Никитюка, Малашека, Мих. Бирюковськ., Ватанька, Добнянська, Главацького, Кир. Геня.

1915-м роком (31 серпня) позначені бланки офіційної документації фабрики У.М. Сігала, за якими завод одержував високі нагороди на найбільших російських виставках. За даними родини, після відзначення завод стає «постачальником Двору Його Імператорської Величності». Вказаний факт ставить виробництво У.М. Сігала в один ряд, слідом за Волокитиним і Межиґір'ям, з постмезерівськими Городницею і Баранівкою, заводами Товариства М.С. Кузнецова. Ці підприємства віддзеркалювали найвищий рівень досягнень української промисловості в галузі художнього фарфор-фаянсу.

На бланках підприємства епохи модерну за тодішньою модою зображені обидва промислові гіганти У.М. Сігала, які, очевидно, сприймалися сучасниками приблизно як на сьогодні Криворіжсталь: найбільший в Україні завод сантехнічної кераміки в Славуті початку ХХ-го ст., продукцію якого складали, переважно, посудно-аксесуарні та медично-гігієнічні вироби для великих установ міста, а також тиражований санфаянс в асортименті; та скло-кришталевий завод «Руда-Опалин», зведений на теренах етнічної Польщі, розвинена інфраструктура якого, судячи з схематизованого малюнку, була складнішою за волинську.

Зі зразків фабрикату українського виробництва збереглися фонтани у вигляді фестонованої пелюстки (форма збільшеної розетки з бганками),

котрі призначалися на мінеральну воду, оскільки у місті була водолікарня і кумисолікувальний заклад князя Р.В. Сангушка для хворих на виснаження, туберкульоз, катарі стравоходів, жіночі та нервові хвороби¹⁵. Тут оздоровлювалося близько 600 осіб щорічно (сезон тривав з травня по вересень). У лікувальні установи призначалися і шахи, якими звеселяли приїжджих, кишенькові плювательниці для туберкульозників, асортимент чашок для мінеральної води, губочниць-мачулочниць для прийняття процедур, всіляких «качок» і мисок для важкохворих, медичних слоївків, реторт, колб – на хімічні аналізи і мікроскопічні дослідження. Асортимент аптекарського і лабораторного начиння доповнювався скляними виробами. Для кухні (тобто прообразів сучасних їдалень і ресторанів) завод У.М. Сігала виготовляв прекрасної якості столовий і чайний посуд вишуканої форми, оздоблений переважно деколями.

Ватерклозетні чаші різноманітних модерних фасонів ставилися на декорований, часто рельєфний подіум, культура санітарно-гігієнічної кераміки була надзвичайно високою. Рельєфні білі унітази («біле на білому»), близькі бельгійському варіанту Ар Нуво, виглядали як різноформатні вази з рослинними стеблами і квітковими мотивами, виконаними у дусі декору корон і фризів пічної кераміки епохи модерну. Ватерклозети, пісуари, рукомийники, фонтани оздоблювалися деколями і ручним розписом, аналогічними оформленню посуду. Ставлення до предметів туалету і омовін було пієтетним, як до зручного модного нововведення.

Вироби оздоблювалися вензелями і торговими марками у вигляді магонського орла з розпростертими крилами на земній кулі¹⁶ з накладеною хвилястою стрічкою, на якій у випадку таврування санкерамічних виробів містився напис «sanitary manufactory earthenware trade-mark»; в разі нанесення на посудні форми – «fayence fabric porcellan trade-mark» з додатком «U.SYGAL SLAWUTA». На окремих виробах торгової марку доповнювали витісненим кліше-сигнатурою у вигляді 1, 10, 12, 19 тощо. На посуді для двох трактирів міста також малювали вензель «СЗ» – Славутський завод. Ексклюзивна маркірована сантехніка постачалася до Петербургу (не збереглися?)¹⁷. Різні серії додатково декорувались на місці зливу написами: «TRENLIGHT», «ARTERLIGHT», імітуючи імпорتنі аналоги. Останній аспект викликає багато курйозів, зокрема, в самій Україні зразки з музейних колекцій через брак інформації щодо виробника, часто помилково визначаються як продукція іноземного виробництва.

Близько десяти предметів славутського санфаянсу з палацу князя Сангушка вперше наводяться нами у наявній публікації. Деякі форми клозетів були запозичені з Полонського виробництва. Принаймні зразок з музею унітазів м. Києва, оздоблений маркою санфаянсової мануфактури А. Зус-

мана (Полонне) має маркірований аналог, вироблений на конкурентному виробництві у Славуті (музей заводу). Очевидно, рельєфний повтор фабрики санфаянсу У. Сігала варто пов'язувати з Мойсеєм Літинським, співробітником обох підприємств. У розробці дизайну гігієнічної кераміки Славутського фарфоро-фаянсового заводу, були присутні дві лінії. Одна пов'язана з клозетами системи «Унітас» і напрямком рельєфних чаш (іноді з ліпниною). Інша – з розписними або декорованими деколями – виробами з гладкою поверхнею на кшталт російського бренду другої половини XIX-го століття «Брати Млинарські», з використанням візерункового прорізування, кулястих форм.

Відомо, У.М. Сігал мав власний цегляний завод на Одещині, який знаходився на особистому хуторі на Пересипі, Балтська дорога. Керувала підприємством, очевидно, його дружина, М.Н. Сігал. При тридцяти робітниках вироблялося продукції на 10.000 карб. на рік. Вірогідно, ця контора могла надавати послуги з комплексного проектування споруд, у тому числі вбиралень, надзвичайно модних і рентабельних у той час. Приміром, в Києві їх проектуванням займався В. Городецький, у Львові – І. Левинський. Тобто це був надзвичайно прибутковий і перспективний на той час бізнес, адже створення родинного й офісного затишку було вже неможливим без елементарних зручностей. Маючи власний цегляний завод, Сігали могли забезпечувати в Одесі й лікарські та курортні установи, як вони це робили на Вінничині, які, імовірно, забезпечували сантехнікою та посудом, за зразком оздоровчих закладів Славуті. Меценатська діяльність по відношенню до життя общини характерна для Зусманів в Острозі, Шапіро в Славуті, Сігалів у Одесі.

Члени одеської родини останніх, більше відомі в портовому місті як Сегали (від транскрибування з російської в епоху паспортизації на початку XX століття, в перекладі прізвище означає «чайка»), були дотичні до створення південноросійського музею єврейської культури ім. Менделе Мойхер-Сфорима (існував протягом 1927 – 1941 рр.). За свідченням кандидата мистецтвознавства Є. Котляра, організацією розташованого у двоповерховій будівлі за адресою Бабеля, 2 одеського музею займався П. Сігал, хоч директором інституції був призначений Б. Рубштейн¹⁸.

Дослідниця межигірського фаянсу (нині директор київського Музею патентознавства), Антоніна Ферчук, в експедиціях по Одещині 1980-х років знайшла одну тарілку з торговим знаком Ушера Сігала. За картотекою Національного музею історії України, де нині зберігається ця річ під інвентарним номером К-2425, відомий опис експонату: «профіль з дещо піднятим бортом, на денці – кільцевий виступ. Біла, на дзеркалі – букет, складений з 3 синіх шестипелюсткових квіток, двох фіолетових трипелюсткових



6,7 Дві фаянсові напівглибокі тарілки – «трактирки», котрі випускались на заводі У.Сігала (Сегала) на поч. XX століття. Фонди Вінницького краєзнавчого музею.



8,9. Торгова марка (на основі однієї з тарілок) у вигляді орла, котрий тримає у лапах земну кулю, перев'язану стрічкою з підписом: «Торгова марка фабрики фаянсу та порцеляни» (в перекладі). Знизу ще один напис: «U.SYGAL SLAWUTA».

Такі самі марки зеленаво-синього або чорно-сірого кольору наносили і на сантехніку фабрики.

та двох бутонів, кленового листка; на вінцях, вкритих світло-зеленою фарбою – вінок з зеленого листя. Марка зелена надполив'яна у вигляді орла з розправленими крилами, що сидить на зеленому шарі, перев'язаному стрічкою з надписом: *Fajence pas Porcelan*, під шаром: «TRADE MARK» й цифри в масі «43» і «2» *SIGAL SLAWUTA*. Фаянс. Пресування, малюнок аерографом за трафаретом. 1910-ті рр. D – 23 см. Подарунок Т.М. Денкової, 1989 р.»¹⁹. Кілька «трактирних» фаянсових зразків посуду підприємства з товарним знаком на основі зберігається в експозиції та фондах Вінницького краєзнавчого музею. Дорогий склофарфор столового асортименту ще 2007 р. зберігався у музеї виробництва.

За даними А. Куприця, на 1910 р. славутський завод був фарфоровим, принаймні таким він позначений на мапі Волинської губернії, хоча Бараші, Кам'яний Брід, Городниця, 3 заводи Полонного, 2 Довбиша, Токаревський і Баранівка фігурують у тій же категорії²⁰. Натомість за бланком підприємства 1915 р., Славутський завод зазначений фаянсово-фарфоровим, що, очевидно стосується продукції санітарно-гігієнічної та, відповідно, посудної. Ці дані підтверджуються і асортиментом виробництва з різним черепком.

На початку радянської влади зазначалося, що поблизу заводу (1,5 – 3 версти) знаходилася вантажна залізнична станція «Славута», принаймні гілка пролягала неподалік. Це уможливлювало збут до ринків Польщі у першу чергу Варшави) та етнічної Росії. На 1922 р. при підприємстві знаходилася невелика синагога, в якій відправляв службу місцевий робітник, старий єврей-рабин, сіоніст, про що збереглися дані в Матеріалах Укрфарфортресту 1927 р. (архів музею Баранівського фарфорового заводу). На 1923 р. за 1,5 місяці більшовики відновили працю підприємства на 40% дореволюційних обсягів, та невдовзі сталося дві пожежі. У 1920-ті рр. виробництво часто називали заводом У. Сегала, або У. Сегалла (наводимо зразок документу з Державного архіву Харківської області).

Каоліном сирим підприємство користувалося кам'янським, пластичними глинами з часовоярського кар'єру на Донеччині (тодішня Харківська губернія), вогнетриви, польові шпат і кварц, креміль, крейда, каолін відмучений були місцевими. При підприємстві знаходилося 4 будинки для кваліфікованого персоналу, на 10 квартир (від 1 до 7 кімнат), решта, біля 200 співробітників, мешкали в бараках. Місячне виготовлення на 1914 р. становило 24 тис. виробів. З передвоєнних близько 500 осіб, після революції склад штату сягав лише 160-170 чоловік. Поступово підприємство перейшло у відання Будконтор, тому в більшості вітчизняних досліджень завод не потрапив у поле зору об'єднань фарфорфаянссклотресту.

Завод Ушера Сігала зазнав втрат під час військових дій на Волині, був остаточно націоналізований лише 1927 року. Для збереження заводу багато зробила родина Літинських, члени якої входили до штату відповідальних технологів-інструкторів Тресту «Фарфор-Фаянс-Скло», правління знаходилося в Києві та Харкові. Завдяки напрацюванням родини Літинських, підприємства галузі налагодили постачання продукції за кордон, і, отримавши прибутки, підняли з руїн кілька старовинних фабрик порцеляни, які вже вважалися неперспективними і стояли на консервації, очікуючи своєї долі. У червні 1928 року Трест відновив корпус, що згорів (будівлю і горни, обладнання ливарного, формувального й інших цехів) Славутського санфаянсового заводу, що отримав статус Державного²¹.

Протягом ста років санкерамічне підприємство в Славуті спеціалізувалося на виготовленні санфаянсу, забезпечуючи країну всім спектром асортименту, хоча і затиснутого з кінця 1920-х років у межі стандартизації форм. Ще у 1920-тих роках в матеріалах фарфорфаянстресту значилося, що до більшовицького перевороту завод Сігала перетворився на потужнішу фаянсову установу, маючи зв'язок з ринками Польщі та Німеччини (Варшава та інші, очевидно, – Холм, Дармштадт тощо), а також центральної частини Росії (Гусь-Хрустальний) та України (Одеса, Кременчук, Славута, Могилів-Подільський, Гайсин²²). Зазначалося, що Славутський санфаянсовий завод часів Сігала за кількістю й якістю фабрикату витіснив англійський товар. Близькість до польського кордону (6 верст) розглядалася як можливість виконання ролі аванпосту для повторного завоювання польського ринку²³.

Варто наголосити, що через брак достовірної інформації щодо продукції підприємства, в сучасних марочниках і довідниках з порцеляни-фаянсу інформація щодо підприємства або відсутня, або недостатня, часто подана з помилками. Зокрема, у виданні О.М. Родіонова «Марки русского фарфора» (К.: Стилос, 2005), на с. 272 вказано, що власником фаянсового підприємства Славуті протягом 1910–1918 рр. був І. Сігал. У виданні польських дослідників М.Старжевської та ін. «Polski fajans» (Вроцлав, 1978) змінено не лише ініціал, а й частину прізвища (Cugar) та наявні суттєві відхилення від хронології праці підприємства (С.85 – замість 1909 р., початком праці заводу вважається кінець XIX ст.).

Наостанок варто додати, що у матеріалах Інституту Архівознавства Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського в м. Києві, у фонді головного консультанта Укрфарфорфаянстресту у 1920-ті–1930-ті рр. академіка Бориса Савелійовича Лисіна, зберігається свідоцтво, видане йому та головному інженеру й управителю Славутського порцелянофаянсового заводу Саулу Літинському Комітетом з технічних справ про

надання привілеїв на вдосконалення роботи в керамічних печах періодичної дії від 23 грудня 1913 р. Ця копія документу про газу в названому устаткуванні, завірена славутським нотаріусом Костянтином Олексійовичем Калениченком печаткою²⁴, свідчить, що науковці Київського Політехнічного Інституту при підтримці висококваліфікованих фахівців з інженерно-технічною освітою Німеччини, на базі Славуті експериментальним шляхом здійснювали наукові дослідження і провадили практику викладацького складу та студентів.

Це співробітництво за сприяння Ушера Сігала, освіченого єврея-промисловця, в подальшому дозволило членам родини Літинських – Саулу, багатолітньому управителю фаянсового заводу в Кам'яному Броді, а далі в Славуті, та його сину Мойсею, керуючому Полонського виробництва санкераміки, після більшовицького перевороту очолити інженерно-технологічну частину Укрфарфорфаянстресту з «епіцентром» у Будах під Харковом, вибудувавши систему великої інфраструктури української галузі, «міністерства в міністерстві». Саул працював консультантом Главку, Мойсей головним інженером-технологом. Завдяки цим людям поступово мережа розрізнених підприємств сформувалася у міцну ланку легкої промисловості України. Кілька поколінь нащадків Ушера Сігала стали визначними київськими теплофізиками, представники яких і нині очолюють цілі профільні інститути, збагативши українську інженерну думку XX – початку XXI століття.

