

Jewish Art • Єврейське мистецтво

ЕВГЕНИЙ КОТЛЯР
Центр Востоковедения
Харьковской государственной академии
дизайна и искусств
eugeny.kotlyar@gmail.com

Предчувствие апокалипсиса:
образы синагог и тема крушения
еврейского мира в искусстве
революционного времени

*Светлой памяти моей мамы,
Котляр Риты Григорьевны
(1940–2016)*

Abstract

Though *de jure* bestowing equality and freedom on the Jews of the former Russian Empire, the Revolution and Civil War simultaneously shattered the Jewish world with bloody pogroms, impoverishment, and destruction of traditional ways of life. This new reality permanently altered the face of what would become Soviet Jewry, a body born out of physical and spiritual torment of the transitional period. Culture and art reflected the situation: synagogue images in artistic works illustrated the ongoing drama, as synagogues — the key locus of Jewish life — were being destroyed in front of one's eyes. The present article uses an art-historical study to trace the evolution of the image of the synagogue in the artistic works of the period as seen through the prism of Jewish discourse. It analyzes the semantic content of the image as a specific motif and marker of Jewishness in the visual art of the revolutionary era.

In previous years the ethnographism and genre art had dominated the depiction of such motifs, but during the years of revolutionary convulsion the treatment and destruction of synagogue images gradually came to reflect the sense of ruin and horror. In certain cases these depictions reached a climactic, even apocalyptic intensity.

Революция и гражданская война 1917–1921 гг., усилившие разлом государства и общества, которые начались еще в годы Первой мировой войны, разделили жизнь народов бывшей Российской империи, и прежде всего евреев, на два разных миропорядка¹. В первом из них, прерванном 1914 годом, остался многовековой уклад еврейской общины, закрытый внутри и снаружи нормами иудаизма и чертой оседлости. Этос еврейской учености, религиозно-культурная традиция,

¹ Эта статья основана на докладе, представленном на Международной научной конференции «Евреи Украины: Революция и послереволюционная модернизация. Политика. Культура. Общество» которая была организована Украинской ассоциацией иудаики и Национальным университетом «Киево-Могилянская академия» в Киеве 15–16 октября 2017 г. Она представляет собой его расширенную и дополненную версию.

формировавшая круг и пространство жизни, с одной стороны, и Гаскала и модернизация, нашедшие свой путь национально-культурного развития в лозунге «быть евреем дома и гражданином на улице»², – с другой, представляли собой в имперский период два разных еврейских лагеря. Во втором, медленно пробиравшемся после 1917 г., когда черта оседлости оказалась снята, внезапно обострились все прежние нормы и противоречия. Внутренние различия религиозных и социальных групп, ютившихся на тесной «еврейской улице», отошли на второй план перед новыми вызовами революционного времени. Хотя это время принесло еврейству де-юре равноправие и свободу, фактически оно сокрушило еврейский мир кровавыми погромами, обнищанием и катастрофическим разрушением. Еврейская жизнь здесь уже не могла развиваться синхронно с жизнью всего восточноевропейского еврейства. Последующий сценарий был совершенно иным. Нахлынувшая реальность навсегда изменила облик будущего советского еврейства, которое рождалось в физических и духовных муках переходного периода. В дальнейшие десятилетия евреям предстояло пройти не менее тяжелые духовные испытания в жерновах советской атеистической системы, воспитывавшей «нового еврея»³. Подобно предыдущему патриархальному времени относительного затишья, эта эпоха великих преобразований, трагедий и метаморфоз нашла свое выражение в культуре и искусстве⁴. И отразилась она, прежде всего, в искусстве художников-евреев, где эта драма преломилась через чувство сопричастности к судьбам собственного народа и трагическое миро-

² Данный тезис, взятый из стихотворения Иегуды Лейба Гордона «Пробудись, народ мой» (1861 г.), стал лозунгом еврейских просветителей второй половины XX в. и сторонников еврейской интеграции в общественную жизнь страны.

³ В связи с проблематикой этой статьи следует подчеркнуть трагическую судьбу синагог как центров еврейской религиозной жизни и памятников истории и архитектуры, особенно в первой трети XX в., что подробно освещает моя предыдущая публикация: Евгений Котляр, «Пылающая обитель Шехины. Синагоги Украины – объекты и символы юдофобии и антирелигиозных кампаний», *Параллели* 11–12 (2012): 74–86.

⁴ Поиски своего национального пути в искусстве еврейских художников, создававшегося на фоне меняющейся действительности, слома культурных и художественных парадигм и того коллапса, в котором оказалось еврейство бывшей империи, рассматривают авторы ряда коллективных монографий, среди которых: Ruth Apter-Gabriel, ed., *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art, 1912–1928* (Jerusalem: The Israel Museum, 1988); Susan Tumarin Goodman, ed., *Russian Jewish Artists in a Century of Change, 1890–1990* (Munich, NY: Prestel, 1995). Тема еврейских погромов и изгнаний стала отдельным сюжетом в искусстве первой трети XX в. со своей иконографией и авторскими трактовками: Vita Susak, “‘Laocoon: or the Limits’ of Pogroms Representation in Visual Arts (First Third of the 20th Century),” in *Art in Jewish Society*, ed. Jerzy Malinowski et al. (Warsaw: Polish Institute of World Art Studies and Tako Publishing House, 2016), 219–230; Mirjam Rajner and Ahuva Klein, “The Wanderings of Hermann Struck’s Ahasver: The Rediscovery of a Forgotten Painting and Its Evocative Transformation,” *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art* 13 (2017): 129–138; Richard I. Cohen and Mirjam Rajner, “The Return of the Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg’s Art,” *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art* 7 (2011): 33–56.

щущение, возвращенное всем комплексом еврейской традиции. Наиболее ярко драматическая реальность проявлялась тогда, когда художники обращались к образам традиционного еврейского мира, олицетворением которого стало изображение синагоги⁵.

Во все предыдущие времена для евреев и их нееврейского окружения синагога была средоточием еврейской жизни в духовном и административном плане и центром еврейского квартала с точки зрения его планировки. Ее внешний вид, скромный или претенциозный, всегда соотносился с обликом еврейской общины: ее религиозным и социальным статусом, политическим климатом и степенью толерантности внешнего окружения⁶. В местечках Восточной Европы и черте оседлости синагога буквально росла вместе с общиной, видоизменяя свои функциональные, технические и эстетические параметры в соответствии с текущими нуждами⁷. Старые синагоги были окутаны ореолом святости, древности, намоленности и мистериальности, об их происхождении ходили легенды, они формировали сакральные и профанные зоны еврейского анклава. Традиционное сознание связывало старые синагоги с Иерусалимом мифическими подземными ходами⁸, эти здания запрещалось сносить и ремонтировать «до лучших времен» (Мойхер-Сфорим)⁹, под которыми понимали мессианское время. Разрушение синагог символизировало уничтожение самого еврейства в глазах как его представителей, так и их окружения: власти, врагов и союзников.

В еврейской традиции синагоги как «малые храмы» (*микдаш меат*) были не просто временными молельнями, а структурами, наделенными мощным духовным и мистическим потенциалом, которым тоже была уготована жизнь в грядущее мессианское время¹⁰. Они должны были все чудесным образом

⁵ В изобразительном искусстве художников-евреев образ синагоги становится таким же топосом, как и в литературе, см.: Евгений Котляр, «Образы синагог в зеркале еврейской мемуаристики и литературы», *Тирош* 10 (2010): 107–129.

⁶ Евгений Котляр, «В круговороте времени: старые синагоги вчера и сегодня», *Антиквар* 10 (2011): 21–22.

⁷ Зоя Яргина, *Деревянные синагоги* (Москва: Имидж, 1993), 330–338.