Таким чином, внесок випускника Дармштадської політехніки, визначного інженера-технолога і бізнесмена-посудника Ушера Сігала (Сегала), на початку XX століття, був надзвичайно вагомий для розвитку галузі українських порцеляни-фаянсу, особливо її санітарно-гігієнічного відгалуження. Під час його вмілого господарювання на базі Славутського фарфоро-фаянсового підприємства були здійснені величезні дослідження в царині силікатознавства, горновипалювання, вдосконалення технологій. Унікальні методи формотворення сантехнічних виробів, розробка асортименту цього сегменту дизайнерської продукції України епохи модерну мають бути гідно поціновані нащадками, а ім'я Ушера Сігала повинно стати надбанням енциклопедій, довідників, науково-технічної і мистецької літератури.

Примітки:

1. Родионов А.М. Марки русского фарфора: Практическое руководство для собирателей. – К.: Издательский дом «Стилос», 2005. – С.272.

2. Матеріали спецкомісії, надруковані як історія підприємств галузі для внутрішнього користування у вигляді нарисів Київфарфорфаянстресту 1927 року

цілком зберігаються при Баранівському фарфоровому заводі. Машинопис. 118 с. вихідної нумерації. – С.29.

3. Фабрично – Заводські Предприятия Россійской Имперіи. Подъ наблюдениемъ Редакціоннаго Комитета, состоящаго изъ членовъ Совета Съездовъ Представителей Промышленности и Торговли. / Сост. инж. Л.К. Езиоранскій. – СПб., дек. 1909. – [Без спл. пагинації].

4. Інший Гуревич Л.М. давав рекламу в об'яві під №1187В про виробництво кераміки у Могилівській губернії (завод заснований 1880 р. з виробничою потужністю на 22.000 руб. на рік за 46 робітників).

5. У Холмі за рекламою в об'яві під №1179В знаходилася керамічна фабрика одного з найпотужніших виробників цегли для українського ринку Л.Рихерта (Рихерта) з основним капіталом у 70.000 руб. і виробничою потужністю у 50.000 руб. на рік.

6. ДАХО. Ф.634. Оп.3.Спр.12. Арк.120.

7. Там само.

8. ДАХО. ФР.1956. Оп.1. Од.зб. 31. Арк. 32.

9. Жолтовський П.М. Художнє литво на західних землях України в XVII – XIX ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. Вип. V. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – С.136-159.

10. П.Жолтовський писав: «Для освітлення великих будинків, як наприклад синагог, використовувались монументальні міднолиті свічники – менойри. Серед них були справжні шедеври. Ці грандіозні світильники досягали двох і більше метрів висоти і були розраховані переважно на дев'ять свічок. <...> Найстаршою з пам'яток цього роду є менойра синагоги в Погребищах. Зроблена вона була в останньому десятиріччі XVII ст. бідним, невідомо звідки прибулим до Погребищ майстром Борухом» (За М.Берсоном // «Kilka słów o dawniejszych bożnicach w Polsce». Spraw. kom. do badań hist. Sztuki w Polsce, t. VI, S.338-339). За даними М.Жолтовського, декорувались вироби з художнього металу переважно птахами, півнями, орлами, оленями, кінями, грифонами, левами, деревом життя, маскаронами, драконами, собаками // Там само, С.143.

11. Там само, С.137.

12. Славута була маєтністю князів Острозьких, після смерті останнього представника роду у XVII ст. поступово за шлюбними зв'язками переходить на початку XVIII ст. до князів Любомирських-Сангушків.

13. За даними розмови 03.11.2007 р. з праономком Олександром Ісааковичем Сігалом (сином Ісаака Яковича Сігала), Ушер Мойшевич (Мошкович) Сігал похований на родинному кладовищі у Дармштадті, Німеччина.

14. Е(й)смонти після більшовицького перевороту складали династію спадкових фарфористів Баранівки // Харченко І.А. Фарфор Полесья. – К.: Техніка, 1984. – С.83.

15. 1904 р. у Славуті лікувалася Леся Українка, приїздив сюди на початку століття Михайло Коцюбинський, оскільки в місті проживав його брат Хома Коцюбинський з родиною // Ковальчук С., Ковальчук А. Славута. Минуле і сучасне. – К.: ВАТ «Вид-во «Київська правда»», 2003. – 268 с., іл.

16. Мак-Налти, У. Кирк . Масонство. Символы, тайны, учения. – М.: АРТ – РОДНИК, 2006. – 320 с.: ил.

17. Ковальчук С., Ковальчук А. Славута. Минувле і сучасне. – К.: БАТ «Вид-во «Київська правда», 2003. – 268 с., іл., а також 1. розмова з Олександром Ісааковичем Сігалом від 03.11.2007 р., 2. за Матеріалами з історії Славутського заводу санфаянсу.

18. Котляр Е. Еврейские музеи и коллекции первой трети XX века: судьба и следы художественного наследия (Львов – Санкт-Петербург – Одесса – Киев) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Сходознавчі студії. Вип.2. / Заг. ред. В.Я. Даниленка. – Харків, 2009.– С.121.

19. Ферчук А. Украинский фарфор и фаянс к. XVIII – н. XX вв. в собрании ГИМ УССР. / Каталог. – 82 с.

20. Куприц А. Стеклоплавильная и фарфоровая промышленность // Весь Юго-Западный край: справочная и адресная книга по Киевской, Подольской и Волынской губерниям. Сост. Юго-Западным Отделением Российской Экспортной Палаты под общим наблюдением проф. М.П. Довнар-Запольского и под ред. Преподавателя Киевского Коммерческого Института А.И. Ярошевича. – К: Изд-ние Т-ва Л.М. Фишъ и П.Е. Вольсовъ, 1913. – С.49.

21. ДАХО. Ф.3769. Оп.3. Спр.3. Арк.33.

22. В Гайсині на Вінниччині, за рекламою №17010 від 1914 р. знаходився паровий вальцевий млин з п'ятнадцятьма робітниками, заснований 1890 р., власником якого виступає Авр. Вен. Сігал. З згадками нащадка Олександра Ісааковича Сігала, частина родини дійсно постійно жила в Гайсині // Фабрично – Заводские Предприятия Российской Империи (исключая Финляндию). Издали инж. пут. сообщ. Д.П. Кандауров и сын. Ред. Ф.А. Шобер. Изд. 2-е. – Петроград: Электро – Типография Н.Я. Стойковой, 1914. – [Без спл. пагинации].

23. ДАХО. Ф.1956. Оп.1. Д.23.

24. ІА ЦНБУ. Ф.28. Оп.2. Спр.8. 2 док. на 3-х л. От 23 декабря 1913 г. Свидетельство, выданное комитетом по техническим делам о предоставлении Б.С. Лысину и С.Литинскому привилегий на усовершенствования в керамических печах периодического действия. Копия. Рукопис.

Автор висловлює подяку за надання допомоги і науковій консультації киянам – завідувачу відділу декоративно-ужиткового мистецтва Державного музею історії України Ользі Івановій, яка люб'язно погодилася допомогти в атрибуції виробів з асортиментного кабінету виробництва у Славуті; директору музею патентознавства Антоніні Ферчук, співробітникам Інституту архівознавства НБУ ім. В.І. Вернадського; одеситам – краєзнавцям Єві Аронівні та Анатолію Олександровичу Дроздовським, завідувачу сектору використання документів Лілії Григорівні Білоусовій; колективу співробітників Славутського фаянсового заводу; співробітникам Острозького історико-культурного заповідника; співробітникам Славутського краєзнавчого музею Станіславу та Альбертині Ковальчукам; директору і науковим співробітникам Державного архіву Харківської області, співробітникам Вінницького краєзнавчого музею.

**ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ О СУДЬБЕ КОЛЛЕКЦИИ
ИУДАИКИ ОДЕССКОГО МУЗЕЯ ЕВРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ
ИМ. МЕНДЕЛЕ МОЙХЕР-СФОРИМА**

Вера Солодова

В 1927-1941 гг. на юге Украины существовал единственный музей, связанный с еврейским этносом – Одесский музей еврейской культуры им. Менделе Мойхер-Сфорима, названный в честь писателя, основоположника еврейской классической литературы. История организации, формирования собрания, наличия экспозиционных комплексов музея отражена в документах и материалах, хранящихся в фондах Государственного архива Одесской области, Центрального государственного архива высших органов власти и управления Украины, Государственного архива города Киева и Одесского историко-краеведческого музея.

После Второй мировой войны музей не был возрожден. По документам, хранящимся в Одесском историко-краеведческом музее, удалось проследить судьбу только части его собрания – уникальных образцов декоративно-прикладного искусства. Это *бсамимы*, короны Торы, кубки, ханукальные лампы, указки, выполненные лучшими мастерами и ювелирами Украины, России, Польши в XIX – начале XX вв. из золота, серебра и меди.

Они были эвакуированы в 1941 г. вместе с частью экспонатов Одесского археологического музея из Киева через систему Госбанка СССР, а возвращены в 1946 г.¹ К этому времени в Одессе Музея еврейской культуры уже не существовало, поэтому 230 экспонатов бывшего музея разместили в фондах Археологического музея. Их обнаружили там в декабре 1951 г. во время плановой проверки Одесской инспекцией пробирного надзора состояния и учета, сохранности и хранения экспонатов из драгоценных металлов. Три сундука с еврейским серебром, которые не были экспонатами Археологического музея, попали в поле зрения проверяющих.

Через месяц, в январе 1952 г., Одесским областным отделом культпросветработы была создана комиссия для проверки «временно хранящихся в Одесском археологическом музее экспонатов бывшего музея им. Менделе Мойхер-Сфорима и определения целесообразности дальнейшего хранения их в музеях Комитета по делам культпросветучреждений». В комиссию вошли 6 человек. Это были сотрудники Археологического музея – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник М. Болтенко, старший научный сотрудник Н. Фройберг и хранитель фондов С. Панасюк, а также старший научный сотрудник музея «Героическая оборона Одессы» А. Буже-



1. Кетер-Тора. Польша, XVIII в. Серебро, золочение, чеканка, гравировка, ковка. Выс. 278 мм.

Эта же корона была опубликована в статье: Schechtmann J. Das Allukrainische Staatsmuseum für jüdische Kunst auf den Namen von Mendele Mojcher Sfurim in Odessa // Menora. – Wien-Berlin, 1932. – № 9/10. – S. 395.

2. Бсамим. Житомир, первая половина XIX в. Серебро, литье, ковка, чеканка.

3. Бсамим. Россия, вторая половина XIX в. Серебро, цветное стекло, ковка, чеканка, литье. Выс. 114 мм.



4. Бсамим. Польша, вторая половина XIX в. Серебро, литье, ковка, чеканка, гравировка. Выс. 173 мм.



5. Бсамим. Россия (?), вторая половина XIX в. Серебро, литье, ковка, чеканка

вич, старший инспектор Одесского областного отдела культпросветучреждений А. Шистер. Представителем от инспекции пробирного надзора был Л. Цобарь².

Судя по сохранившимся документам проверки, члены комиссии иногда попадали в затруднительное положение при составлении описей из-за плохого знания иудаистской терминологии. Поэтому *торашилд* – специальную пластинку, прикреплявшуюся цепочкой к свитку Торы, записывали как «доска чеканная со створками», «чеканная бляха с накладками», «циц» или «тас». Указку, которую использовали при чтении, определили как «указатель», «яд» или «рукоятка с кистью руки на конце». Но самые интересные названия связаны с *бсамимами*, которые проходили как «футляр филигранный», «ажурная башенка на ажурной подставке», «башенка с минаретом» или «башенка на трех ножках». Подобные определения свидетельствовали о недостаточной компетентности составителей описей в области иудаики. Возможно, это делалось и с целью скрыть свои познания в области иудаики. В это время (1951-1952) в Одессе проходили аресты представителей еврейской интеллигенции, которых обвиняли в принадлежности к группе еврейских националистов.

Все, что находилось в сундуках, члены комиссии разделили на три категории³. К первой категории отнесли «предметы еврейского культа, в основном, синагогальной принадлежности, как фабричного изготовления, так и ремесленного». XIX век был определен основным временем их изготовления, хотя отдельные экспонаты «почти в равной степени можно было отнести, как и к более позднему происхождению, вплоть до 1916 года». Ко второй категории отнесли «бытовые вещи». К последней, третьей, отнесли всего «три предмета мемориального характера». Это книга, в ажурной серебряной обложке с золотыми накладками, преподнесенная писателю Абрамовичу (Менделе Мойхер-Сфорим) к его 75-летию от общины Торонто (Канада), а также табакерки писателей И. Переца и И. Линецкого.

В итоге проверяющие пришли к выводу: «Комиссии не представляется ни целесообразным, ни возможным экспонирование всей этой группы в массе, в каком бы то ни было музее, независимо от его профиля». Но при этом вынуждены были добавить, что такие предметы могли бы храниться в фондах Музея еврейской культуры или Музея культов, или же в Этнографическом музее. Но в 1952 г. музеев такого профиля в системе Комитета культпросветучреждений при Совете Министров УССР не существовало.

Работа комиссии проходила в обстановке строгой секретности. Рукописные черновики протоколов, актов, описей были уничтожены. Автору посчастливилось быть знакомой с дочерью одного из членов тогдашней комиссии – Михаила Федоровича Болтенко – Ольгой Михайловной Рже-

пищевской-Болтенко. Ей тогда было 30 лет. И если бы тема «трех сундуков» обсуждалась с отцом, то она бы об этом обязательно вспомнила и описала в своих мемуарах, которыми занималась в последние годы. Но кроме того, что Михаил Федорович был членом комиссии, она ничего добавить не смогла. А если принять во внимание, что М. Болтенко прошел через ГУЛАГ в 1934-1939 гг., становится понятно, почему в доме сотрудника Археологического музея эта тема была закрыта⁴.

Соответствующая документация по итогам работы комиссии была отправлена в Киев, в Комитет по делам культурно-просветительных учреждений при Совете Министров УССР. Ровно через месяц появился приказ №155 от 15 февраля 1952 г. о передаче «экспонатов музея еврейской культуры им. Менделе Мойхер-Сфорима Государственному банку – Одесскому областному отделению Госбанка»⁵. Неожиданно 19 февраля на имя директора Археологического музея А. Есипенко из Киева пришла правительственная телеграмма: «Воздержитесь исполнением приказа комитета №155 передаче ценностей банку. Сирченко»⁶.

Вскоре, 8 мая 1952 г. были получены новые указания: «Во изменение приказа №155 об экспонатах бывшего музея Еврейской культуры, предлагаю отослать специальной почтой эти экспонаты в адрес Киевского государственного исторического музея»⁷.

Вновь заработала комиссия, созданная уже только из сотрудников музея: Ф. Рудина, М. Болтенко, С. Панасюка и Н. Александровой. В течение недели они заново подготовили документацию, упаковали экспонаты, пронумеровали сундуки изнутри по нижним сторонам крышек красной краской. Затем обшили парусиной, предварительно вложив в каждый из них опись, обвязали тонким канатом, который местами был продет под парусину. На куске картона закрепили концы каната и опечатали сургучной музейной печатью: «Одесский Государствен. Археологическ. Музей».

Документы Одесского историко-краеведческого музея подтверждают факт отправки из Одессы в Киев 31 мая 1952 г. трех посылок весом: две – по 60 кг и одна – 30 кг, а также Реестр №21/с «на корреспонденцию, сданную для перевозки Одесскому областному отделу спецсвязи»⁸.