⁸ Древность синагог нередко преувеличивали, чтобы доказать автохтонность евреев. Существовали легенды, что древние синагоги, как в Сатанове, местные жители откопали из холма, что в них собирались души покойников, и пр., см.: Алла Соколова, «Архитектура штетла в контексте традиционной культуры», в *100 еврейских местечек Украины. Подолия*, под ред. Вениамина Лукина, Бориса Хаймовича и Аллы Соколовой (Санкт-Петербург: Александр Гершт, 2000), 2:58, 61; Борис Хаймович, «Подольское местечко: пространство и формы», в *100 еврейских местечек Украины: Подолия*, вып. 1, 2-е изд. (Харьков: Тарбут Лаам, 1998), 1:49, 54, 205.

⁹ Менделе Мойхер-Сфорим, *Фишка хромой* (Москва: Художественная литература, 1986), 207–208. Подробно типология преданий о синагогах рассмотрена в статье: Котляр, «Образы синагог», 117–119.

¹⁰ Евгений Котляр, «Иерусалим, Храм, Эрец-Исраэль, места 'силы и святости' в живописных декорациях синагог», в *Научные труды по иудаике. Материалы XX Международной ежегодной конференции по иудаике*, под ред. Виктории Мочаловой и др. (Москва: Центр «Сэфер», 2013), 1:343–345.

оказаться в Земле Израиля вместе со своими общинами, стать частью Храмовой концепции: согласно эсхатологическим воззрениям краковского раввина Маѓарша, Третий храм в грядущем должен соединить в себе все синагоги мира¹¹. Данный тезис нашел продолжение и в литературной традиции Шмуэля Йосефа Агнона, у которого *бейт-мидраш* буквально срывается с места в местечке и идет в Эрец-Израэль «со всеми книгами, и столами, и скамьями»¹². Как главный духовный и пространственный локус еврейской общины синагога стала в диаспоре символом самого еврейства, пребывающего в *галуте*. Этот «малый храм» не только мыслился как своеобразный трансцендентный ковчег с уготованной ему миссией, но и символически переносился в разных формах на новые места жизни евреев-эмигрантов и их потомков¹³. С веками синагога стала приобретать и некое «человеческое лицо», «еврейский характер» и судьбу, разделяя с народом его расцвет и тяготы, гонения и разрушения¹⁴. Все упомянутые смыслы и коннотации евреи воплощали в искусстве сквозь призму собственного опыта, особенно в соответствующие моменты духовного подъема или предчувствия бездны.

До второй декады XX в. синагоги вписывались в жанровую структуру архитектурных пейзажей с видами городов и местечек, которые охотно, особенно начиная с XIX в., изображали художники и путешественники, увлекавшиеся стариной на территории бывшей Речи Посполитой¹⁵. Иные смыслы, помимо документальности и желания эффектно скомпоновать картину, в работы

¹¹ Маѓарша — акроним имени Шмуэля Элиэзера Эйдельса (1555—1631 гг.), крупного раввина и талмудиста, одного из духовных лидеров польского еврейства. Приведенный тезис присутствует в его наиболее известной работе — «Хидушей Аггадот» («Аггадические новеллы»), в ее комментариях на трактат Мегилла Вавилонского Талмуда.

¹² Основываясь на мидрашах и фольклоре, Агнон вкладывает эту мифологему в уста своего героя: «Видал я мидраш ваш в Иерусалиме; он свят и стоит в святом месте, и святые сыны Израиля свято изучают там нашу святую Тору. И сказал я им [евреям того города, откуда ушел мидраш. — *Е. К.*]: блажен ты, о Израиль, что и дома, в которых ты изучаешь Тору, и те Господь возводит в Землю Израиля». См.: Шмуэль Йосеф Агнон, «Деяния посланца из Святой Земли, да возведется она и отстроится», в *В сердцеvine морей* (Москва: Радуга, 1991), 46—48.

¹³ Подробно об этом см.: Евгений Котляр, «Восточноевропейская синагогальная декорация и мир идишкайта в эмиграции: росписи белостокской синагоги в Нью-Йорке», в *Русские евреи в Америке*, под ред. Эрнста Зальцберга (Торонто: Гиперион, 2014), 9:222—254; Евгений Котляр, «Синагога бережанских эмигрантів у Нью-Йорку: образи 'малої батьківщини' в Америці», *Judaica Ukrainica* 3 (2014): 140—169.

¹⁴ Котляр, «Образы синагог», 125.

¹⁵ Это были преимущественно рисунки, гравюры и акварели, которые создали многие художники, в том числе Михал Эльви́ро Андриолли, Зигмунт Глогер, знаменитый Ян Матейко, Кастан Килисинский, изготовивший несколько офортов с видами польских синагог, и др. Наиболее известным и плодовитым художником, который оставил после себя сотни выполненных в 1870—1880-х гг. рисунков городов и местечек Восточной Европы в XIX в., включая виды синагог в Остроге, Погребище, Сатанове, Гусятине и др. городах, был Наполеон Орда (1807—1883 гг.). См.: Maria and Kazimierz Piechotka, *Heaven's Gates. Wooden Synagogues in*

не вкладывали. Это касалось и отдельных изображений, призванных зафиксировать самобытные деревянные и каменные синагоги в среде застройки¹⁶. В жанровых сценах, где синагога становилась местом действия или одним из объектов еврейского квартала, художники стремились передать атмосферу его повседневности, величие и торжественность синагогальных праздников и ритуалов¹⁷. В целом же язык реалистического искусства не позволял выходить за рамки бытописательства и этнографизма, которые последующая генерация художников оценивала критически, называя этот период «еврейским передвижничеством»¹⁸.

Начало прошлого века, потрясения Первой мировой войны и революции усилили культурный кризис и дали мощный толчок модернизму и авангарду. Еврейские художники, жившие в обстановке, когда крушился традиционный еврейский мир и продолжались непрекращающиеся бедствия, погромы и разорения, смогли использовать язык модерна и кубофутуризма, экспрессионизма и других стилевых направлений новой эпохи, а также лубка, чтобы запечатлеть драматизм этого времени. В их работах образы синагог стали меняться, деформироваться, выражать эмоционально-психологическое состояние краха и

the Territories of the Former Polish-Lithuanian Commonwealth (Warsaw: Polish Institute of World Art Studies, POLIN Museum of the History of Polish Jews, 2015), 22.

¹⁶ Мы опускаем здесь множество имен исследователей конца XIX – начала XX вв., которые выполняли натурные зарисовки и архитектурную графику общих видов и деталей синагог для научных изысканий. Отдельно стоит выделить имя Георгия Лукомского (1884–1952 гг.), историка, искусствоведа, художника, ценителя старины и автора большой монографии о европейских синагогах: George K. Lukomsky, *Jewish Art in European Synagogues: From the Middle Ages to the 18th Century* (London: Hutchinson, 1947). Лукомский целенаправленно работал в этом направлении и создал несколько десятков рисунков синагог, акцентируя внимание на Восточной Европе. Ему был присущ особый художественный стиль, соединявший пластику модерна с фольклоризацией образов старинных зданий, что приукрашивало оригинал и создавало впечатление «чуткого переживания старины», обаяния древности и благородства форм. См.: Людмила Шехурина, «Древние европейские синагоги в рисунках Г. К. Лукомского», *Актуальные проблемы теории и истории искусства* 6 (2016): 784.