Из Одессы были вывезены редчайшие музейные экспонаты, которые иначе как «предметы» не называли, а ценность определяли только наличием содержащегося в них драгметалла, по следующей схеме:

«серебро с золотом	1 предмет
серебро.....	184 предмета
серебро с медью.....	6 предметов
серебро с железом.....	2 предмета
медь	37 предметов ...» ⁹ .

Со временем выяснилось, что часть собрания декоративно-прикладного искусства Одесского музея еврейской культуры им. Менделе Мойхер-Сфорим оказалась в Киеве, в Музее исторических драгоценностей Украины (филиале Национального музея истории Украины). 25 июля 1991 г. в газете «Правда Украины» была опубликована небольшая заметка под названием «Раскопки без археологов». В ней описывалось, как в запасниках Музея исторических драгоценностей УССР обнаружили большую коллекцию еврейского серебра XVIII – начала XX века, пролежавшую несколько десятилетий. Всего было выявлено около 400 экспонатов из «бывших музеев еврейской культуры Киева и Одессы». Их осмотрели специалисты и пришли к выводу, что все предметы в этом собрании мирового уровня.

На протяжении последних 20 лет коллекция иудаики, уже Музея исторических драгоценностей Украины, была показана не только в основной экспозиции музея, но и во многих странах мира. История эта, как и исследования самих экспонатов, отражены в публикациях хранителя этой коллекции Т. Романовской и Е. Волковинской¹⁰. Сами экспонаты были отреставрированы, их описание внесено в каталоги. Изданные каталоги (они не только иллюстрированы, но и имеют подробное научное описание) и имеющиеся описи 1952 г. позволяют с уверенностью утверждать о некоторых экспонатах, что они из Одесского музея.

Прежде всего, это корона Торы, выполненная в Польше в XVIII в. Ее изображение мы находим в публикации И. Шехтмана в сборнике «MENORAH» за 1932 г.¹¹ Уровень полиграфии, к сожалению, не позволяет детально рассмотреть витрины музея еврейской культуры с синагогальной утварью в одесском еженедельнике «Шквал» за 1928 г. Но сохранившиеся описи «трех сундуков» помогают идентифицировать некоторые предметы музейного собрания, благодаря разделам, определяющим материал изготовления, пробу, вес (в граммах). Корона Торы, иллюстрировавшая статью И. Шехтмана, также находилась в этой описи под №33 и значилась как «Кессер» – корона¹², выполненная из серебра 600 пробы с позолотой, ее вес составлял 1264 гр. По каталогу выставки иудаики Музея исторических драгоценностей Украины, состоявшейся в Вене (Австрия) в 1993 г., она проходит под №3.¹³ Узнаваемы *бсамимы*, выполненные в виде фигурок животных, из бывшего собрания Музея еврейской культуры им. Менделе Мойхер-Сфорима. Это *бсамим* в виде охотничьей длинношерстной собаки, которая удерживала в зубах, как добычу, извивающееся растение с бутоном-сосудом. В описи 1952 г. он проходил как «собачка на подставке с «годесом» в зубах»¹⁴. Другие *бсамимы* – «баранчик на колесах», «шар на подставке с птичкой», «подсолнух на подставке» также узнаваемы. Прежде всего, из-за такого образного

определения и рабочих записей, сохранившихся в описях проверяющих и актах передаче экспонатов¹⁵, которые в настоящее время выступают уже как документы, хранящиеся в музейных фондах.

Благодаря тому, что музеям, как и архивным учреждениям, законодательно предоставлено право хранить документальные памятники, это дает возможность устанавливать и заполнять существующие пробелы в исследованиях, в том числе и в истории музейного дела Украины.

Вниманию читателя предлагается подборка документов, которые хранятся в Одесском историко-краеведческом музее. Документы публикуются с сохранением орфографии, стилистики и пунктуации источника.

В качестве иллюстраций статьи использованы материалы каталога T.Romanowskaja; E.Wolkowinskaja. Thora und Krone. – Wien, 1993.

Примечания:

1. Державний архів м. Києва. – Ф.Р-1260. – Оп. 1. – Спр.20. – Арк. 34.
2. Одесский историко-краеведческий музей (далее – ОИКМ). – Инв. № Д- 11388.
3. ОИКМ. – Инв. № Д- 11392.
4. Солодова В. Судьба музея // Єгупець. Художньо-публіцистичний альманах Інституту юдаїки. – Київ, 2002. – С. 401.
5. ОИКМ. – Инв. № Д- 11390.
6. ОИКМ. – Инв. № Д-11400.
7. ОИКМ. – Инв. № Д- 11402.
8. ОИКМ. – Инв. № Д- 11401.
9. ОИКМ. – Инв. № Д- 11393.
10. Романовська Т. Доля єврейського ритуального срібла з колекції Музею історичних коштовностей України // Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в ХХ столітті. Збірник наукових праць. Матеріали ІХ міжнародної наукової конференції. Київ, 28-30 серпня 2001 р. – К.: Інститут юдаїки, 2002. – С. 259-265, Волковинская Е., Романовская Т. Коллекция иудаики XVIII – начала XX вв.: Из собрания Музея исторических драгоценностей Украины // Серебро // Шедевры еврейского искусства. – М.: Имидж, [1993]. – Т. 3. – С. 364-378. Здесь же приведен обширный иллюстративный материал из этого собрания.
11. Schechtmann J. Das Allukrainische Staatsmuseum für jüdische Kunst auf den Namen von Mendele Mojcher Sfurim in Odessa // Menora. – Wien-Berlin, 1932. – № 9/10. – S. 395.
12. ОИКМ. Инв. № Д- 11389.
13. Romanowskaja T.; Wolkowinskaja E. Thora und Krone. – Wien, 1993. – S.64.
14. ОИКМ. – Инв. № Д- 11389.
15. ОИКМ. – Инв. № Д- 11389.

АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ

№ 1

О П И С Ь

экспонатов Одесского музея еврейской культуры

Опись составлена 12-15 января 1952 г.

№п/п	Старый инв. №	Наименование предметов	Материал	Проба	Вес в (граммах)	Примечание
__1__	__2__	__3__ Сундук (большой) №1	__4__	__5__	__6__	__7__
1.	29	«Циц» - чеканная бляха	медь		218,0	
2.	663	«Циц» - чеканная бляха с накладками	—«»—		880,0	
3.	439/12-а	Украшение к торе с колокольчиками («Эцхаим»)	серебро	800	630,0	
4.	15 б»	«Эцхаим»	—«»—	500	204,0	
5.	18	«Эцхаим»	—«»—	875	284,0	
6.	1	«Кесер» - корона с птичкой	—«»—	875	1520,0	
7.	8	«Кесер» - корона с шишкой	—«»—	600	1930,0	
8.	31	«Циц» - чеканная доска	—«»—	450	130,0	
9.	22	«Циц» - чеканная доска	—«»—	300	118,0	
10.	49	Коробочка для филakterиев	—«»—	650	157	
11.	51	Коробочка для филakterиев	—«»—	750	173,0	
12.	26	«Циц» - чеканная доска	медь		14,0	
13.	45	«Циц» - с накладкой золоченной	серебро	400	282,0	
14.	125	Тазик для омовения	—«»—	600	1040,0	12-ти лотовое серебро
15.	15 а»	«Эцхаим»	—«»—	500	233,0	
16.	16 б»	«Эцхаим» без подставки	—«»—	650	183,0	
17.	52	Коробочка для филakterиев малая	—«»—	600	76,0	12-ти лотовое серебро
18.	69	Указатель	—«»—	600	165,0	—«»—
19.	26	«Циц» - доска чеканная	—«»—	600	390,0	
20.	39	«Циц» - доска чеканная	—«»—	400	187,0	
21.	469	«Кос» - стопка с чернью	—«»—	875	162,0	
22.	34	«Циц» - доска чеканная	—«»—	875	167,0	

23.	68	Указатель «яд»	—«»—	500	103,0	
24.	75	Кубок	—«»—	875	107,0	
25.	84	Футляр для часов (с механизмом)	—«»—	650	65,0	
26.	11 «б»	«Эцхаим» с колокольчиками	—«»—	750	409,0	
27.	82	Стопочка	серебро	875	48,0	
28.	71	«Яд» - указатель	—«»—	800	40,0	
29.	65	«Яд» - указатель	—«»—	700	154,0	
30.	4	Корона с коронкой («кесер»)	—«»—	875	2174,0	
31.	316	Корона с коронкой («кесер»)	—«»—	875	3889,0	(с позолотой)
32.	44	«Циц» - доска чеканная с чернью	—«»—	700	770,0	(с позолотой и медной пластиной)
33.	122	«Кесер» - корона	—«»—	600	1264,0	(с позолотой)
34.	б/№	Обруч к короне	—«»—	875	279,0	
35.	12 «б»	«Эцхаим»	—«»—	875	608,0	
36.	30	«Циц» - с накладкой (8 уральских камня)	—«»—	500	418,0	
37.	28	«Циц» - доска чеканная	медь		298,0	
38.	76	Кубок	серебро	875	117,0	
39.	21	«Циц» - доска чеканная	—«»—	250	190,0	
40.	37	«Циц» - с чеканкой, с прорезью	—«»—	600	79,0	(с желтой створкой)
41.	13 «а»	«Эцхаим»	—«»—	600	499,0	
42.	13 «б»	«Эцхаим»	—«»—	600	526,0	
43.	43	«Циц»	—«»—	875	77,0	
44.	35	«Циц» - доска чеканная со створками (бляха) Цепочка	—«»— —«»—	800 500	 } 230,0	
45.	б/№	Подставка	—«»—	800	60,0	
46.	б/№	«Циц» - доска чеканная	медь		590,0	
47.	81	Стопочка «кос»	серебро	600	73,0	
48.	14 «а»	«Эцхаим»	—«»—	700	253,0	

49.	73	Деталь – крышка с чернью	—«»—	875	59,0	
50.	14 «б»	«Эцхаим»	—«»—	700	262,0	
51.	5106	«Циц» - с накладкой	—«»—	650	96,0	
52.	б/№	Деталь короны	—«»—	875	134,0	
53.	38	«Циц» - доска чеканная (цепочка медная)	—«»—	500	220,0	Цепочка медная, общий вес
54.	25	«Циц»	медь		298,0	
55.	27	«Циц»	серебро	600	} 234,0	
		Бляха цепочка и планки	—«»—	800		
56.	23	«Циц»	серебро	300	39,0	
57.	23/х	«Циц»	—«»—	300	66,0	
58.	32	«Циц»	—«»—	875	53,0	
59.	90	Деталь эцхаима	—«»—	875	82,0	
60.	41	«Циц» обломанный	—«»—	600	62,0	
61.	б/№	«Циц» с цепочкой	медь		137,0	
62.	63	«Яд» - указатель	серебро	600	136,0	
63.	18 «б»	«Эцхаим»	—«»—	875	281,0	
64.	36	«Циц»	медь		118,0	
65.	20	«Циц»	серебро	600	106,0	
66.	634	Деталь короны	—«»—	875	97,0	
67.	б/№	Коробочка для филактерий	—«»—	875	31,0	
68.	1483	Футляр филигранный	—«»—	875	138,0	Вес с пергаментом
69.	47	Футляр ажурный	—«»—	700	236,0	—«»—
70.	24	«Циц»	—«»—	500	132,0	
71.	17 «б»	«Эцхаим»	медь		255,0	
72.	46	Футляр для пергамента	серебро	600	216,0	Вес с пергаментом
73.	16 «а»	«Эцхаим»	—«»—	700	207,0	
74.	324	Табакерка писателя Переца	—«»—	875	152,0	
75.	33	«Циц»	—«»—	650	151,0	
76.	84	Табакерка	—«»—	875	76,0	

77.	11 «а»	«Эцхаим» с колокольчиками	—«»—	700	489,0	
78.	66	«Яд» - указатель	—«»—	600	139,0	
79.	83	Стопочка	—«»—	650	44,0	
80.	4/2	Коробочка филигранной работы	—«»—	650	33,0	
81.	17 «а»	«Эцхаим»	—«»—	800	235,0	
82.	22	«Циц» на бляхе	—«»—	600	151,0	
83.	1346/ 676	Портсигар писателя Линецкого	—«»—	875	141,0	
84.	70	«Яд» - указатель	—«»—	650	44,0	
85.	67	«Яд» - указатель	—«»—	600	67,0	
86.	25	«Яд» - указатель	—«»—	500	55,0	
87.	53	Коробочка филиakterия	—«»—	700	63,0	
88.	б/№	Деталь - накладка	медь		5,0	
89.	б/№	Деталь - накладка	медь		5,0	
90.	б/№	Деталь - птичка	серебро	800	10,0	
91.	б/№	Деталь - птичка	—«»—	800	10,0	
92.	б/№	Колокольчик	—«»—	875	5,0	
93.	б/№	Переплет с золотыми накладками (писателя Абрамовича)	золота серебра	583 875	35,0 1467,0	}1502,0 Общий вес с книгой
94.	62	Переплет ажурный	серебро	600	700,0	Вес с книгой
	349	Пряжка	—«»—	800	81,0	
		Сундук (малый) №2				
1.	8	Хануккальная лампа (задняя стенка медная) филигрань	серебро	875	1119,0	
2.	271	Шар на подставке с птичкой	—«»—	650	120,0	12-ти лотовое серебро. «Годес»
3.	576	Филигранная рюмка с крышкой	—«»—	916	59,0	«Годес»
4.	207	Собака на подставке с «Годесом» в зубах	—«»—	500	200,0	
5.	499	Башенка на трех ножках	—«»—	875	142,0	«Годес»
6.	415	Ажурная башенка на ажурной подставке (филигрань)	—«»—	916	130,0	«Годес»
7.	88	Табакерка для нюхательного табака	—«»—	875	55,0	

8.	79	Стопка	—«»—	600	66,0	12-ти лотовое серебро
9.	85	Табакерка с чернью художеств.	—«»—	875	83,0	
10.	б/№	Подсолнух на подставке (сломан, 2 части)	—«»—	650	85,0	«Годес»
11.	2	Корона с колокольчиками	—«»—	650	2973,0	
12.	527	Башенка ажурная на ножке (без верхушки)	—«»—	600	68,0	«Годес»
13.	20	Ханукальная лампа - филигрань	—«»—	650	1142,0	
14.	526	Башенка с минаретом	медь	медь	184,0	«Годес»
15.	683	Шар на подставке с птичкой	серебро	650	128,0	«Годес»
16.	61	Пряжка филигранная из 2-х частей	—«»—	916	175,0	
17.	78	Стопка	—«»—	875	141,0	
18.	656	Филигранная башенка с дверкой	—«»—	600	179,0	«Годес»
19.	64/618	«Яд» - рукоятка с кистью руки на конце	—«»—	700	174,0	
20.	86	Табакерка с чернью	—«»—	875	76,0	
21.	469	«Годес» с птичкой на подставке	—«»—	750	160,0	
22.	56 «б»/ 535	Подсвечник	—«»—	700	376,0	
23.	5087	Баранчик на колесах	—«»—	875	214,0	Со стеклами
24.	853	«Годес» - тюльпан с листьями	—«»—	875	96,0	
25.	689	Рукоятка с кистью руки на конце (пальмовое дерево, серебро, перламутр)	серебро	700	103,0	Общий вес с деревом. «Яд»
26.	54 «а»	Подсвечник	—«»—	700	467,0	
27.	496	Коробка с крышкой	—«»—	700	148,0	Для филиakterия
28.	911	Доска чеканная с цепочкой	—«»—	650	315,0	«Циц»
29.	291	Филигранная рюмка с крышкой	—«»—	916	48,0	«Годес»
30.	б/№	Колпачек с патрубком	—«»—	600	56,0	