¹⁷ Начиная с середины XIX в. в картинах христианских (Тадеуш Попель, Александр Риццони) и особенно еврейских художников (Соломона Харта, Исидора Кауфмана, Мауриция Готтлиба и др.) заметно подчеркивалось стремление передать эстетику литургии и синагогального действия, костюмированность, психологический фон и типаж. Вместе с тем в отдельных работах, к примеру на картине Кауфмана «Шаббатный вечер в Бродах» (1903 г.), автор в предзакатном пейзаже и черных едва различимых силуэтах евреев, движущихся к известной Бродской синагоге на заднем плане, передает мистическое одухотворение и предчувствие. Он использует эффект свечения окон синагоги, к которой направляется вся община, а также, как указывает Сергей Кравцов, дорисовывает отсутствовавший в оригинальном здании купол синагоги, подчеркивая ее сакральность и связь с образом Храма. См.: Sergey R. Kravtsov and Vladimir Levin, *Synagogues in Ukraine: Volhynia* (Jerusalem, The Zalman Shazar Center, The Center for Jewish Art, 2017), 1:76.

¹⁸ Исахар-Бер Рибак і Борис Аронсон, «Шляхи єврейського живопису», в *Культур-Літа: Художній авангард 1910–1920-х років*, упор. Гітель Казовський (Київ: Дух і Літера, 2007), 68.

ужаса, достигая в отдельных случаях наивысшего, апокалиптического градуса. Мы видим это на примерах художников, вошедших в образованную в 1918–1919 гг. Художественную секцию Культур-Лиги: Абрама Маневича, Эль Лисицкого и Иссахара-Бер Рыбака¹⁹ — которые вкладывают в данные образы новые смыслы. Особенно это касается первых двух, для которых общий еврейский контекст соединился с личной драмой — гибелью родных людей. В их тогдашних работах образы синагог выходят на запредельный психоэмоциональный уровень в репрезентации еврейского коллапса. Общим фактором для всех художников был их еврейский опыт: традиционное воспитание²⁰ и столкновение с «еврейским вопросом» в российском обществе — в то время как художественный путь и образный язык были особыми, индивидуальными.

Хотя Абрам Маневич (1881–1942 гг.) в зрелые годы не испытывал к еврейству особых сантиментов, не приклеивал к себе ярлык еврейского художника, а напротив, считал себя художником русским²¹, годы жизни, воспитания и становления в родной еврейской среде сыграли определяющую роль в его мироощущении. Среди многочисленных этюдов и живописных картин на тему местечек у него встречаются работы с видами синагог, которые сперва вписываются в общую тенденцию того времени. К примеру, пейзаж с видом Чернобыльской синагоги 1916 г., выполненный в узнаваемой живописной манере, показывает такое же, как и у других, внимание к деталям и документальности. Это видно в сравнении с фотографией украинского искусствоведа Павла Жолтовского, сделанной с того же ракурса восемь лет спустя, когда на здании уже были видны следы разрушений.

«Слухи» (илл. 2), одна из первых работ о погроме, которую относят к 1906 г., показывает чувствительность Маневича к этой теме и следование определенному типу композиций, которые нередко встречались как в живописи, так и на фото снимках. Группа евреев, читающих сводки о погромах в газете на фоне предзакатного местечка с синагогой в центре, отражает тревожные ожидания в еврейской среде, по которой после Русской революции 1905 г. прокатилась волна кровавых погромов. Художник обобщает детали и лица, показывая общую атмосферу страха и подступающей беды. Подобная трактовка была созвучна известной новелле Михаила Коцюбинского «Він іде», вышедшей в 1906 г.²², где писатель, как худож-

¹⁹ Гиллель Казовский, *Художники Культур-Лиги* (Москва: Мосты культуры/Гешарим, 2003), 43.

²⁰ Практически все художники-евреи того времени до выхода в большое искусство прошли через хедер и традиционное ремесло. Подробности этого достаточно типичного пути и неизбежность конфликта с родной средой, негативно относившейся к профессии художника, описал в своих мемуарах Борис Шац, см.: Борис Шац, *Один из многих. Из воспоминаний одного скульптора: Письмо Э. А. Регенеру*. (Б. м.: б. и., [1905]), 6–38.

²¹ Alan Pensler and Mimi Ginsberg, *Abraham Manievich* (New York: YIVO Institute for Jewish Research, 2011), 11.

²² Коцюбинский, проживавший в то время в Чернигове, был свидетелем кровавого погрома 17–18 октября 1905 г., что и послужило основой этого произведения (Черниговская губер-

ник, живописует гнетущее нарастание страха и приближение погрома, охваченные ужасом и отчаянием ожидания еврейские местечка. Лишь в самом конце, на фоне эмоционального апогея, автор намечает несколькими мазками самих черносотенцев, чьи действия остаются за рамками повествования:

Ще сонце не зайшло, а вже крамниці почали зачинятись. Скрізь рипіли залізні засуви, бряжчали колодки і ключі, стукали двері, заслоняючи чорні отвори, і вмить сірі старезні мури ринку викинули з себе людей. [...] Чорні купки похилених, схвильованих людей розтікались з базару по тісних вуличках, і на площі зробилось так пусто і тихо, наче весь вереск життя обернувся раптом у сірий камінь.

[...] Неспокійну ніч перебуло містечко перед християнським святом. До рання світилось по хатах світло і товклись люди, готуючись на завтра, як до пожежі. В'язали клунки й ховали все, що тільки можна було сховати. І скрізь був плач та стогін.

А коли сонце зійшло, до нього всміхнулись тільки червоні маки з карнизів ринку та ще дороги, зарослі маком, що розтікались, немов криваві ріки, поміж зеленим хлібом од мурів містечка. Будинки були похмурі, всі в тінях, і тіні лягли в людей під очима. Старий мечет, сповнений нині так густо зерном, як колись правдивими за панування турків, був чорний од чорних згадок про криваві події, що минули, здавалось, навіки, а сірий ринок стояв похмурий, весь в зморшках, як дід, що все вже бачив і розгубив надії.

Містечко було безлюдне. Спустілими вулицями блукали лиш кози. Коли сонце стало високо, вдарив з дзвіниці дзвін; хитнув повітря й ножем пройшов у серце. З'являлись люди. Спочатку рідко, як і окремі дзвони²³.

Но погромы и разорения 1918–1920-х гг. по массовости и жестокости уже не шли ни в какое сравнение с началом века. Они обрушились на еврейские общины, как стихия и проклятие, вызывая чувство безысходности и конца. В прологе к своей «Багряной книге» об истории погромов в Украине этого времени русский писатель Сергей Гусев-Оренбургский (1867–1963 гг.) связывал историю Украины с летописью еврейских погромов, соединяя одной линией времена Хмельнитчины и гайдаматчины, погромные волны 1881–82 гг., прокатившиеся после убийства императора Александра II, а также события после Первой русской революции 1905 г. и во время Гражданской войны. Эту связь отмечали многие хронисты и историки, что перешло и в область художественного творчества. Писатель описывал погромы этого времени как «страшный кровавый разлив, оставивший за собой все ужасы протекших времен», который, по его подсчетам, охватил более

ния тогда оказалась в эпицентре погромной волны). В свою очередь, в 1931 г. украинский график Василий Сильвестров к 67-летию писателя создал цикл иллюстраций-ксилографий к новелле «Він іде», где использовал свои натурные рисунки еврейского квартала Иерусалимка (в т. ч. и изображения синагог) в Виннице, где родился Коцюбинский.

²³ Михайло Коцюбинський, *Твори*, т. 2, *Повісті і оповідання (1897–1908)* (Київ: Наукова думка, 1974), 247–256.

400 населенных пунктов в Украине²⁴. Многие из них по несколько раз громили все противоборствующие стороны. Это нарастание антиеврейского насилия проходит свою эволюцию и в художественных образах, которые показывают и формируют определенные стереотипы восприятия погромов в обществе.