31.	101-102	«Годес»	—«»—	916	75,0	
32.	623	Корона со звонком и птичкой на подставке	медь		656,0	«Эцхаим»
33.	623	- // -	медь		642,0	—«»—
34.	683	Башенка филигранная на подставке	серебро	700	162,0	«Годес»
35.	б/№	Коробочка с крышкой	—«»—	750	172,0	Для филиakterия
36.	б/№	Блюдечко	—«»—	875	57,0	
37.	503	«Годес» на подставке с листиками	—«»—	875	128,0	
38.	501	Цепочка со звоночком (на рукоятке из кости)	—«»—	800	15,0	Чистый вес. «Яд»
39.	211	Стопка	—«»—	650	65,0	12-ти лотовое серебро
40.	52	Филигранная башенка с флажком	—«»—	875	69,0	«Годес»
41.	77	Стопка	—«»—	875	91,0	
42.	б/№	Подсвечник с листьями	медь		733,00	
43.	80	Стопка	серебро	500	66,0	
44.	21	Доска с чеканкой	—«»—	700	200,0	12-ти лотовое серебро. «Циц»
45.	87	Табакерка для нюхательного табака	—«»—	800	31,0	
46.	933	Стопка	—«»—	650	105,0	
47.	6/2	Ажурная башня разборная на подставке	—«»—	875	176,0	«Годес»
48.	б/№	Филигранная пряжка со стеклом и уральскими камнями (5 шт.) Филигран 916 пр., оправка 600 пр.	—«»— —«»—	916 600	233,0	
		Сундук (большой) №3				
1.	19	Ханукальный подсвечник (лампа) (задняя накладка медная)	серебро	875	848,0	Есть детали около 600 пробы

2.	91	Поднос	—«»—	650	1380	12-ти лотовое серебро
3.	54 «б»	Подсвечник	—«»—	600	464,0	
4.	592	«Циц» чеканный с накладками	медь	медь	511,0	
5.	520	«Циц»- штампованный	медь	медь	425,0	
6.	11591	Хануккальный подсвечник	медь	медь	920,0	
7.	59 «а»	Подсвечник	серебро	875	523,0	
8.	56 «а»	Подсвечник	—«»—	650	357,0	
9.	58 «б»	Подсвечник	—«»—	650	456,0	
10.	914	«Эцхаим» с чеканкой	—«»—	600	353,0	
11.	58 «а»	Подсвечник	—«»—	650	517,0	
12.	55 «б»	Подсвечник	—«»—	875	322,0	
13.	57 «б»	Подсвечник	—«»—	650	468,0	
14.	55 «а»	Подсвечник	—«»—	875	317,0	
15.	б/№	Подсвечник с листьями	медь	медь	717,0	
16.	185 «б»	Футляр на подставке для пряностей	медь	медь	97,0	
17.	624	Хануккальный подсвечник	медь	медь	1105,0	
18.	320	Кувшин	медь	медь	943,0	
19.	430	Футляр на подставке для пряностей с колокольчиками	медь	медь	200,0	
20.	27	Корона: основная масса медная, накладки - серебро	медь серебро	медь 650	1720,0	Общий вес
21.	114	Крышка	—«»—	600	44,0	
22.	б/№	Деталь подсвечника	—«»—	650	57,0	
23.	97	Филигранный футляр для пряностей. («Годес»)	—«»—	916	42,0	
24.	423	Футляр для пряностей («Годес») на подставке	—«»—	875	105,0	
25.	115	«Годес» без подставки	—«»—	500	32,0	
26.	93	«Годес» филигранный	—«»—	916	54,0	
27.	271	«Годес» на подставке	—«»—	800	142,0	2 флажка медные
28.	6	Корона: основная масса – серебро (имеются железные части)	серебро	650	1114,0	Вес с железом
29.	914	«Эцхаим»	—«»—	600	320,0	

30.	430	Корона	медь	медь	837,0	
31.	57 «а»	Подсвечник	серебро	650	297,0	
32.	18/1	Корона	—«»—	600	797,0	
33.	5	Корона позолоченная	—«»—	500	906,0	Перемычка медная
34.	17/п	Корона	—«»—	875	2200,0	
35.	77	Корона	—«»—	650	1940,0	
36.	650	Корона	медь	медь	1356,0	
37.	12	Корона	серебро	500	1306,0	
38.	10	Кувшин стеклянный с серебром	—«»—	750	1215,0	Со стеклом
39.	287	Восьмисвечник	медь	медь	415,0	
40.	б/№	Восьмисвечник	серебро	800	1422,0	
41.	9	Ханукальный подсвечник	—«»—	650	421,0	
42.	7/1	«Годес» для пряностей	—«»—	600	136,0	
43.	936	«Эцхаим» маленький с колокольчиками	медь	медь	88,0	
44.	113	Крестик с накладкой	медь	медь	17,0	
45.	254	«Годес» на подставке	медь	медь	156,0	
46.	650	«Яд» - указатель	медь	медь	119,0	
47.	116	«Годес» без подставки	серебро	500	56,0	
48.	б/№	Подставка для подсвечника	—«»—	650	172,0	
49.	25	Бляха с колечком	—«»—	600	67,0	
50.	682	Подсвечник	медь	медь	212,0	
51.	529	«Годес» с колокольчиками	медь	медь	134,0	
52.	936	«Эцхаим» с колокольчиками	медь	медь	87,0	
53.	104	«Годес» филигранный	серебро	916	55,0	
54.	95	«Годес» филигранный без крышки	—«»—	875	31,0	
55.	б/№	«Годес» без крышки филигранный	—«»—	875	40,0	
56.	98	«Годес» филигранный	—«»—	916	54,0	
57.	106	«Годес» без крышки	—«»—	916	61,0	
58.	102	«Годес» коробочка филигран.	—«»—	650	49,0	
59.	613	«Яд» - указатель	—«»—	400	124,0	

60.	469	Ханукальный подсвечник	медь	медь	831,0	
61.	105	«Годес» филигран.	серебро	916	67,0	
62.	592	Ханукальный подсвечник	медь	медь	715,0	
63.	119	«Годес» на подставке	серебро	650	67,0	
64.	109	«Годес» без крышки филигран.	—«»—	875	38,0	
65.	1464	«Годес» на подставке филигранный	—«»—	650	76,0	
66.	99	«Годес» на подставке филигранный	—«»—	916	47,0	
67.	100	«Годес» на подставке филигранный	—«»—	916	51,0	
68.	120	«Годес» на подставке	—«»—	650	73,0	
69.	117	«Годес» без подставки	медь	медь	22,0	
70.	96	«Годес» на подставке филигран.	серебро	916	38,0	
71.	б/№	«Годес» маленький без подставки	—«»—	600	20,0	
72.	107	«Годес» - филигранный сундучок	—«»—	916	44,0	
73.	914	«Яд» - указатель	—«»—	500	78,0	
74.	б/№	Крышка от «годеса»	—«»—	916	29,0	
75.	616	«Циц» - с цепочкой чеканный	—«»—	650	184,0	
76.	118	«Годес» без подставки	—«»—	500	37,0	
77.	89	Подставка подсвечника	—«»—	875	152,0	
78.	615	«Циц» чеканный	медь	медь	145,0	
79.	103	«Годес» - сундучок филигран.	серебро	946	64,0	
80.	б/№	Пряжка	—«»—	400	66,0	
81.	549	Пряжка	—«»—	400	130,0	Медные перемычки
82.	720	Пряжка	—«»—	400	67,0	
83.	9	Чеканная бляха с цепочкой медной подкладкой: бляха цепочка подкладка	серебро серебро медь	875 600 медь	} 36,0	

84.	б/№	Крышка от «годеса»	серебро	916	15,0	
85.	б/№	Деталь от короны	—«»—	650	26,0	
86.	203	Амулет из 2-х частей	—«»—	500	59,0	Медные перемычки
87.	б/№	2 детали мелкие	—«»—	500	3,0	

Комиссия:

Ст. инспектор Одесского облотдела
культпросветучреждений (Шистер)

Ст. научный сотрудник Одесского
государственного музея «Обороны Одессы» (Бужевич)

Ст. научные сотрудники Одесского
гос. археологического музея (Болтенко)

(Фройберг)

Хранитель фондов Одесского
государственного археологического музея (Панасюк)

Ст. контролер-ревизор Одес. инспекции
пробирного надзора (Цобарь)

ОИКМ. – Инв. №Д -11389.

№ 2

Исх. №13/с от 29. 01 -52 г.

Облинспекция

Пробирного надзора

А К Т

Одесский Государственный Археологический Музей
от 15 января 1952 г. г. Одесса

Настоящий составлен комиссией в составе старшего инспектора Одесского Облотдела Культпросветучреждений т. Шистера А. Н., старшего научного сотрудника Одесского Государственного Археологического Музея кандидата исторических наук т. Болтенко М.Ф., старшего научного сотрудника того же музея т. Фройберг Н. А., хранителя фондов того же музея т. Панасюка С. Т., старшего научного сотрудника Государственного музея «Обороны Одессы» т. Бужевича А. О. и представителя инспекции пробирного надзора т. Цобаря Л. И. на основании приказа по Одесскому Областному отделу Культпросветучреждений за № 01 от 8-го января 1952 г. в том, что комиссия с 12 по 15 января с. г. произвела вскрытие трех сундуков с экспонатами бывшего музея Еврейской Культуры имени Менделе-Мойхер-Сфорим в Одессе, временно депонированных в помещении фондов Одесского Государственного Археологического Музея, на предмет определения целесообразности дальнейшего хранения этих экспонатов в музеях Комитета по делам Культпросветучреждений при Совете Министров УССР.

В соответствии с этим комиссия произвела детальный осмотр всех этих экспонатов со взвешиванием, опробированием и описью их. Опробирование экспонатов производил непосредственно на предметах пробирными реактивами и частично на пробирном камне ст. контролер-ревизор Одесской Гос. инспекции Пробирного Надзора тов. Цобарь Л. И.; взвешивание на 10-килограммовых торговых весах – член комиссии тов. Панасюк С. Т.

Комиссия установила следующее:

Экспонаты в количестве 230 предметов могут быть разделены на три категории:

1. Подавляющее большинство их представляет собою предметы врейского культа, в основном синагогальной, так и частной принадлежности, как целые, так и отдельные детали предметов, работы, как фабричной, так и еврейских ремесленников в основном XIX века (отдельные экспонаты заходят и в более раннее время и наоборот в XX-ый век по 1916 г. включительно).

2. Есть вещи бытового характера и, наконец, 3. Три предмета мемориального характера, принадлежавшие известным деятелям еврейской культуры, а именно: а) книга, поднесенная писателю Абрамовичу (Менделе Мойхер-Сфорим), имя которого носил музей, по случаю его 75-летия от общины города Торонто в Канаде, б) табакерка, поднесенная писателю И.Л. Перецу в день его 50-летия и в) табакерка, поднесенная писателю И.И. Линецкому по поводу 25-летия его литературной деятельности.

Материал в основном серебро, частично медь. У отдельных предметов детали из благородных металлов. В одном лишь случае накладка из золота.

Подавляющее большинство вещей первой категории никогда ни в какой экспозиции не находились, а хранились в фондах музея еврейской культуры. Комиссии не представляется ни целесообразным, ни возможным экспонирование всей этой группы в массе в каком бы то ни было музее, независимо от его профиля. Предметы могут быть использованы для изучения еврейского культа и особенно еврейского ремесла, обслуживающего культ. Музеи, какие могли бы хранить их в своих фондах: 1) Музей еврейской культуры, 2) Музей культов, а) Музей этнографический.

Вещи бытового характера могли бы быть экспонированы в музеях: 1) еврейской культуры или 2) этнографическом,

Вещи мемориального характера – только в музее еврейской культуры.

Таким образом, комиссия полагает, что все рассмотренные ею экспонаты в различных музеях системы Комитета Культпросветучреждений при Совете Министров УССР использовать и хранить нецелесообразно. Они должны были бы быть переданы для использования и хранения в другие государственные учреждения, где они могут быть взяты на инвентарный учет.

Настоящий составлен в трех экземплярах.

Опись экспонатов Одесского музея еврейской культуры прилагается.

(Документ подписали члены комиссии: Шистер, Болтенко, Фройберг, Бужевич, Панасюк, Цобарь)

№ 3

Вх. №91
от 12/V – 52

НАКАЗ №155
ПО КОМІТЕТУ В СПРАВАХ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІХ УСТАНОВ
при Раді Міністрів Української РСР
м. Київ 15 февраля 1952 р.

В соответствии с актом Комиссии от 15.1 – 1952 года
ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Экспонаты бывшего Одесского музея еврейской культуры из драгоценных металлов, как таковые которые не могут быть использованы в музеях, передать Государственному банку – Одесскому областному отделению Госбанка.

Экспонаты из меди передать Одесскому областному краеведческому музею.

2. Передачу экспонатов поручить произвести директору Одесского Государственного Археологического музея при участии представителя Одесского облотдела культпросветработы.

3. Передачу экспонатов оформить соответствующими документами. Один экземпляр этих документов или копию их направить в Комитет.

Председатель Комитета по делам
культурно-просветительных учреждений
при Совете Министров УССР

Я. Сирченко
облотд.
25415

ОИКМ. – Инв. № Д-11390.

№ 4

Министерство связи СССР
ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ
телеграмма

Вх. №92
от 12/V - 52 г.

19.П – 52 г.

Бл. № 364

Правительственная Одесса Ласточкина 4
Археологический музей Есипенко

Киева 7/1804 16 19 1312

Воздержитесь исполнением приказа комитета 155
передаче ценностей банку = Сирченко=

ОИКМ. – Инв. № Д-11400.

№ 5

КОМІТЕТ В СПРАВАХ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІХ УСТАНОВ

при Раді Міністрів Української РСР

м. Київ, вул. Жовтневої революції, 7

Тел. 3-01-71; 3-30-41

Вх. № 93

от 12/V – 52 г.

№ 1-309

«8» мая 1952 г.

Директору Одесского Государственного
Археологического музея
тов. Есипенко А. Л.

Во изменение приказа №155 от 15 февраля 1952 года об экспонатах бывшего музея Еврейской культуры, предлагаю отослать специальной почтой все эти экспонаты в адрес Киевского государственного исторического музея (ул. Владимирская № 2).

Председатель Комитета

по делам культурно-просветительных

учреждений при Совете Министров УССР

(Я. Сирченко)

ОИКМ. – Инв. № Д-11402.

№ 6

Регистрац. № 4

от 19/ V – 52 г.

А К Т

от 16 мая 1952 г.