Художественная репрезентация погромов последней трети XIX в. претендует на документальность и репортажность, где доминируют сцены хаоса, разграбления (в частности винных складов), разорения, насилия и бегства евреев. Постепенно, а особенно после Кишиневского погрома 1903 г., формируется набор образов, которые иллюстрируют, комментируют и интерпретируют сюжетное разворачивание погромов, так что некоторые образы превращаются в устойчивые мифологемы и тропы. *Шамес* (синагогальный служка) в талесе и со свитками Торы на костре (Эфраим Лилиен «Шамес Кишиневской синагоги Мойше-Цви-Кигл на погребальном костре», 1903 г.) (илл. 1) становится символом мученичества евреев перед священным Ковчегом, *арон кодешем*, в синагоге, как жертвенной гибели — *Киддуш ѓа-Шем* (в освящении Имени Всевышнего). Намеком на массовые случаи изнасилований становится фигура растрепанной женщины (Иоил Левит «Кишиневский погром», 1904 г.)²⁵, которая в дальнейшем превращается в четкий иконографический тип. Его художественный генезис детально рассматривает Вита Сусак²⁶, которая также подчеркивает, что тогдашние художники, и прежде всего евреи, стараются не изображать акты насилия, сосредотачивая внимание на последствиях и сострадании к жертвам. Это преимущественно вылилось в несколько типов композиций: изгнания и бегства евреев из мест своей жизни²⁷, картины погромов с разрушениями

²⁴ Сергей Гусев-Оренбургский, *Багровая книга. Погромы 1919–20 гг. на Украине* (Харбин: Издание Дальневосточного Еврейского Общественного Комитета помощи сиротам — жертвам погромов, 1922), 3–13. Существуют разные статистические данные о погромах в Украине в 1918–1920 гг. По мнению российского историка Олега Будницкого, в этот период произошло свыше 1 500 еврейских погромов в примерно 1 300 населенных пунктах, где погибло, по разным оценкам, от 50 до 200 тысяч евреев. См.: Олег Будницкий, *Российские евреи между красными и белыми (1917–1920)* (Москва: Российская политическая энциклопедия, 2005), 7, прим. 2.

²⁵ Джон Клиер, “Искусство и погромы: художественное отображение антиеврейского насилия в Имперской России (1871–1903 годы)”, в *Русско-еврейская культура*, под ред. Олега Будницкого (Москва: РОССПЭН, 2006), 438, 443. Важную роль в развитии этого сюжета сыграла поэма Хаима Нахмана Бялика «Сказание о погроме» («В городе резни», 1903 г.), которую на русский язык перевел Зеев Жаботинский.

²⁶ Susak, “‘Laocoön: or the Limits,’ ” 219–224.

²⁷ Среди наиболее известных работ с подобным сюжетом см.: Самуэль Гиршенберг «Галут»/«Изгнание»/«После погрома» (1904 г.); К. Филькович «Погром» (1906 г.); Абель Пан «Изгнанники» (1906 г.). В 1916 г. в Париже Пан отразил тему Первой мировой войны в серии работ о погромах и изгнаниях «Сосуд слез» (около 50-ти картин), где многократно воспроизвел этот сюжет в стиле натюрных зарисовок. См.: Richard I. Cohen and Mirjam Rajner, “Invoking Samuel Hirszenberg’s Artistic Legacy — Encountering Exile,” *Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture* 8, no. 1 (2014): 55.

и жертвами²⁸ и статические изображения евреев, застывших в печали, которые символизировали состояние всего обездоленного народа²⁹. Тему еврейского изгнанничества осмыслили в двух направлениях: как образ толпы, бредущей в неизвестность — коллективного бегства, а позднее массовой эмиграции³⁰, и как персонифицированный образ Вечного Жида, Агасфера, обреченного в условиях галута на вечное проклятие и скитание³¹. Среди подобных символических сюжетов находит свое место и образ пылающей синагоги, к которому мы еще будем многократно возвращаться. Одно из первых изображений такого рода можно увидеть в графической работе Ладислава Тушинского 1915 года с изображением сцены еврейского погрома во Львове, тогдашнем Лемберге, устроенном солдатами российской армии после взятия города 27 сентября 1914 года³² (илл. 3). Автор изображает на дальнем плане знаменитый львовский Темпль, охваченный пламенем³³. На переднем плане, в сцене насилия мы видим уже знакомый образ растерзанной полуобнаженной женщины, лежащей на тротуаре, а также старика-еврея с талесом в руках, стоящего на пороге разоренного дома. Это в равной степени может соотносится и с образом поруганной еврейской традиции, и с образом Вечного Жида. Но именно изображение синагоги придает этой сцене документальность и привязку к месту и времени.

Понятным было намерение автора создать достоверность реальной сцены, которая бы не вызывала сомнений у большинства людей, далеких от места и времени событий. В действительности, в таком ракурсе Темпль с куполом никак не мог просматриваться с той улицы, где разворачивается действие. По мнению бывшего львовянина, знатока местного еврейского наследия и историка синагогальной архитектуры Сергея Кравцова, данный вид синагоги был сфабрикован, а сама иллюстрация должна была служить агитационным целям и поднять боевой дух австрийских солдат-евреев. Никакого поджога сина-

²⁸ Характерный мотив в этих работах — изображение лежащей растрепанной или полуобнаженной женщины, которая стала визуальным символом насилия: Петр Геллер «После погрома» (1904 г.); С. Фабиянский «Еврейский погром в Киеве в ноябре 1905 г.» (1906 г.); Моисей Маймон «Опять на родине»/«Наконец-то дома» (1906 г.).

²⁹ Примеры подобных призывов — Мауриций Минковский «После погрома» (две различные версии картины, 1904 и 1905 гг.); Зигмунд Менкес «Изгнанники» (1918 г.).

³⁰ Cohen and Rajner, “Invoking Samuel Hirszenberg’s Artistic Legacy,” 49–50, 63.

³¹ Наиболее известной картиной, представляющей этот образ, стала работа Самуэля Гиршенберга «Вечный Жид» (1899 г.). См.: Там же, 33.

³² Ладислав Тушинский (Ladislaus Tuszynski, 1876–1943 гг.), уроженец Львова, австрийский карикатурист, иллюстратор и аниматор, сотрудничал со многими печатными изданиями Австрии, сыграл важную роль в развитии анимационного кинопроизводства австрийского немого фильма. Этот погром вошел в историю как «кровавое воскресенье», см.: Украина. Евреи Украины 1914–1920 гг. *Краткая еврейская энциклопедия*. 1996. Т.8. Кол.: 1211–1212.

³³ Здание Темпла (Реформистской или Прогрессивной синагоги) было построено во Львове в 1843–1846 гг. и разрушено нацистами летом 1941 г.

гоги в то время не было³⁴. А значит, автор намерено использовал этот мотив для усиления драматического эффекта. Мы можем с осторожностью предположить, что данная идея могла возникнуть у него с оглядкой на известную гравюру Филиппа Галле «Разрушение храма Соломона в Иерусалиме», выполненную им в 1557 г. с работы нидерландского художника Мартина ван Хемскерка (1498–1574 гг.) для иллюстрации к книге «*Judaeae gentis clades*» (1569 г.)³⁵ (илл. 4). Во всяком случае, на это намекает ракурс и архитектурная форма ротонды Храма и передней пристройки к фасаду с выступающим треугольным фронтоном. Наиболее важным здесь видится то, что образ пылающего Темпла мог соотноситься с разрушением самого Иерусалимского Храма — главной еврейской святыни, что было абсолютно понятным символом для всего еврейства. Вместе с тем, стоит отметить, что ни в стиле, ни в художественной трактовке пока нет никаких пластических трансформаций, все четко соответствует репортажной стилистике журнального рисунка.