г. Одесса

Одесский Государственный
Археологический музей

Настоящий составлен комиссией в составе председателя зам. директора музея т. Рудина Ф. С. и членов: ст. научного работника музея, кандидата исторических наук т. Болтенко М. Ф., заведующего отделом фондов т. Панасюка С. Т. и старшего бухгалтера музея т. Александровой Н. С., действующих на основании приказа по музею № 42 от 13 мая 1952 г. в соответствии с распоряжением Комитета по делам культурно-просветительных учреждений при Совете Министров УССР за № 1-309 от 8 мая 1952 г. об отправке специальной почтой в адрес Киевского Государственного Исторического музея экспонатов бывшего музея Еврейской культуры.

Означенные экспонаты размещены в трех сундуках, перенумерованных изнутри по нижним сторонам крышек красной краской в соответствии с вложенными в каждый из них описями.

Помещено в них 230 предметов (сундук № 1 – 95 предметов, № 2 – 48 и № 3 – 87).

По материалу, вложенные в 3-х сундуках предметы, распределяются:

Серебро с золотом..... 1 предмет

Серебро184 - «» -

серебро с медью..... 6 - «» -

серебро с железом..... 2 - «» -

медь..... 37 - «» -

Упакованы эти экспонаты с сохранением порядка внутренней упаковки, в каком они в свое время прибыли в Одессу, а именно: плотно уложены, будучи обернуты в бумагу с плотной прокладкой бумагой же промежутков между отдельными пакетами.

Деревянные, окованные железными полосами сундуки имеют на себе крышки, прикрепленные сзади к сундукам на петлях, а спереди по углам железными полосами, прибитыми железными гвоздями к сундуку и крышке.

В таком состоянии сундуки обшиты парусиной и обвязаны шворкой, продаваемой местами под парусину, к концам ее на каждом сундуке привязан картон, где концы эти опечатаны круглой сургучной печатью музея с надписью: «Одесский Государствен. Археологическ. Музей».

(Акт подписали: зам. директора музея Ф. Рудин, ст. научный работник музея, кандидат исторических наук М. Болтенко, заведующий отделом фондов С. Панасюк, ст. бухгалтер музея Н. Александрова)

ОИКМ. – Инв. № Д-11393.

№ 7

Вх. №25/с
от 31-V-52 г.
Форма №1

Реестр № 21//с

На корреспонденцию, сданную для перевозки Одесскому областному отделу

(наименование пункта

спецсвязи

экспедицию (пункта)

принимающего корреспонденцию)

спец. связи Министерства связи.

Отправитель Одесский Государственный Археологический музей

(подробное наименование отправителя,

Для сдающих корреспонденцию по авансам, номер соглашения)

№ п/ п	Заполняет отправитель				Заполняет приемщик				
	Куда адре- сован пакет (пункт назначе- ния, район, область)	Кому (подробное наименова- ние адресата)	№№, указан- ные на пакетах	Важ- ность	Вес пакета	Сумма сборов за перевозку		№№ прис- воен- ные	Отмет- ка о выдаче квита- нции
						Руб.	Коп.		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	г. Киев, ул. Владимир- ская, №2	Киевский государст- венный Историчес- кий Музей	21/с	«А»	60	364	05		
2.	г. Киев, ул. Владимир- ская, №2	Киевский государст- венный Историчес- кий Музей	21/с	«А»	60	364	05		
3.	г. Киев, ул. Владимир- ская, №2	Киевский государст- венный Историчес- кий Музей	21/с	«А»	30 кг	184	05		

Три посылки
912, 15
девяносто двенадцать, 15
17.05.31/ V-52
934/7

М.П.

Итого три сундука
количество

Круглая гербовая печать
Одесского государственного
археологического музея
«___» _____ 1952 г.
дата

подпись

ОИКМ. – Инв. № Д – 11401.

АНОТАЦІЇ

Бойко Х. С. «Снятин – Археологія пам'яті»: відкриття і повернення історичної та культурно-мистецької спадщини галицького містечка» Ця стаття розпочинає серію презентацій наукових результатів проекту «Снятин – Археологія пам'яті», реалізованого 25 липня – 10 серпня 2009 р. в рамках програми **MEMORIA. Добровольці для збереження культурної спадщини Європи** у м. Снятин Івано-Франківської області. У Снятині мешкали люди різних національностей і культур, що певним чином вплинуло на розвиток міста та відобразилося на його мистецькій спадщині. Збережені до сьогодні культурні та мистецькі пам'ятки різних народів з різним ступенем втрат та у різному стані збереженості нагадують сучасникам про історичні періоди співжиття у містечку українців, поляків, євреїв, вірмен, німців. До них належать також і матеріальні пам'ятки - християнський та єврейський цвинтарі, адже меморіальна пластика є виразом культурної і релігійної ідентичності кожної групи, свідомством взаємних впливів.

Ключові слова: мультиетнічність, християнський та єврейський цвинтарі, мацева, надгробок, архітектурні обміри, інвентаризація, ремонт, розчищення, впорядкування, консервація, досвід.

Бойко О. Г. Хоральна і Поступова синагоги в Дрогобичі. В статті розглядається архітектура головних синагог Дрогобича в контексті історичних процесів і конфесійних проблем юдейської громади галицького міста. В їхніх архітектурних образах відображені поступові зміни культурного життя єврейської громади. Так, хоральна синагога, що об'єднала різні відлами юдаїзму, збудована за зразком Храму Ірода, що було прийнято у багатьох європейських містах. Вона відповідає формам німецького стилю рундбоген. Друга, поступова синагога, побудована в архітектурних традиціях «арт-нуво».

Ключові слова: Дрогобич, юдеї, історія, архітектура, хоральна синагога, поступова синагога, юдеї, арон кодеш, біма.

Котляр Є. О. Східноєвропейська традиція розписів синагог та її регіональні центри на історичних теренах України. До постановки питання. У статті в загальному вигляді розглядається характер еволюції і особливості розвитку східноєвропейської синагогальної декорації в дерев'яних та мурованих синагогах різних регіонів історичних земель сучасної України. На основі матеріалів, що дійшли до нашого часу, автор виділяє декілька центрів: прикарпатський і південно-подільський центри, середньо-дніпровський регіон (дерев'яні синагоги, XVII – кінець XIX ст.), галицький і буковинський центри (муровані синагоги, кінець XIX – перша третина XX ст.), у яких можна бачити особливості іконографії і стилістики синагогальних розписів. Окремі центри автор розглядає детально, в інших лише позначає загальний контекст виник-

нення особливої художньої традиції, яка пов'язується із специфікою розвитку регіону, впливом хасидських династій, місцевих традицій та ін. Дослідницьке завдання, що ставиться у роботі, перш за все, радше визначає перспективні напрями, ніж дає відповіді на питання. На матеріалах синагогальних декорацій відчувається широка інтеграція окремих регіонів сучасної України до культурно-мистецького контексту багатьох країн Східної Європи, де мешкали єврейські громади до Голокосту.

Ключові слова: Східна Європа, штетл, синагоги, єврейське традиційне мистецтво, розписи синагог, регіональні центри, символіка, іконографія, стилістика.

Тшціньський А. Живописні розписи, які збереглися у синагогах Польщі. У сучасних межах Польщі розташовано більш ніж 320 об'єктів, що були колись синагогами та молитовними будинками. У більш ніж 50 з них наявне живописне декорування в різноманітному стані збереження, датоване XVI/ XVII – XX ст. Ці розписи збереглися переважно у чоловічих залах. У деяких інтер'єрах в процесі реставраційних робіт виявлені значні живописні площини, датовані різними періодами. На основі збережених пам'яток автор обмірковує репрезентацію поліхромних комплексів різних періодів; схеми композицій в чоловічих залах – розділення зон на три рівні (враховуючи обумовлені часом наявні зміни мотивів у цих рівнях); окремі елементи живописного декорування та їх розташування (написи, фігуративні зображення символічного характеру, ілюзорну артикуляцію архітекtonіки стін, суто орнаментальні рішення). Автор розкриває супроводжувальні символи та образи, що виступають в декоративних розписах синагог, в наступному порядку: 1) рослинні мотиви; 2) тваринні мотиви; 3) зодіакальні мотиви; 4) мотиви церемоніальних обрядів; 5) образи, які ілюструють сцени біблійних часів; панорами святих місць Землі Ізраїлю; 7) інші мотиви; 8) архітектонічні обрамлення; нарешті, наводить види написів з точки зору їхніх функцій.

Ключові слова: євреї, культура, пам'ятки, Східна Європа, Польща, синагоги, XVI – XX ст., розписи, поліхромія, іконографія.

Вайзер Б. Розписи у канадських іммігрантських синагогах. У статті розглядаються настінні розписи у синагогах Канади, приділяється особлива увага джерелам змісту та композицій, які походять зі Східної Європи. Поширені сюжети і канадські адаптації вивчаються з урахуванням того, що ця традиція зберігалася в Канаді впродовж наступного покоління.

Ключові слова: народне мистецтво, канадська синагога, Східна Європа, настінні розписи, зодіак.

Сайлас Р. Історія і реставрація стінних розписів у «Вільна Шул» в Бостоні. Реставраційні роботи у «Вільна Шул», останній синагозі Бостона епохи

імміграції, були вперше зроблені у 1990-х роках, після того, як громада покинула цю будівлю, а некомерційна організація придбала її з метою створити там музей, присвячений історії єврейської імміграції. Як історики, так і реставратори були однаково вражені, коли на стінах будівлі 20-х рр. двадцятого століття були виявлені три різні шари живописних декорацій і стінних розписів у східноєвропейському стилі. Велика частина району, де знаходиться «Вільна Шул», була зруйнована під час роботи над проектами оновлення міста у 1950-х роках. Реставрація стінних розписів у «Вільна Шул» надає цінні відомості для відновлення історії втраченого району та його громади, яка була забута.

Ключові слова: Вільнер/Вільно/Вільна, синагога, шул, Landsmannschaft (організація самопомогі єврейських іммігрантів у США), нерухомість, оновлення міста, трамвайне передмістя, побілка, настінні розписи.

Янів Б. Церемоніальний текстиль для синагог. За матеріалами колекції Львівського музею етнографії та художнього промислу. Стаття присвячена об'єктам ритуального текстилю, які традиційно використовуються в синагогальному просторі: тора-мантлам, парохетам та капоретам. Розглядається їхня еволюція, художні центри виготовлення, композиція і символіка, досліджуються шляхи розвитку традиції цього мистецтва, які були пов'язані з італійським та турецьким впливами, а також місцевими центрами у Східній Європі й окремо в Галичині.

Ключові слова: синагога, єврейський церемоніальний текстиль, тора-мантл, парохет, капорет, художні центри, еволюція, символіка, композиція.

Левкович Н. Я. Антропоморфні зображення в декоративному оздобленні Корон Тори Галичини XVIII – XIX ст. У статті наведено аналіз антропоморфних зображень у декоративному оздобленні Корон Тори, виконаних в Галичині в XVIII – XIX ст. Виявлено основні композиційні схеми зображень, визначено домінантні сюжети. Окрема увага зосереджена на відповідності сюжетів до священних текстів. Простежено особливості передачі фігур відповідно до законодавчих трактатів.

Ключові слова: Корона Тори, антропоморфні зображення, композиційні схеми.

Байбула Л. Р. Колекція єврейських вибілок в Львівському музеї етнографії та художнього промислу. Автор ставить своїм завданням ввести в науковий обіг вибілки – домоткані декоровані кустарним способом тканини – орнаментовані єврейськими ремісниками за допомогою дерев'яної різьбленої дошки. Проаналізовано орнамент та техніку розпису цих тканин, виявлених автором у фондovій збірці Львівського музею етнографії і художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Географія походження вибі-

йок – територія сучасної Львівської та Івано-Франківської областей, хронологія – кінець XIX – початок XX ст.

Ключові слова: вибійка, димкар, єврейський ремісник.

Сергеєва І. А. Художнє оздоблення єврейських рукописних пам'яток України кінця XVIII – першої чверті XX ст.: традиції і побутування (на матеріалах колекції Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського). Зібрання пінкасім (записників єврейських громад) НБУ ім. В.І. Вернадського налічує 107 од.зб. і є одним з найповніших аналогічних зібрань Європи. Здебільшого пінкасім з фондів ІР НБУВ походять з України. Серед них більше двадцяти – художньо оздоблені і є прекрасними прикладами роботи єврейських народних мистців кінця XVIII – першої чверті XX ст. Стаття присвячена традиціям оздоблення рукописних книжних пам'яток, побутуванню народного єврейського орнаменту та впливу єврейської традиції на його розвиток.

Ключові слова: Пінкас, рукописна книга, єврейська традиція, орнамент.

Прохоров Д. А. Особливості оформлення караїмських шлюбних договорів «шетарів» в Таврійській губернії в XIX ст. У запропонованій публікації здійснено аналіз приватноправових документів – караїмських шлюбних договорів-шетарів, – які було укладено між представниками караїмських громад, зокрема, Таврійської губернії. Виявлено деякі особливості їх художнього оформлення, розглянуто структуру, а також проаналізовано основні тенденції, що вплинули на їх структуру та оформлення.

Ключові слова: Таврійська губернія, караїми, шетари, шлюбно-сімейні відношення.

Чекаль О. Г. Народ рукописної Книги: поетика і традиція єврейського письма. У статті прослідковано історичні та графічні особливості розвитку єврейського письма. На основі палеографічних і каліграфічних джерел розглянуто особливе сакральне відношення до письма в єврейській культурі, що обумовило канонізацію форм літер та репрезентації тексту у книжковому мистецтві й типографії. Показано сучасні тенденції в галузі шрифтового мистецтва і спроби творчих рішень і пошуків у контексті з'єднання писемної традиції та модних новацій у мистецтві XX – XXI ст.

Ключові слова: єврейська палеографія, каліграфія, квадратне письмо, сефардське письмо, ашкеназьке письмо, курсив, типографіка, набірний шрифт, коментарі, софер, евлогії, інкунабули.

Клімова І. Б. Роздуми про єврейську символіку. Бесіди з равом Зеєвом Мешковим. Відомий рабин і учений в своєму інтерв'ю розкриває глибинні аспекти єврейської символіки, пов'язані з духом єврейського Закону і Тради-

ції. У його міркуваннях про природу анімалістичних символів по'єднуються історичні, релігійні і побутові уявлення євреїв про світ і своє місце в ньому, наводяться слова ТаНаХа, особливо книг Пророків, а також мідрашів, демонструється складна діалектична взаємодія внутрішнього розуміння символіки і її зовнішніх форм.

Ключові слова: єврейська символіка, ТаНаХ, мідраш, традиція, анімалістика, Божественна колісниця, семантика.

Школьна О. В. Внесок Ушера Сігала в розвій української фарфоро-фаянсової промисловості початку XX століття. Час зародження в Україні про-тодизайну санітарно-гігієнічних форм із повною впевненістю можна пов'язувати із межею XIX – XX століття. До когорти людей, які доклали багато зусиль для засвоєння цієї складної технічної продукції, фахівців з багатoproфільною освітою менеджерів-керівників, хіміків-технологів, інженерів-промисловців, належать імена Матвія Кузнецова, Фелікса Зусмана, Мойсея Шапіро, Ушера Сігала. Останній з названих постав в Україні творцем першого спеціалізованого підприємства із виготовлення санітарної кераміки, розрахованої на масового споживача. Однак дотепер його ім'я не зустрінеш у жодній енциклопедії.