Вся эта иконография не исчезает и в более поздние времена, но, как резонно отмечает В. Сусак, новое время и новый язык искусства дали художникам более сильные и впечатляющие средства выражения эмоций, отодвинув эстетическую задачу на второй план³⁶. Они позволили раскрыть глубокие символические и метафизические пласты трагедии. Изобразительным материалом стала вся толща еврейской исторической и религиозной традиции, в которой прекрасно разбиралось тогдашнее поколение, прошедшее через хедер. А образно-пластическое воплощение уже строилось на новых принципах модернизма и рвения к своему, национальному, искусству, осмысленному в идейно-художественных манифестах еврейских художников³⁷. Особую роль при этом стали играть и образы синагог, через которые они отражают самые разные грани своего трагического мироощущения.

Приблизительно к 1919 г. относятся три картины Маневича, объединенные в 1921 г. триптихом «Симфония крови», где он в сложной взаимосвязи раскрывает три темы еврейских погромов в революционные годы: уничтожения, восстановления и мира. Алан Пензлер и Мими Гинзберг, авторы монографии о творчестве художника, видели в этом свободно комбинируемом триптихе идею

³⁴ Искренне благодарю своего коллегу, старшего научного сотрудника Центра еврейского искусства Иерусалимского университета д-ра Сергея Кравцова за ценные консультации и сведения по этому сюжету. Ни слова о каких-либо инцидентах или пожаре в Темпле не говорит и Меир Балабан, посвятившей периоду российской оккупации Львова (3.9.1914–22.6.1915) большую главу в своей книге о Прогрессивной синагоге, см.: Majer Bałaban, *Historia Lwowskiej Synagogi Postępowej* (Lwów: Zarząd Synagogi Postępowej, 1937), 197–206.

³⁵ Интерес к художнику мог быть усилен в 1911 г. после выхода в Лейпциге книги о его вкладе в историю романизма в Голландии (Leon Preibisz, *Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der Niederländ. Malerei des 16. Jhs.* (Leipzig: Klinkhardt, 1911)).

³⁶ Susak, “‘Laocoon: or the Limits,’ ” 225.

³⁷ См.: Марина Дмитрієва, “Від етнографії до естетики: теоретична спадщина Культур-Ліги та єврейський мистецький дискурс”, в *Культур-Ліра*, упор. Казовський, 49–61.

цикличности сотворения мира и еврейской истории³⁸. К примеру, одна из работ «Декоративное панно. Парк» представляет видение пророка Иезекиила, укрывшего своими крыльями группу евреев, устанавливая таким образом трагическую параллель между погромами и разрушением Иерусалимского храма³⁹. В двух других работах этой серии Маневич обращается к образам синагог, причем помещает их в центр местечка, подчеркивая их особую значимость в судьбе еврейской общины.

В «Гетто», первой и самой известной из них, художник трактует штетл как обезлюдившую и окаменелую сейсмическую структуру на фоне огненного заката, которая еще немного — и будет сметена потоком лавы (илл. 5). Деревянная синагога с высокой кровлей в самом сердце местечка в прошлом была центром жизни, а ныне символизирует разрушение и безжизненность. Козел, как распространенный в еврейской культуре символ искупительной жертвы в Храме, здесь становится олицетворением жертвенности еврейского народа — «козла отпущения» в послереволюционной агонии государства и борьбе за власть. Пензлер и Гинзберг усматривали в этой композиции и другой план, который Маневич фиксирует ивритскими буквами, раскрывающими метафорический смысл всей картины. Это слова «айд» и «гадья», встроенные в изобразительную структуру дома и козла, а также другие слова и буквы, выражающие идею спасения и гибели евреев во время погромов⁴⁰. Образ синагоги выступает узнаваемым и собирательным символом уничтожения еврейского мира, когда, как писал сам художник, «местечки с их обитателями одно за другим сметались с лица земли...». Упомянутый символ возникает как апогей «симфонии ужаса и страха»⁴¹ беспощадной войны и погромов, а также выражает и личную беду художника — гибель его сына Бориса в бою красноармейцев с украинскими казаками в Триполье в июне 1919 г.⁴² Украинская исследовательница творчества Маневича Ольга Жбанкова в своей более ранней публикации также указывает на связь этой картины с погромами и смертью сына художника, подчеркивая огромный резонанс, который картина «Гетто» вызвала своими эпичностью и трагизмом⁴³. В биографии самого Маневича она подвела черту под тяготами минувшей жизни, подготавливая почву для новых горизонтов, которые открылись художнику после эмиграции в 1922 г. и последующего переезда в Америку. Изображая безжизненное еврейское местечко, сгрудившееся вокруг своего духовного центра — синагоги, автор показывает еврейский мир, превращенный в

³⁸ Pensler and Ginsberg, *Abraham Manievich*, 31–32.

³⁹ Там же, 32–35.

⁴⁰ Там же, 26–30.

⁴¹ Вышеприведенные цитаты взяты из неопубликованной рукописи Маневича из архива YIVO. Пензлер и Гинзберг приводят это описание обстоятельств, в которых художник создал картину «Гетто», пока переживал бои в своем доме в Киеве: там же, 26.

⁴² Там же, прим. 45.

⁴³ Ольга Жбанкова, *Абрам Маневич* (Київ: Дух і Літера, 2003), 8–9.

пепелище и уходящий в небытие. Кубистическая трактовка пейзажа усиливает хаотическую плотность городской структуры в ее состоянии распада.

Также в центр еврейского квартала Маневич помещает синагогу в своей картине «Мирная деревня. Фастов», которая, на первый взгляд, открывает тихую и безмятежную панораму местечка. В отличие от предыдущих картин, выпадающих из его ведущей живописной манеры, здесь он использует свой узнаваемый, пропущенный через стилистику импрессионизма и модерна язык и авторский композиционный прием — городскую панораму, пробивающуюся сквозь стволы и ветви деревьев на переднем плане⁴⁴ (илл. 6). Эта красочная декоративность всей своей живописной мощью трансформировалась в трагическую декорацию иносказательности. Ирония в названии работы вытекает из истории города, который в августе–сентябре 1919 г. охватил один из крупнейших за весь период Гражданской войны еврейский погром, названный «апофеозом на пути следования Добровольческой армии к Киеву»⁴⁵. История погромов в Фастове хорошо известна по отчетам, итогам и трагической статистике⁴⁶. Художник по-своему переосмысливает ее сравнения с «кровавой баней» и Варфоломеевской ночью. Красный цвет, которым окрашены крыши домов и обнажившаяся из-под первого снега земля, семантически превращается в потоки крови, стекающие по холму в реку. Маневич жил в Фастове в 1911 г., и эта картина могла строиться на его зрительных воспоминаниях. Сохранившиеся дореволюционные открытки показывают материальную среду местечка, а современные фото, к примеру бывшей синагоги, — характерные объекты и силуэты городской застройки. Все они в целом воспроизводят образ еврейского Фастова, который для Маневича становится одновременно воспоминанием о безмятежности довоенного местечка и символом кровавой бойни революционного времени⁴⁷.

Маневич использует кардинально противоположные трактовки синагог, чтобы передать охватившую еврейский мир катастрофу: в одном случае он создает художественную метафору гигантского погребения, в другом — напротив, изображает весеннюю пастораль, где идиллическая декорация, пронизанная «багряным цветом», превращается в трагический живописный оксюморон «расцветающей смерти».

⁴⁴ Эту манеру письма и образность в трактовке деревьев затрагивали многие исследователи, которые подчеркивали ее фантазмагоричность (там же, 7), позволяющую прикоснуться к «скрытой от взора горожан лирической красот[е] мироздания, которая открывалась художнику сквозь кружево переплетенных ветвей деревьев» (Иванна Павельчук, «Мотив з деревом у краєвидах Абрама Маневича із зібрання Національного художнього музею України», *Мистецтвознавчі записки* 26 (2014): 250).

⁴⁵ Гусев-Оренбургский, *Багровая книга*, 210–211.