Ключові слова: Україна, початок XX століття, санітарний фаянс, Ушер Сігал, Славута, Одеса.

Солодова В. В. Документальні джерела про долю колекції юдаїки Одеського музею єврейської культури ім. Менделе Мойхер-Сфоріма. Документи, які зберігаються в Одеському історико-краєзнавчому музеї, свідчать про передачу в 1952 р. унікальних зразків декоративно-прикладного мистецтва з колишнього Музею єврейської культури ім. Менделе Мойхер-Сфоріма (1927-1941) до Київського державного історичного музею (сучасн. Національний музей історії України).

Ключові слова: музей, документи, єврейська культура, предмети ритуальної юдаїки, Одеса.

АННОТАЦИИ

Бойко К. С. «Снятын – Археология памяти»: открытие и возвращение исторического и культурно-художественного наследия галицийского местечка. Данная статья начинает серию презентаций научных результатов проекта «Снятын – Археология памяти», состоявшегося 25 июля – 10 августа 2009 г. в рамках программы **MEMORIA. Добровольцы для сохранения культурного наследия Европы** в г. Снятын Ивано-Франковской области. В Снятыне проживали люди разных национальностей и культур, что определенным образом повлияло на развитие города и отобразилось на его художественном наследии. Сохранившиеся культурные и художественные достопримечательности разных народов с разной степенью потерь и разной степенью сохранности напоминают современникам об исторических периодах сосуществования в местечке украинцев, поляков, евреев, армян, немцев. К ним принадлежат также и материальные памятники – христианское и еврейское кладбища, поскольку мемориальная пластика является выражением культурной и религиозной идентичности каждой группы, свидетельством взаимных влияний.

Ключевые слова: мультиэтничность, христианское и еврейское кладбища, мацева, надгробие, архитектурные обмеры, инвентаризация, ремонт, расчистка, благоустройство, консервация, опыт.

Бойко О. Г. Хоральная и Прогрессивная синагоги в Дрогобыче. В статье рассматривается архитектура главных синагог Дрогобыча в контексте исторических процессов и конфессиональных проблем еврейской общины города. Их архитектурные образы отражают прогрессивные изменения в культурной жизни еврейской общины. Так, хоральная синагога, объединившая различные ветви иудаизма, была построена по образцу Храма Ирода, что было принято во многих европейских городах. Она отвечает формам немецкого стиля рундбоген. Другая, «прогрессивная» синагога выстроена в архитектурных традициях «арт-нуво».

Ключевые слова: Дрогобыч, евреи, история, архитектура, хоральная синагога, прогрессивная синагога, иудеи, арон кодеш, бима.

Котляр Е. А. Восточноевропейская традиция росписей синагог и ее региональные центры на исторических землях Украины. К постановке проблемы. В статье рассматривается общий характер эволюции и особенности развития восточноевропейской синагогальной декорации в деревянных и каменных синагогах разных регионов на исторических землях современной Украины. На основе дошедших до нашего времени материалов автор выделяет несколько центров: прикарпатский и южно-подольский центры, среднечерниговский регион (деревянные синагоги, XVII – конец XIX вв.), галицийский и буковинский центры (каменные синагоги, конец XIX – первая треть XX вв.), в которых видны осо-

бенности иконографии и стилистики синагогальных росписей. Отдельные центры автор рассматривает детально, в других лишь обозначает общий контекст возникновения особой художественной традиции, связывая их со спецификой развития региона, влиянием хасидских династий, местных традиций и пр. Поставленная исследовательская задача скорее определяет перспективные направления, чем дает ответы на вопросы. На материалах синагогальных декораций становится видна широкая интеграция отдельных регионов нынешней Украины в культурно-художественный контекст многих стран Восточной Европы, где проживали еврейские общины до Холокоста.

Ключевые слова: Восточная Европа, штетл, синагоги, еврейское традиционное искусство, росписи синагог, региональные центры, символика, иконография, стилистика.

Тщиньский А. Живописный декор, сохранившийся в синагогах Польши. В современных границах Польши находится более 320 объектов, бывших некогда синагогами и домами молитвы. В более чем 50 из них обнаружены живописные росписи различной степени сохранности, датированные XVI/XVII – XX вв. Эти росписи сохранились преимущественно в мужских залах. В некоторых интерьерах в процессе реставрационных работ обнаружены обширные живописные плоскости, датированные различными периодами. На основании сохранившихся памятников автор осмысляет репрезентацию полихромных комплексов различных периодов; схемы композиций в мужских залах (разделение зон на три уровня, учитывая наличие смены мотивов в этих уровнях, обусловленное временем); отдельные элементы живописного декора и их расположение (надписи, фигуративные изображения символического характера, иллюзорную артикуляцию архитектуры стен, сугубо орнаментальные решения). Автор раскрывает сопровождение мотивов-символов и образов, выступающих в живописном декоре синагог, в следующем порядке: 1) растительные мотивы; 2) зооморфные мотивы; 3) зодиакальные мотивы; 4) мотивы из сферы церемониальных обрядов; 5) образы, иллюстрирующие сцены библейских времен; 6) виды святых мест Земли Израиля; 7) остальные мотивы; 7) архитектурные обрамления; наконец, перечисляет виды надписей с точки зрения их функций.

Ключевые слова: евреи, культура, памятники, Восточная Европа, Польша, синагоги, XVI – XX века, роспись, полихромия, иконография.

Вайзер Б. Росписи в канадских иммигрантских синагогах. В статье рассматриваются настенные росписи в синагогах Канады, уделяется особое внимание источникам содержания и композиций, которые берут свое начало в Восточной Европе. Распространенные сюжеты и канадские адаптации изучаются с учетом того, что эта традиция сохранялась в Канаде на протяжении следующего поколения.

Ключевые слова: народное искусство, канадская синагога, Восточная Европа, настенные росписи, зодиак.

Сайлас Р. История и реставрация стенных росписей в «Вильна Шул» в Бостоне. Реставрационные работы в «Вильна Шул», последней бостонской синагоге эпохи иммиграции, были впервые предприняты в 1990-е годы, после того, как община покинула здание, и некоммерческая организация приобрела его с целью создать в нем музей, посвященный истории еврейской иммиграции. И историки, и реставраторы были одинаково поражены, когда на стенах здания, восходящего к 20-м годам двадцатого столетия, были обнаружены три различных слоя живописных декораций и стенных росписей в восточноевропейском стиле. Большая часть района, где находится «Вильна Шул», была разрушена во время работы над проектами обновления города в 1950-е годы. Реставрация стенных росписей в «Вильна Шул» предоставляет ценные сведения для восстановления истории утраченного района и его забытой общины.

Ключевые слова: Вильнер/Вильно/Вильна, синагога, шул, Landsmannschaft (организация самопомощи еврейских иммигрантов в США), недвижимость, обновление города, трамвайный пригород, побелка, настенные росписи.

Янив Б. Церемониальный текстиль для синагог. По материалам коллекции Львовского музея этнографии и художественного промысла. Статья посвящена объектам ритуального текстиля, которые традиционно используются в синагогальном пространстве: тора-мантлам, парохетам и каппоретам. Рассматривается их эволюция, художественные центры изготовления, композиция и символика, прослеживаются пути развития традиции этого искусства, связанные с итальянским и турецким влияниями, а также местными центрами в Восточной Европе и отдельно в Галиции.

Ключевые слова: синагога, еврейский церемониальный текстиль, тора-мантл, парохет, каппорет, художественные центры, эволюция, символика, композиция.

Левкович Н. Я. Антропоморфные изображения в декоративном оформлении Корон Торы Галиции XVIII – XIX вв. Статья посвящена анализу антропоморфных изображений в декоративном оформлении Корон Торы, исполненных в Галиции в XVIII – XIX вв. Рассмотрены основные композиционные схемы изображений, определены доминантные сюжеты. Особенное внимание обращено на соответствие сюжетов священным текстам и особенности передачи фигур, обусловленные законодательными трактатами.

Ключевые слова: Корона Торы, антропоморфные изображения, композиционные схемы.

Байбула Л. Р. Коллекция еврейских набоек в Львовском музее этнографии и художественного промысла. Автор ставит своей задачей ввести в научный оборот набойки – домотканые декорированные кустарным способом ткани, орнаментированные еврейскими ремесленниками с помощью деревянной резной доски. Проанализированы орнамент и техника росписи этих тканей, выявленных в фондовом собрании Львовского музея этнографии и художественного промысла Института народоведения НАН Украины. География происхождения набоек – территория современной Львовской и Ивано-Франковской областей, хронология – конец XIX – начало XX вв.

Ключевые слова: набойка, дымкарь, еврейский ремесленник.

Сергеева И. А. Художественное оформление еврейских рукописных памятников Украины конца XVIII – первой четверти XX вв.: традиции и бытование (на материалах коллекции Института рукописи Национальной библиотеки Украины имени В.И. Вернадского). Собрание пинкасим (записных книг еврейских общин) НБУ им. В.И. Вернадского насчитывает 107 ед. хр. и является одним из наиболее полных аналогичных собраний Европы. В основном пинкасим из фондов ИР НБУВ происходят из Украины. Среди них более двадцати – художественно оформленные, являются прекрасным примером работы еврейских народных художников конца XVIII – первой четверти XX вв. Статья посвящена традиции оформления рукописных книжных памятников, бытования народного еврейского орнамента и влияния еврейской традиции на его развитие.

Ключевые слова: Пинкас, рукописная книга, еврейская традиция, орнамент.

Прохоров Д. А. Особенности оформления караимских брачных договоров «шетаров» в Таврической губернии в XIX в. В публикации осуществлен анализ частноправовых документов – караимских брачных договоров-шетаров, заключенных между представителями караимских общин, в частности, Таврической губернии. Выявлены некоторые особенности их художественного оформления, рассмотрена структура, а также проанализированы основные тенденции, повлиявшие на их структуру и оформление.

Ключевые слова: Таврическая губерния, караимы, шетары, брачно-семейные отношения.

Чекаль А. Г. Народ рукописной Книги: поэтика и традиция еврейского письма. В статье прослежены исторические и графические особенности развития еврейского письма. На основе палеографических и каллиграфических источников рассмотрено особое сакральное отношение к письму в еврейской культуре, что послужило причиной жесткой канонизации форм букв и репрезентации текста в книжном искусстве и типографике. Показаны современные тенденции в области шрифтового искусства и попытки творческих решений

и поисков в контексте соединения письменной традиции и модных новаций в искусстве XX – XXI вв.

Ключевые слова: еврейская палеография, каллиграфия, квадратное письмо, сефардское письмо, ашкеназское письмо, курсив, типографика, наборной шрифт, комментарии, софер, эвлогии, инкунабулы.

Климова И. Б. Размышления о еврейской символике. Беседы с равом Зе-эвом Мешковым. Известный раввин и ученый в своем интервью раскрывает глубинные аспекты еврейской символики, связанные с духом еврейского Закона и Традиции. В его рассуждениях о природе анималистических символов соединяются исторические, религиозные и бытовые представления евреев о мире и своем месте в нем, приводятся слова ТаНаХа, в особенности, книг Пророков, а также мидрашей, показывается сложное диалектическое взаимодействие внутренних смыслов символики и ее внешних форм.

Ключевые слова: еврейская символика, ТаНаХ, мидраш, традиция, анималистика, Божественная колесница, семантика.

Школьная О. В. Вклад Ушера Сигала в развитие украинской фарфоро-фаянсовой промышленности начала XX века. Время зарождения в Украине протодизайна санитарно-гигиенических форм с полной уверенностью можно связывать с рубежом XIX – XX веков. В когорту людей, которые приложили много усилий для освоения этой сложной технической продукции, профессионалов с многопрофильным образованием менеджеров-управленцев, химиков-технологов, инженеров-промышленников, входят имена Матвея Кузнецова, Феликса Зусмана, Моисея Шапира, Ушера Сигала. Последний из названных явился в Украине создателем первого специализированного предприятия по изготовлению санитарной керамики, рассчитанной на массового потребителя. Однако до сих пор его имя не встретишь ни в одной энциклопедии.

Ключевые слова: Украина, начало XX века, санитарный фаянс, Ушер Сигал, Славута, Одесса.

Солодова В. В. Документальные источники о судьбе коллекции иудаики Одесского музея еврейской культуры им. Менделе Мойхер-Сфорима. Документы, хранящиеся в Одесском историко-краеведческом музее, свидетельствуют о передаче в 1952 г. уникальных образцов декоративно-прикладного искусства из бывшего Музея еврейской культуры им. Менделе Мойхер-Сфорима (1927-1941) в Киевский государственный исторический музей (совр. Национальный музей истории Украины).

Ключевые слова: музей, документы, еврейская культура, предметы ритуальной иудаики, Одесса.

ABSTRACTS

Boyko, K. «Sniatyn and the Archeology of Memory»: Discovery and Revival of the Historical Heritage of a Galician Town. The article is the first of a series presenting the findings of the project «Sniatyn: The Archaeology of Memory», conducted between July 25 and August 10, 2009, as part of the program **MEMORIA: Volunteers for the Preservation of the Cultural Legacy of Europe** in the town of Sniatyn of the Ivano-Frankivsk Oblast' (Region). Remarkably diverse nationalities and cultures were once represented in Sniatyn, and this strongly impacted the history of the town, leaving a deep mark on its artistic heritage. Cultural and artistic monuments of different peoples, preserved in varying degrees of disrepair today, remind our contemporaries of the range of historical periods of coexistence among the town's Ukrainians, Poles, Jews, Armenians, and Germans. Monuments in memoriam are also to be found among the surviving artifacts: the Christian and the Jewish cemeteries, their sculpture and graphic art expressive of the cultural and religious identity of each group, as well as a testimony to their mutual influences.

Key words: multi-ethnicity, multiculturalism, Christian and Jewish cemeteries, matzevah, tombstone, architectural measurements, taking of inventory, repair, clearing, outfitting with modern amenities, preservation, experience.

Boyko, O. The Choral and the Progressive Synagogues in Drohobych. The article is a study of the architecture of the principal synagogues of Drohobych in light of the historical processes and religious tensions impacting the Jewish community of the town. The synagogues' architecture reflects the progressive metamorphoses in the cultural life of the Jewish community. Thus, the Choral or Great Synagogue, uniting a number of different directions within Judaism, was constructed using the image of Herod's Temple as its model, a widespread practice in many European towns. The synagogue's architecture responds to the German Rundbogen (Round or Semicircular Arch) style. The other, "Progressive," synagogue was built in conformity with the architectural traditions of Art Nouveau.

Key words: Drohobych, Jews, history, architecture, Great Synagogue, Progressive Synagogue, Judaic, Aron Kodesh, Bimah.

Kotlyar, E. The Eastern European Tradition of Synagogue Wall Painting and Its Regional Centers in the Historical Lands of Ukraine: To the Formulation of the Problematic. The article examines the general features of the evolution and the special qualities of the development of Eastern European synagogue decoration in wooden and stone synagogues of different regions in the historical lands of modern Ukraine. Based on the materials preserved to our day, the author singles out a number of centers: the Carpathian and the South Podolian in the mid-Dnieper Region (wooden synagogues, 17th – late 19th centuries), the Galician and the Bukovinian (stone synagogues, late 19th- first third of the 20th centuries), in which the special

elements of the iconography and stylistic craft of the synagogue wall paintings can be appreciated. Some of these centers are studied in detail, while for others only a general context is outlined of the appearance of a special artistic tradition, connecting these centers with the special elements of the history of the region, the influence of Chassidic dynasties, local traditions, and so on. The goal set for the research rather dictates prospective directions than provides answers to specific questions. Based on the synagogue decoration material, a clear picture emerges of the general integration of specific regions of today's Ukraine into the cultural-artistic setting of many countries where Jewish communities thrived in Eastern Europe before the Holocaust.

Key words: Eastern Europe, shtetl, synagogue, Jewish traditional art, synagogue wall paintings, regional centers, symbolism, iconography, stylistic features.

Trzciński, A. The Mural Paintings Preserved in Some of Poland's Synagogue Interiors. Within the borders of today's Poland, 320 buildings survive which once served as synagogues or houses of prayer; in more than fifty of these, interior paintings in varying degrees of preservation have been discovered, dating from the sixteenth or seventeenth to the twentieth centuries. These paintings are usually to be found in the men's sections of the synagogues. In some interiors, extensive surfaces dating from different time periods and decorated with paintings have been discovered during restoration work. On the basis of the surviving landmarks, the author considers the following: representational polychrome complexes dating from various periods; compositional decoration schemes in the men's sections, which resulted from a zonal division of the space into three horizontal levels (taking into consideration changes in motifs over time); particular elements of the decoration of the interior and their spatial arrangement: inscriptions, figurative representations of a symbolic character, the illusionary articulation of wall architectonics, and purely ornamental representations. The author suggests an inventory of motifs, symbols and images, which appear in painted synagogue interiors: 1) floral motifs; 2) bestial motifs; 3) zodiacal motifs; 4) motifs pertaining to cult and ritual; 5) Biblical scenes; 6) views of holy sites in the Land of Israel; 7) other motifs; and 8) architectonic framing. Finally, the author concludes by listing types of inscriptions as categorized by function.

Key words: Jews, culture, monuments, Eastern Europe, Poland, synagogues, 16th – 20th centuries, interior, polychrome, iconography.

Weiser, B. Canadian Immigrant Shul Murals. This paper looks at mural art works in Canadian synagogues, noting the sources of content and design, which originated in Eastern Europe. The common themes and Canadian adaptations are examined noting that the tradition lasted one more generation in Canada.

Key words: Folk art, Canadian synagogue, Eastern Europe, mural paintings, zodiac.

Cylus, R. History and Restoration of 20th Century Decorative Wall Art in Boston's Vilna Shul. Preservation of Boston's last immigrant era synagogue, the Vilna Shul, began in the 1990s, after the building's original congregation left and a non-profit purchased the structure to create a museum about Jewish immigrant history. Historians and conservators alike were shocked when they uncovered three distinct layers of Eastern European style painted designs and murals on the 1920s era building. Most of the neighborhood where the Vilna Shul stands was destroyed in urban renewal in the 1950s. Restoration of the Vilna Shul's murals offers clues to uncovering the history of this lost neighborhood and its forgotten community.

Key words: Vilner/Vilno/Vilna, synagogue, shul, Landsmanschaft (Landsmannschaft), tenement, urban renewal, streetcar suburb, whitewash, mural paintings.

Yaniv, B. Synagogue Ceremonial Textiles (Based on the Lviv Museum of Ethnography and Artistic Craft Collection). The article deals with ritual objects made of textile, used traditionally within the interior space of the synagogue: Torah mantles, parochets, and kapporets. The study considers the evolution of these objects, the centers of their artistic production, and their composition and symbolism, as well as traces the development patterns of this art, which are bound up with Italian and Turkish influences in addition to being connected with the local centers in Eastern Galicia.

Key words: synagogue, Jewish ritual textiles, Torah mantle, parochet, kapporet, artistic centers, evolution, symbolism, composition.

Levkovich, N. Anthropomorphic Images in the Decoration of Torah Crowns from Galychyna of the 18th – 19th Centuries. The article is devoted to an analysis of anthropomorphic images in the decoration of Torah Crowns produced in Galychyna from the 18th and the 19th centuries. The principal composition schemes are examined, identifying the predominant themes. A particular focal point is the correspondence of subject to sacred texts, and the specific features of the representation of figures as this is dictated by traditional law and spelled out in the halachic primary sources.

Key words: Torah Crown, anthropomorphic images, composition schemes.

Baybula, L. The Jewish «Vybiyki» Collection at the Lviv Museum of Ethnography and Artistic Craft. The author's aim is to introduce the term «vybiyka» (textile print) into academic discourse, in reference to the woven homemade fabrics decorated by Jewish craftsmen using carved wooden boards. The article analyzes the ornamentation and painting technique used in the production of these fabrics which the author discovered in the collections of the Lviv Museum of Ethnography and Artistic Craft at the Institute of Ethnology of the National Academy of the Sciences of Ukraine. Geographically, «vybiyka» originates in the territory of the modern Lviv and Ivano-Frankivsk Regions; the chronological timeframe is late 19th – early 20th centuries.

Key words: «vybiyka», «dymkar», Jewish craftsman.

Serheyeva, I. Ukrainian Jewish Illuminated Manuscripts from the Late 18th to the First Quarter of the 20th Centuries: Tradition and Subsistence (Based on Collections Housed at the Manuscript Institute of the Vernadsky National Library of Ukraine). The Vernadsky National Library of Ukraine collection of pinkassim (Jewish community rosters) numbers 107 items and is one of the most complete collections of pinkassim in Europe. The pinkassim from the MI VNLU collection are mostly of Ukrainian origin. More than twenty among them are artistically decorated, providing a perfect example of Jewish folk art work of the late 18th – early 20th centuries. The article is a study of the tradition of decorating handwritten record books and the persistence of Jewish folk ornament and the influence of Jewish tradition on its development.

Key words: Pinkassim, manuscripts, Jewish tradition, ornament.

Prokhorov, D. Artistic Features of the “Shtar” Karaite Marriage Documents from the Taurida Governorate of the Mid-19th Century. The article analyzes Karaite legal documents known as marriage “*shtar*,” or agreements concluded between members of Karaite communities, especially those from the Taurida Governorate. Some artistic features of the documents are brought to the fore, with special consideration given to structure, as well as to analyzing the essential tendencies impacting the documents’ artistic presentation.

Key words: Taurida Governorate, Karaites, *Shtar* marriage documents, marriage and domestic relations.

Chekal, A. The People of the Handwritten Book: Poetics and Tradition of Jewish Writing. The article traces the historical and graphic features of the development of Jewish writing. Based on paleographic and calligraphic evidence, the special sacral attitude toward writing in Jewish culture is examined, which lies at the source of the rigid canonization of the forms of the letters and the representation of text in book art and typography. Current tendencies in type font art are introduced, as well as attempts at creative solutions and searching in a context which combines written culture with fashionable novelty in 20th – 21st-century art.

Key words: Jewish paleography, calligraphy, square script, Sephardic script, Ashkenazi script, italics, typography, type font, commentaries, sofer (scribe), eulogies, incunables.

Klimova, I. Thinking about Jewish Symbolism: Conversations with Rabbi Ze’ev Meshkov. In his interview, the well known rabbi and scholar addresses the deeper aspects of Jewish symbolism connected with the spirit of Jewish law and tradition. In his discussion of the nature of animalistic symbols, historical, religious, and everyday Jewish notions about the world and one’s place in it come together, passages from the TaNaCh are cited, especially from the books of the Prophets, as well as passages from the Midrash, and the complex dialectical interaction of the inner meanings of symbolism and its outer forms is brought to the fore.

Key words: Jewish symbolism, TaNaCh, Midrash, tradition, animalistic thinking, Divine Chariot, semantics.

Shkolnaya, O. The Role Played by Usher Siegal (Segal) in the Growth of the Ukrainian China-Faience Industry of the Early 20th Century. The gestation period and the first introduction in Ukraine of ceramic or faience wash equipment design can be pinpointed with confidence in the late 19th and the turn of the 20th centuries. The select group of people who devoted their efforts to mastering these complex techniques, professionals with a multifaceted set of qualifications as managers, chemist technicians, and industrial engineers, includes the names of Matvei Kuznetsov, Felix Zussman, Moses Shapiro, and Usher Siegal. This last became the originator of the first specialized factory for the manufacture of ceramic wash equipment intended for mass consumption in Ukraine. And yet to this day his name is not to be found in a single encyclopedia.

Key words: Ukraine, turn of the 20th century, sanitary faience, Usher Siegal, Slavuta, Odessa.

Solodova, V. Documentary Sources Concerning the Fate of the Judaica Collection at the Odessa Mendel Moykher Sforim Museum of Jewish Culture. Documents stored at the Odessa Regional History Museum indicate that a set of unique pieces of decorative and applied art and craft works formerly in the possession of the Mendel Moykher Sforim Museum of Jewish Culture (1927-1941) was transferred in 1952 to the Kiev State Historical Museum (the National Museum of the History of Ukraine today).

Key words: museum, documents, Jewish culture, Jewish ritual items, Odessa.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Байбула Людмила Романівна, аспірантка кафедри етнології Львівського національного університету імені Івана Франка, науковий співробітник державного історико-архітектурного заповідника у м. Жовкві (м. Жовква).

Бойко Оксана Григорівна, провідний спеціаліст Українського регіонального спеціалізованого науково-реставраційного інституту «Укрзахідпроектреставрація» (м. Львів).

Бойко Христина Степанівна, кандидат архітектури, доцент кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка» (м. Львів).

Вейзер Барбара, магістр мистецтвознавства (єврейські дослідження), незалежний дослідник (м. Монреаль).

Клімова Ірина Борисівна, завідувач відділом «Музей Шолом-Алейхема» при Музеї історії міста Києва, художник, мистецтвознавець (м. Київ).

Котляр Євген Олександрович, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії і історії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв, доцент кафедр монументального живопису і теорії і історії мистецтва ХДАДМ (м. Харків).

Левкович Наталія Ярославівна, кандидат архітектури, доцент кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв (м. Львів).

Прохоров Дмитро Анатолійович, кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Кримського відділення Інституту сходознавства ім. А. Кримського НАН України (м. Сімферополь).

Сайлас Рейчел, бакалавр історії, Координатор програм Центру єврейських досліджень у Бостонській синагозі Вільна-шул, Бостон, Массачусетс, США, стипендіат Канцлера Германії у Центрі юдаїки в Die Neue Synagoge, Берлін, Германія.

Сергеєва Ірина Анатоліївна, кандидат історичних наук, завідувач відділом фонду юдаїки Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського, (м. Київ).

Солодова Віра Владленівна, кандидат історичних наук, директор Одеського історико-краєзнавчого музею (м. Одеса).

Тщціньський Анжей, доктор мистецтвознавства, науковий співробітник Гуманітарного факультету Університету ім. Марії Кюрі-Склодовської у Любліні, ад'юнкт Відділу культури та історії євреїв Інституту культурознавства (м. Люблін).

Чекаль Олексій Георгійович, викладач кафедри графіки та пошукувач кафедри теорії і історії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків).

Школьна Ольга Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, докторант Львівської національної академії мистецтв (м. Київ).

Янів Браха, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедру єврейського мистецтва Університету Бар-Ілан, Рамат-Ган, головний редактор Бар-Іланського журналу з єврейського мистецтва *Ars Judaica* (м. Єрусалим).

NOTES ON CONTRIBUTORS

Chekal, Aleksei, Instructor at the Department of Graphics and graduate student at the Department of the Theory and History of Art, KSADA, Kharkiv, Ukraine.

Kotlyar, Eugeny, Candidate's Degree in Art History, doctoral student at the Department of the Theory and History of Art, associate professor at the Department of the Monumental Arts and the Department of the Theory and History of Art, KSADA, Kharkiv, Ukraine.

Cylus, Rachel, Program Coordinator at the Vilna Shul, Boston Center for Jewish Culture, Boston, Massachusetts, USA; German Chancellor Fellow at the Neue Synagoge – Centrum Judaicum, Berlin, Germany.

Shkolnaya, Olga, Candidate's Degree in Art History, doctoral student at the Lviv National Academy of Arts, Kiev, Ukraine.

Weiser, Barbara, M.A. in Judaic Studies, independent researcher, Montreal, Canada.

Yaniv, Bracha, Professor and Head of the Department of the Jewish Arts at Bar-Ilan University, Ph.D in Art History, Chairperson of the Center for Research of Visual Culture in Europe, Editor-in-chief of *Ars Judaica: The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*, Jerusalem, Israel.

Baybula, Ludmila, Graduate student at the Department of Ethnology, the Ivan Franko Lviv National University, research fellow at the State Historical-Architectural Preserve of the Town of Zhovkva, Zhovkva, Ukraine.

Boyko, Kristina, Candidate's Degree in Architecture, docent at the Department of Design and Architectural Basics at the "Lviv Polytechnics" National University, Lviv, Ukraine.

Boyko, Oksana, Head specialist at the Western Ukrainian Restoration Project Institute, Lviv, Ukraine

Klimova, Irina, Director of the Shalom Aleichem Museum Section at the City Historical Museum of Kyiv, artist, art historian, Kyiv, Ukraine.

Levkovich, Natalya, Candidate's Degree in Architecture, associate professor at the Department of the Theory and History of Art at the Lviv National Academy of the Arts, Lviv, Ukraine.

Prokhorov, Dmitrii, Ph.D. in History, senior academic research fellow at the Crimean Section of the National Academy of the Sciences of Ukraine A. Krymsky Eastern Studies Institute, Simferopol, Ukraine.

Serheyeva, Irina, Ph.D. in History, Head of the Judaica Fund Section at the Manuscript Institute of the Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

Solodova, Vera, Ph.D. in History, Director of the Odessa Historical Regional Museum, Odessa, Ukraine.

Trzciński, Andrzej, Ph.D., art historian, Associate Professor at the Center for Jewish Studies at the Department of Cultural Studies, Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Poland.

ЗМІСТ

СХОДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

ЄВРЕЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО І УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ ОБРІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

ВІСНИК ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
ХАРКІВ: ХДАДМ, ЦЕНТР СХОДОЗНАВСТВА, 2010. – № 8. – ВІП. 3. – 360 С.
УПОРЯДНИК: КОТЛЯР Є.О.

Переднє слово.