⁴⁶ «Доклад сотрудника Редакционной коллегии Х. Гофмана о погромах в м. Фастов Киевской губ. в августе — сентябре 1919 г. от 30 сентября 1919 г., а также другие материалы этого дела», ф. Р-1339, оп. 1, д. 426, л. 42–47, копия 89, Государственный архив Российской Федерации.

⁴⁷ Pensler and Ginsberg, *Abraham Manievich*, 35–36.

В этот же период образы синагог активно входят в творческий обиход Эля Лисицкого (1890—1941 г.) и Иссахара-Бер Рыбака (1897—1935 г.). Общим посылком для обоих стала экспедиция по местечкам черты оседлости белорусского Поднепровья и Литвы в 1916 г., имевшая целью изучить еврейские памятники, архитектуру и росписи старинных синагог⁴⁸. Оба художника, как и многие их коллеги по цеху, считали крайне важным «обратиться к народу»⁴⁹, исследовать пластику и поэтику еврейского народного искусства, как и топос штетла в целом, чтобы понять глубинные основы еврейской традиции и выработать на ее основе свой национальный стиль — тема, витавшая в те годы в еврейских художественных кругах⁵⁰. По ходу своей поездки, значительная часть которой проходила вдоль русла Днепра, художники посетили местечки Дубровно, Оршу, Шклов, Могилев и др., а также более удаленную Друю⁵¹. Они изучали еврейские памятники *in situ* и среди прочего фиксировали в рисунках и живописных этюдах синагоги этих мест. Особое внимание они уделяли росписям деревянной синагоги в Могилеве, которые произвели на них столь сильное впечатление, что и Лисицкий, и Рыбак⁵² скопировали некоторые из них. Позднее об этих росписях, в которых Лисицкий почувствовал чуть ли не магическую силу и особую выразительность еврейского народного искусства и символики, художник написал полную воодушевления статью, где задавался вопросами происхождения и художественного переосмысления этого искусства⁵³.

⁴⁸ В научной литературе (А. Кампф, Р. Аптер-Габриэль и др.) указывают, что эта поездка осуществлялась по заданию Еврейского историко-этнографического общества, что оспаривает Александр Канцедикас, который из-за отсутствия подтверждения считал эту экспедицию частным предприятием художников. См.: Alexander Kantsedikas, *El Lissitzky. The Jewish Period* (London: Unicorn Press, 2017), 18, note 30.

⁴⁹ Александр Канцедикас, “Талант, обращенный в будущее: К 100-летию со дня рождения Э. Лисицкого”, *Техническая эстетика* 7 (1990): 8.

⁵⁰ Григорий Казовский, “Еврейское искусство в России. 1900—1948. Этапы истории”, *Советское искусствознание* 27 (1991): 241—242.

⁵¹ Остается неясным маршрут их поездки и выбор Друи в качестве пункта исследования: она находилась в другой, северной, части тогдашней Витебской губернии. Вместе с тем все эти белорусские города и местечки входили в культурный ареал литовского еврейства. См: Vladimir Levin and Darius Staliūnas, “Lite on the Jewish Mental Maps,” in *Spatial Concepts of Lithuania in the Long Nineteenth Century*, ed. Darius Staliūnas (Boston: Academic Studies Press, 2016), 323.

⁵² Ruth Apter-Gabriel, “A Drawing Comes to Light: The Ceiling of the Mohilev Synagogue by Ryback,” *The Israel Museum Journal* 6 (1987): 69—74.

⁵³ Эта статья впервые была опубликована в берлинском журнале «Римон»/«Милгроим» на идише: El L. [Eliezer Lissitzky], “Vegn der mohliiver shul. Zikhroynes,” *Milgroim* 3 (1923): 9—13; в дальнейшем появились ее перевод на русский (Эль Лисицкий, “Воспоминания о могилевской синагоге”, *Техническая эстетика* 7 (1990): 8—9) и английский языки (El Lissitzky, “Memoirs Concerning the Mohilev Synagogue,” in *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art, 1912—1928*, ed. Ruth Apter-Gabriel (Jerusalem: The Israel Museum, 1987), 233—234; El Lissitzky, “The Mohilev Synagogue: Reminiscences (‘Vegn der Mohilever shul’), 1923,” in *El Lissitzky, 1890—1941: Catalogue for an Exhibition of Selected Works from North American Collections*,

Последующее творчество этих художников было вдохновлено увиденным воочию живым наследием штетла, где синагога заняла определяющее место. Лисицкий видел в ней и ее доминировании над местностью, внушительной массе и крыше, «характерный профиль всего штетла», уподобляя его европейским городам с башнями и соборами⁵⁴. На основе такого восприятия израильский искусствовед Гиллель (Григорий) Казовский показывает, как данный тезис воплощается в творчестве Лисицкого и Рыбака, где это особенно видно⁵⁵. Подобная мифологизация штетла лежит в основе его последующей репрезентации. Отныне синагоги, подобно самым высоким церковным постройкам, взмываются в небо, символически соединяя евреев с обителью Всевышнего. Эта гипербола также четко отвечает талмудическому предписанию, что синагога должна быть самым высоким зданием в городе⁵⁶. Невозможность выполнить эту норму в реальности наглядно реализуется в работах Рыбака, где гипертрофированная крыша синагоги в Шклове⁵⁷ или Дубровно упирается в край картинной плоскости, выходит за ее пределы или растворяется в облаках. Лисицкий также пластически деформирует внешний и внутренний вид синагог в Витебске или Друе, представляя их более древними и монументальными. В первом случае синагога как будто врастает в землю, охватывая выходящими из нее рукавами застройки весь еврейский город⁵⁸. Во втором — она зрительно вырывается из холмистой земли мощными столбами и *бимой* в центре, образуя, как на панорамном снимке, вывернутое на зрителя молитвенное пространство, которому явно тесно в ограниченном фор-

the Sprengel Museum Hanover, and the Staatliche Galerie Moritzburg Halle, ed. Peter Nisbet (Cambridge, Mass: Harvard University Art Museums, Busch-Reisinger Museum, 1987), 55–59). Рассуждения Лисицкого на эту тему проанализированы в работе: Алла Соколова, “‘Белый господин’ в поисках экзотики: еврейские достопримечательности в путевых записках и искусствоведческих очерках (XIX – начало XX века)”, в *Русско-еврейская культура: сборник статей*, под ред. Олега Будницкого (Москва: РОССПЭН, 2006), 425–427.

⁵⁴ El L., “Vegn der mohliker shul. Zikhroynes,” 9 (цит. по: Григорий Казовский, “Штетл в творчестве еврейских художников между двумя мировыми войнами”, *Сгупецъ* 12 (2003): 388–399).

⁵⁵ Казовский, *Художники Культур-Лиги*, 72–73; Казовский, “Штетл в творчестве еврейских художников”, 388–399.

⁵⁶ Несмотря на точное название этой работы в довоенных изданиях, в ряде статей в последние десятилетия ее ошибочно называют «Синагога в Хилкове», упоминая также, что город Хилков был одним из пунктов, где побывали Лисицкий с Рыбаком. В действительности такого населенного пункта в Белоруссии не было. Причиной, полагаю, стало искаженное написание *Chiklov* в статье Аврама Кампфа (Avram Kampf, “In Quest of Jewish Style in the Era of the Russian Revolution,” *Journal of Jewish Art* 5 (1978): 54–55), что, видимо, и повлекло за собой дальнейшие искажения. Синагогу в Шклове на картине Рыбака можно идентифицировать на основе сохранившейся довоенной фотографии. Благодарю за консультации по этому вопросу д-ра Дмитрия Шевелева (Минск) и д-ра Владимира Левина (Иерусалим).

⁵⁷ Рахиль Бернштейн-Вишницер, “Синагога”, в *Еврейская энциклопедия. Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем*, под ред. Льва Каценельсона (Санкт-Петербург: Общество для научных еврейских изданий и издательства Брокгауз-Ефрон, 1913), 14:266.