Єврейське мистецтво і український контекст:
обріи традиційної художньої культури 3

TRADITIO

Бойко Х. «Снятин – Археологія пам'яті»: відкриття і повернення
історичної та культурно-мистецької спадщини галицького містечка..... 11

Бойко О. Хоральна і Поступова синагоги в Дрогобичі 35

Котляр Е. Восточноевропейская традиция росписей синагог
и ее региональные центры на исторических землях Украины.
К постановке проблемы 50

Тшциньський А. Живописный декор, сохранившийся
в синагогах Польши 102

Weiser B. Canadian Immigrant Shul Murals..... 137

Cylus R. History and Restoration of 20th Century Decorative Wall Art
at Boston's Vilna Shul 150

Yaniv B. Synagogue Ceremonial Textiles (Based on the Lviv Museum
of Ethnography and Artistic Craft Collection)..... 165

Левкович Н. Антропоморфні зображення в декоративному
оздобленні корон Тори Галичини XVIII – XIX ст. 178

Байбула Л. Колекція єврейських вибілок у Львівському музеї
етнографії та художнього промислу 191

Сергєєва І. Художнє оздоблення єврейських рукописних
пам'яток України кінця XVIII – першої чверті XX ст.:
традиції і побутування (на матеріалах колекції Інституту рукопису
Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського) 199

Прохоров Д. Особливості оформлення караїмських шлюбних договорів «шетарів» в Таврійській губернії в XIX ст. 236

Чекаль О. Народ рукописной Книги: поэтика и традиция еврейского письма 253

VARIA

Климова И.Б. Размышления о еврейской символике. Беседы с равом Зеэвом Мешковым 279

Школьна О. Внесок Ушера Сігала (Сегала) в розвій української фарфоро-фаянсової промисловості початку XX століття 297

Солодова В. Документальные источники о судьбе коллекции иудаики Одесского музея еврейской культуры им. Менделе Мойхер-Сфорима 310

Анотації / Аннотации / Abstracts 332

Відомості про авторів 347

Зміст 350

«Сходознавчі студії». Вимоги до оформлення публікацій..... 354

CONTENTS

JOURNAL OF EASTERN STUDIES JEWISH ART AND THE UKRAINIAN CONTEXT HORIZONS OF TRADITIONAL ARTISTIC CULTURE

BULLETIN OF KHARKIV STATE ACADEMY OF DESIGN AND THE ARTS
KHARKIV: KSADA, CENTER FOR EASTERN STUDIES, 2010, # 8 (ISSUE 3). – 360 P.
EDITOR: EUGENY KOTLYAR

Foreword:

Jewish Art and the Ukrainian Context:	
Horizons of Traditional Artistic Culture	3

TRADITIO

Boyko, K. «Sniatyn and the Archeology of Memory»: Discovery and Revival of the Historical Heritage of a Galician Town	11
Boyko, O. The Choral and the Progressive Synagogues in Drogobych	35
Kotlyar, E. The Eastern European Tradition of Synagogue Wall Painting and Its Regional Centers in the Historical Lands of Ukraine: To the Formulation of the Problematic	50
Trzciński, A. The Mural Paintings Preserved in Some of Poland's Synagogue Interiors	102
Weiser, B. Canadian Immigrant Shul Murals	137
Cylus, R. History and Restoration of 20 th Century Decorative Wall Art in Boston's Vilna Shul	150
Yaniv, B. Synagogue Ceremonial Textiles (Based on the Lviv Museum of Ethnography and Artistic Craft Collection)	165
Levkovich, N. Anthropomorphic Images in the Decoration of Torah Crowns from Galychyna of the 18 th – 19 th Centuries	178
Baybula, L. The Jewish «Vybiyki» Collection at the Lviv Museum of Ethnography and Artistic Craft	191
Serheyeva, I. Ukrainian Jewish Illuminated Manuscripts from the Late 18 th to the First Quarter of the 20 th Centuries: Tradition and Subsistence (Based on Collections Housed at the Manuscript Institute of the Vernadsky National Library of Ukraine)	199

Prokhorov, D. Artistic Features of the «Shtar» Karaite Marriage Documents from the Taurida Governorate of the Mid-19 th Century	236
Chekal, A. The People of the Handwritten Book: Poetics and Tradition of Jewish Writing	253
VARIA	
Klimova, I. Thinking about Jewish Symbolism: Conversations with Rabbi Ze'ev Meshkov	279
Shkolnaya, O. The role played by Usher Siegal (Segal) in the growth of the Ukrainian farfor-faience industry of the beginning of XX century.....	297
Solodova, V. Documentary Sources Concerning the Fate of the Judaica Collection at the Odessa Mendel Moykher Sforim Museum of Jewish Culture	310
Abstracts	332
Notes on Contributors	347
Contents	350
Journal of Eastern Studies: Requirements for Submissions	354

**ЦЕНТР СХОДОЗНАВСТВА
ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ**

«СХОДОЗНАВЧІ СТУДІЇ»

Центр Сходознавства запрошує Вас взяти участь своїми публікаціями у виданні «Сходознавчі студії», що виходить як спецвипуск «Вісника ХДАДМ» – академічного видання з мистецтвознавства та архітектури, затвердженого ВАК України.

Збірник розрахований на здобувачів вчених ступенів і звань, педагогів, дослідників та всіх тих, хто цікавиться культурою традиційного Сходу, художньою спадщиною і сучасними проблемами культурології, мистецтвознавства і архітектури в діалозі Схід-Захід.

Впродовж останнього десятиліття за підтримки ХДАДМ та його наукового Центру Сходознавства у таких галузях, як японістика, юдаїка здійснюються наукові проекти, викладаються спецкурси, готуються й захищаються дисертації; розпочалося вивчення культур інших регіонів Азії. Значна частина цих робіт виконана зарубіжними дослідниками, переважно, аспірантами, які стали цінними провідниками власної культури і мистецтва в українському науковому світі. Крім того, ряд досліджень зосереджено на виявленні культурних зв'язків України з країнами Сходу.

Основною метою діяльності Центру Сходознавства ХДАДМ і видання «Сходознавчі студії» є об'єднання зусиль українських і зарубіжних науковців, чиї зацікавлення пов'язані зі Сходом і Мистецтвом, репрезентація «під однією обкладинкою» їхніх наукових досліджень, ознайомлення з ними вітчизняної і зарубіжної, академічної і загальної інтелектуальної аудиторії.

«Сходознавчі студії» – відкрита трибуна для наукових ідей і дискусій в орієнтальному мистецтвознавстві. Ми запрошуємо українських і зарубіжних колег до співпраці та участі в першому спеціалізованому академічному збірнику з питань східного мистецтва в Україні.

Видання планується як щорічне. У випадку достатньої кількості матеріалу за окремими напрямками, наприклад, арт-юдаїка, редакція може готувати позачергові збірники чи спеціальні тематичні випуски.

Окрім офіційного переліку розсилки, встановленого ВАК України, «Сходознавчі студії» будуть поширюватися серед колег у наукових центрах України, Росії, Польщі, Ізраїлю, США, Японії, серед зацікавлених організацій інших країн з метою підтримки міжнародних наукових зв'язків та залучення української орієталістики до світового наукового простору.

Вимоги до оформлення публікацій:

Редакція приймає до розгляду оригінальні статті, які не публікувалися раніше і не розглядаються іншими виданнями для публікації. Для аспірантів разом із статтею необхідно подавати рецензію наукового керівника або зовнішнього рецензента, який має вчений ступінь і працює в даному науковому напрямі.

Текст обсягом від 8 до 20 стор. формату А4 (до 70 знаків у рядку, до 30 рядків на сторінку) українською мовою (російською, англійською) в редакторі Word. Орієнтація сторінки – книжкова, поля 20 мм, шрифт Times New Roman, кегль 14, інтервал 1,5. До статті можна додавати ілюстрації: чорно-білі і кольорові фото, репродукції, графічні матеріали: малюнки, таблиці та ін. (не більше 8 іл.). Додаткові ілюстрації потрібно узгоджувати з редакцією. Якісні ілюстрації слід подавати окремими файлами у форматі JPEG, 300 dpi.

Структура статті: Посередині – назва статті, прізвище та ініціали автора, посада, повна назва установи або організації. Нижче – анотації і ключові слова на трьох мовах – укр., рос., англ. На початку кожної анотації прізвище та ініціали автора, назва статті. Обсяг анотації – до 6 рядків кожна, ключові слова – 1-2 рядки.

Далі текст статті.

Структура статті повинна відповідати вимогам Постанови ВАК України від 15.01.2003 № 7-05/1. Всі структурні елементи мають бути виділені жирним шрифтом:

- а) постановка проблеми загалом, її актуальність і зв'язок з науковими та практичними завданнями;
- б) аналіз останніх досліджень і публікацій з цієї проблематики, на які посилається автор;
- в) виділення невирішених раніше питань, котрим присвячується означена стаття;
- г) мета статті (постановка завдання);
- д) виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- е) висновки на підставі проведеного дослідження та перспективи подальших розвідок у даному напрямку,
- ж) примітки і література (бажано від 5-7 джерел). Всі примітки подаються наприкінці тексту статті.

Книжкові рецензії подаються в обсязі 1-3 стор., з цифровою копією обкладинки видання, що рецензується, у вигляді файлу (JPEG, 300 dpi).

Відомості про автора: прізвище, ім'я, по-батькові, вчений ступінь, вчене звання, місце роботи і посада, місто (країна) постійного мешкання.

Підготовлені матеріали подаються на електронних носіях або пересилаються електронною поштою укладачу видання «Сходознавчі студії»

Котляру Євгену Олександровичу за адресою:

e-mail: **eugeny.kotlyar@gmail.com, orient@gmail.com**

Поштова адреса: вул. Червонопрапорна, 7/9, № 208, м. Харків-2, 61002.

Довідки: тел. +38 (050) 699-37-39 (моб.) +38 (057) 706-21-03 (роб.)

Web-сторінка наукових видань ХДАДМ:

www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/VKhDADM

Web-сторінка ХДАДМ: www.ksada.org

**KHARKIV STATE ACADEMY OF DESIGN AND ARTS
CENTER FOR EASTERN STUDIES**

«JOURNAL OF EASTERN STUDIES»

The Center for Eastern Studies at the Kharkiv State Academy of Design and Arts (KSADA) invites you to take part in «*Shodoznavchi Studii*» (*Journal of Eastern Studies*), a special issue of the KSADA Bulletin, which is an academic publication approved by the Higher Certifying Commission of Ukraine in art history and architecture.

The present collection of articles is meant for graduate students, teachers, researchers and all those who take an interest in the culture and art of the Traditional East, as well as in the artistic heritage and issues currently under discussion in Cultural Studies, Art History, and Architecture as a part of the intercultural dialogue between East and West.

In the course of the last decade, academic research projects, specialized seminars, and preparation and defense of doctoral dissertations have all been under way under the aegis of KSADA in areas such as Jewish and Japanese Studies. The last few years have also seen the takeoff of the project of studying the cultures of other regions in Asia. A significant part of these studies is done by overseas researchers, primarily graduate students, who have become Ukraine's priceless conductors along the route to learning about her own culture and art. In addition, a series of research projects have been aimed at uncovering the cultural links between Ukraine and countries of the East.

A key objective for the Center for Eastern Studies at KSADA—and specifically for the present publication—is centralizing the efforts of Ukrainian and foreign researchers who are brought together by their interest in the East and in Art, and widening the scope of the representation of their academic findings presented “under one book cover” to both their native and their foreign audiences, as well as to the scholarly and the general intellectual readership as a whole. We invite our Ukrainian and foreign colleagues to work together with us by submitting materials to our publication, the first specialized academic collection in Ukraine to publish art historical research devoted to Eastern art.

The proposed publication is envisioned as an annual periodical. However, given sufficient quantities of publishable material, including articles in specialized academic areas such as Art Judaica, the editorial board may prepare extra volumes for publication, or issue special volumes devoted to specific themes.

Requirements for Submissions

The editorial board accepts for consideration for publication original articles which have not previously been published and are not presently being considered for publication elsewhere. We invite submissions ranging from 8 to 20 typed pages (size A4, **up to 70** characters per line, up to 30 lines per page) in length in Ukrainian (Russian, English), in Word. Book format pages, 20mm margins, Times New Roman font, 14-point, with one-and-a-half spacing. Articles may be accompanied by illustrations: black-and-white or colored photographs, or graphic materials: drawings, tables, and so on (up to 6 illustrations). A higher number of illustrations must be pre-approved by the editorial board. High quality illustrations should be submitted as separate files in JPEG format, 300 dpi resolution.

Article Format: The center should feature the article title, last name and initials of the author, the author's position, full name of institution or organization.

Below that: summaries and key words in three languages: Ukrainian, Russian, and English. At the beginning of each summary: the author's last name and initials, then the article title. Summary length: up to 6 lines each, with the key words taking up 1-2 lines.

The text of the article should be placed following these.

Article content should be structured in accord with the requirements set forth in the Resolution passed by the Higher Certifying Commission of Ukraine on January 15, 2003, № 7-05/1. The following structured elements must be included:

a) General formulation of the question to be addressed, its relevance to the current state of the discipline, and its connection to significant academic and practical undertakings;

b) Analysis of the most recent research work and publications dealing with the specified question, to which the author refers in the body of the article;

c) Specification of aspects of the general question which have not been previously addressed and to which the present article is devoted;

d) Formulation of the article's objectives (determination of the task about to be undertaken);

e) Presentation of the main body of the research material, supported by arguments in favor of the results and conclusions reached on the basis of the research conducted;

f) Conclusions drawn on the basis of the article, and prospective venues to be followed by further research in the future; and

g) Notes and/or bibliography (preferably from 5 sources).

All notes should be formatted as endnotes.

Book reviews: to be submitted 1-3 pages in length, attaching a computer file (JPEG, 300 dpi) with a digital copy of the cover of the publication being reviewed.

Author's data: Last name, first name, patronymic, academic degree, academic title, place of work and position, city (state) of permanent residence.

Prepared materials should be submitted by electronic servers or sent by e-mail to **Eugeny Kotlyar**, *Shodoznavchi Studii* editor, at:

e-mail: **eugeny.kotlyar@gmail.com**, **orient@gmail.com**

Postal address: Krasnoznamennaya St. 7/9, apt. 208, Kharkiv, 61002 Ukraine

For further information please contact: tel.: +38 (050) 699-37-39 (mobile), +38 (057) 706-21-03 (work)

KSADA academic publications web site:

www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/VKhDADM

KSADA web site: **www.ksada.org**

Наукове видання

Вісник Харківської державної академії
дизайну і мистецтв

Збірник наукових праць

*Спеціальний випуск Центру Сходознавства ХДАДМ
«Сходознавчі студії» за темою
«Єврейське мистецтво і український контекст.
Обрії традиційної художньої культури»*

Видання зареєстровано у Державному комітеті інформаційної політики,
телебачення та радіомовлення України
Свідоцтво: серія KB №7108 від 25.03.2003 р.

Оригінал-макет підготовлено інформаційним центром ХДАДМ

Упорядник та науковий редактор: Євген Котляр
Редактор та коректор російського та українського текстів: Костянтин Бондар
Перекладач та редактор англomовного тексту: Елен Рохлін
Комп'ютерна верстка: Володимир Тарасов

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав. справи
ДК №860 від 20.03.2002 р.

Підписано до друку: 29.11.2010 р.

Формат: 60X80/16 Папір: друк. Друк: цифровий

Гарнітура: Minion Pro, Myriad Pro, Arial, Impact

Ум. друк. арк. 12,6 Ум. поліграф. арк. 22,5 Тираж 300 прим.

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Україна, 61002, Харків-2, вул. Червонопрапорна, 8

Надруковано у типографії ТОВ «Планета-Прінт»
Свідоцтво № 14801070004018709 від 19.12.2000 р.
61002, Харків, вул. Фрунзе, 16