⁵⁸ Ruth Apter-Gabriel, “El Lissitzky’s Jewish Works,” in *Tradition and Revolution*, 107.

мате. Используя кубофутуристический стиль, Лисицкий создает иллюзорное ощущение, что архитектурная форма здания движется и растет, как живая динамичная структура⁵⁹. Казовский подмечает и другой мотив, топографический, которым оперируют художники, создавая образ штетла. Они изображают рядом, противопоставляя или сближая, синагогу и церковь, нередко усиливая эти этнические маркеры еврейской и христианской частей местечка и другими символами, к примеру козой и свиньей, которые соотносились с бытом еврейской и христианской ойкумен⁶⁰ (илл. 7).

Все эти художественные ходы получают более экспрессивную и драматическую трактовку по мере того, как напряжение на «еврейской» улице нарастает, и мифопоэтика трансформируется в апокалипсис.

Сосредоточим внимание на одном из объектов, которые встречаются на своем маршруте Лисицкий и Рыбак, — деревянной синагоге в Дубровно, т. н. Высокой синагоге. Она была построена в центре местечка, недалеко от Днепра, в середине XVIII в. (впервые упомянута в 1777 г.) и сожжена во время Второй мировой войны⁶¹. Хотя для своего региона и времени постройки синагога была довольно типична, — подобные здания художники видели и в Орше, и в Могилеве — она, несомненно, поразила их своим необычным видом: высокой крышей и оригинальной для этого типа построек галереей с открытой деревянной аркадой. С этого времени она входит в их репертуар, становится мотивом для стилистических экспериментов⁶² и визуальным маркером еврейского мира⁶³, по которому прослеживаются все дальнейшие изменения в его судьбе. Но каждый из художников выражает это по-своему.

Так, Эль Лисицкий на обложке к поэме Мани Лейба «Ингл-Цингл-Хват» («Лихой парень»), вышедшей в Петрограде в 1918/1919 гг., внизу справа на рисунке помещает в мотив еврейской застройки синагогу, над которой проносится на коне еврейский мальчик-с-пальчик. Кубофутуристическая трактовка не мешает идентифицировать синагогу по характерной галерее и длинной лестнице на крышу. Такую, на первый взгляд, поэтическую идиллию можно рассматривать и как отторжение старого мира устремленной в будущее молодежью⁶⁴. Подобная патриархальная картина открывается и на первой странице издания

⁵⁹ В частности, Казовский подчеркивает, что Лисицкий придает барочному интерьеру синагоги в Друе готическую — как у европейских соборов — интерпретацию. См.: Казовский, «Штетл в творчестве еврейских художников», 388–399. Обе работы Лисицкого репродуцированы в книге: Kantsedikas, *El Lissitzky*, 19, 55, 80.

⁶⁰ Казовский, «Штетл в творчестве еврейских художников», 389–392.

⁶¹ Здесь и далее о синагоге в Дубровно см.: Аркадий Зельцер и Владимир Левин, *История семьи Леонида Невзлина* (Тель-Авив: Леонид Невзлин, 2012), 1:62–64.

⁶² Susak, “‘Laocoon: or the Limits,’” 225–226.

⁶³ Давая глубокий анализ трактовкам этой синагоги в работах Лисицкого и Рыбака, Казовский в статье «Штетл в творчестве еврейских художников» ошибочно идентифицирует ее как синагогу в Друе.

⁶⁴ Казовский, *Художники Культур-Лиги*, 101.

пасхальной песни «Хад-Гадья», вышедшей с иллюстрациями Лисицкого в Киеве в 1919 г. Эта песня стала отражением одновременно антиеврейских гонений и возмездия преследователям. Лисицкий пропускает этот контекст сквозь призму революционных событий. В первом стихе песни, когда отец покупает козленка, евреи еще не знают беды, и местечко с синагогой, в которой нельзя не узнать известный нам прототип, маркирует еврейский квартал. Однако по ходу песни из-за трагедий, преследующих евреев, образ синагоги меняется. На пятом листе, иллюстрирующем стих «Огонь пришел и палку сжег...», та же синагога появляется вновь, но уже крупным пятном и на втором плане за кладбищенскими надгробиями (илл. 8). Из нее вырывается пламя в образе красного петуха, который и поглощает палку. Сильная кубистическая деформация усиливает драматизм и подчеркивает масштаб трагедии: горящая синагога становится новой визуальной идиомой погромов, которую широко используют художники⁶⁵. Любопытно, что в более раннем, акварельном, варианте этих иллюстраций, выполненных в лубочной экспрессивной манере (Москва, 1917 г.), изображения дубровинской синагоги отсутствуют. Хотя автор и туда включает образ синагоги, обозначая им еврейский мир накануне трагического водоворота⁶⁶. В манере беглого эскизного росчерка он изображает в застройке синагогу, которую можно распознать по высокой крыше. В первом листе это репрезентация идиллического образа местечка с радугой (в еврейской традиции — символ благодати!), в центре которого старец, опираясь на палку, ведет козу (уже знакомые мотивы!). Подобный образ появляется и в предпоследнем сюжете, где ангел смерти, проносясь над местечком, убивает резника.

Для друга и коллеги Лисицкого Иссахара-Бер Рыбака образ синагоги в Дубровно стал доминирующим в этот период творчества: он многократно обращался к нему в живописных и графических работах, и по мере того, как разворачивались трагические события, трансформации этого образа соответствовали усилению смятения и эмоционального надрыва.

Как и у Лисицкого, работы относительно спокойного 1917 г. связаны со стилистическими экспериментами, где образ синагоги вызывает интерес как самобытный мотив для разнообразных пластических трансформаций. В этот период Рыбак создает графическую серию на тему штетла, где разрабатывает ее иконо-

⁶⁵ Здесь уместно вспомнить написанную в 1938 г. после «Хрустальной ночи» в Германии работу Марка Шагала «Белое распятие», которая выразила раздумья художника о еврейских погромах, страданиях и жертвах. Шагал изображает охваченную пламенем разоренную синагогу справа от распятия с Христом в талесе, а также многочисленные образы молящихся, страдающих и бегущих во все стороны евреев, выводя свою иконографию апокалипсиса. Начало Катастрофы нацистских времен он осмысляет через визуальные образы уже знакомых ему кровавых погромов Гражданской войны, видя в этом единый трагический сюжет. См.: Ziva Amishai-Maisels, "Chagall's 'White Crucifixion,'" *Art Institute of Chicago Museum Studies* 17, no. 2 (1991): 138–153.

⁶⁶ Kantsedikas, *El Lissitzky*, 59, 100–101.

графию, типологию сцен и образов. Позднее, в 1923 г., после тяжелейших потрясений, которые пережили евреи, Рыбак в эмиграции публикует этот цикл в отдельном альбоме из 30 рисунков как своеобразный реквием по уничтоженной родине⁶⁷. В серию вошли четыре листа, сюжет которых разворачивается на фоне синагоги. Две сцены — благословения («Киддуш») и молитвы («В синагоге») — помещены в стилизованный интерьер молельного зала с соответствующей ритуальной обстановкой. В двух других листах, «Синагога» («Большая синагога») и «Синагогальная улица», Рыбак помещает пластически переработанный мотив дубровинской синагоги. В первом из них художник решает синагогу как архитектурно-пространственную структуру, охватывающую и централизующую все местечко по вертикали и горизонтали. Синагога зрительно вырастает из горы и сама становится горой, которая вписывается в весь окружающий ландшафт и подчиняет его себе. Во втором листе художник меняет ракурс и изображает средь местечка, куда на дальнем плане помещает церковь, симптоматично дистанцируя ее от синагоги. Автор использует широкий стилистический диапазон от кубизма и экспрессионизма до лубка (илл. 9), который в полной мере реализуется уже в живописи, где узнаваемый прототип приобретает и соответствующую образную трактовку.

В первом случае («Старая синагога», 1917 г.) это еще вполне близкий к реалистическому этюду мотив — Рыбак даже детально прописывает со всеми рефлексам фактуру оббитой деревянными досками кровли. Но и здесь он не удерживается от утрированной перспективы и подчеркнутого стремления крыши к небу. Во втором решении одноименной работы, монохромном и кубистическом, эта пластика достигает апогея: синагога с ломаными деформированными формами буквально вырывается из земли, как гора, упираясь вершиной в небеса. Геометрические искажения как будто выворачивают синагогу на зрителя, который одновременно видит ее с разных точек зрения: изнутри и снаружи. По мнению Кампфа, это усиливало экспрессию и драматический эффект, превращая синагогу в мистического гиганта⁶⁸. Это уже не этнографический объект, а некая праформа, отсылающая к легендам о незапамятных временах строительства старых синагог, которые откапывали в земле или, как у Агнона, «в складах горы отыскивали и откопали»⁶⁹. Росписи ложного купола деревянной синагоги с грозным орлом в центре — образом Всевышнего⁷⁰ — были репрезентацией

⁶⁷ *Shtetl, mayn khoever heym, a gedenkish [Штетл. Мой разрушенный дом. Воспоминание]* (Berlin: Farlag Shveln, 1923). Один из альбомов хранится в Музее Израиля (Иерусалим), см. репродукции в: *Tradition and Revolution*, 204–208.

⁶⁸ Kampf, “In Quest of Jewish Style,” 55.

⁶⁹ Агнон, *В сердцеvine морей* (Глава «Исход»), 154.

⁷⁰ Описывая могилевскую синагогу, Лисицкий (вряд ли его восприятие расходилось с впечатлениями Рыбака) называл свод «верхушкой шатра», в центре которого был «венчающий все трехглавый орел, смесь польского и русского орлов» (Лисицкий, “Воспоминания о могилевской синагоге”, 8–9). Недавние исследования доказали связь между изображением орла

Божьей обители. Идею соединения с небесами Рыбак пластически выражает не только через высокую крышу, но и трактовкой самого неба: его живописная структура решена остроконечными треугольными формами, которым вторит и крыша синагоги. Грозный свинцовый колорит неба с яркими просветами, выхватывающими силуэт синагогального шатра, создает напряженное драматическое ощущение, что небо разверзается. Данная трактовка сродни восприятию синагоги среди традиционного еврейства, которое выражает библейское изречение: «Как страшно место это! Это не что иное, как дом Божий, это врата небесные» (Быт. 28:17), — его часто включали в росписи синагог, помещали на их фасады или в интерьеры.

Третья работа («В местечке», 1918 г.) полностью воспроизводит сюжет «Синагогальной улицы», но решена в духе лубочных картинок. Рыбак передает здесь мирное сосуществование еврейского (синагога) и христианского (церковь) населения. Заметим, что в образе православного храма также чувствуется, хотя и отдаленно, прототип Троицкой церкви в Дубровно. Эмоциональная приподнятость залитого солнцем пейзажа подчеркнута тем, что на переднем плане, слева от синагоги, автор помещает чудаковатого странника — старца с посохом и плетеной корзиной, к образу которого мы еще вернемся. Вскоре образ синагоги меняется кардинально...

Период с 1918 по 1919 г. стал для Рыбака одним из ключевых в жизни. С одной стороны, это было время творческого подъема и воодушевления: он активно работал в киевской Культур-Лиге, осмыслял пути развития еврейской живописи⁷¹, организовывал выставку Еврейского общества поощрения художеств в Москве (1918 г.) и сам участвовал в ней. Вместе с тем кровавые и разорительные погромы, прокатившиеся по всей стране, в т. ч. и по его родному Елисаветграду⁷², наложили на художника тяжелый отпечаток. Жертвой погрома стал и его отец. В 1918 г. Рыбак создал серию работ «Погром»⁷³. Предыдущие исследователи рассматривают разные аспекты того, как с точки зрения развития иконографии художник трактует тему погромов в этой серии. К примеру, Казовский видит в ней, как оппозиция синагоги и церкви, сложившаяся ранее в сюжете штетла, превращается в прямую агрессию и угрозу еврейству со стороны христианского мира: погромную толпу нередко возглавлял клир⁷⁴. В свою оче-

(одноглавого, двуглавого и, как в могилевской синагоге, трехглавого) и репрезентацией Всевышнего (Борис Хаймович, «‘Геральдический орел’ в художественной культуре восточноевропейских евреев», *Вестник еврейского университета. История. Культура. Цивилизация* 3, no. 21 (2000): 88). Надо полагать, что для евреев того поколения она была очевидной, хотя этому и не осталось письменного подтверждения.

⁷¹ Рыбак і Аронсон, «Шляхи єврейського живопису», 64–74.

⁷² Гусев-Оренбургский, *Багровая книга*, 19.

⁷³ Серия хранится в Художественном музее Эйн Гарод (Израиль). Благодарю за консультации и уточнение датировок этой серии д-ра Виту Сусак (Львов/Берн).

⁷⁴ Казовский, «Штетл в творчестве еврейских художников», 388–399.

редь, В. Сусак показывает, как отдельные сюжеты связаны с украинским народным искусством и языком лубка, подчеркивая, что Рыбак воспринимал и отражал эту еврейскую трагедию как продолжение резни, устроенной украинским казачеством в предыдущие столетия, акцентируя таким образом непрерывность событий⁷⁵. Исследовательница также доказывает, что некоторые листы Рыбака появились под влиянием рукописи еврейского историка Ильи (Элиаса) Черикова (1881–1943 гг.) «Антисемитизм и погромы в Украине 1917–1918 гг.», которая позднее, в 1923 г., была опубликована в Берлине⁷⁶. Однако мне видится, что художник более широко осмысливает тему антиеврейского насилия, отводя именно синагоге важнейшую роль.

В отличие от других художников, Рыбак изображает самые страшные, ключевые и кровавые моменты погромов, придавая им, во многом благодаря лубочной манере, вневременной характер. Это сообщает его работам стиль народной картины, раскрывающей глубинные пласты еврейского исторического сознания. Важная часть этого сознания — особенно в контексте галутной жизни восточноевропейского еврейства — заключена в словах Пасхальной Агады: «В каждом поколении восстают против нас, чтобы погубить нас», которая, в свою очередь, восходит к библейскому рассказу об Амалек⁷⁷ — вечном и заклятом враге еврейского народа. Этот сюжет впоследствии транспонируется на взаимоотношения евреев с христианским миром⁷⁸, дополняясь, особенно с середины XVII в., на фоне Хмельнитчины и массового уничтожения еврейских общин, новыми объяснениями погромов в религиозном мироощущении как господних кар и мук рождения Мессии, предшествующих Избавлению⁷⁹. Глядя на композиции Рыбака, трудно понять, какой год перед нами: 1919-й, 1768-й или 1648-й (пожалуй, кроме композиции с кораблем «Лоев», с которого казаки топят евреев в Днепре). На нескольких листах изображены душераздирающие сцены погромов, часть из которых Вита Сусак идентифицировала как визуализацию опубликованных в работе Черикова свидетельств о еврейском погроме в селе Лысянка (Черкасская область)⁸⁰ летом 1918 г. Рыбак помещает здесь мотив охваченной пламенем синагоги.

⁷⁵ Susak, “‘Laocoon: or the Limits,’ ” 226.

⁷⁶ Там же, 227–228.

⁷⁷ Амалек — нарицательное слово, служащее для обозначения злейших врагов еврейского народа, которые, согласно библейскому тексту и последующей иудейской традиции, преследуют евреев в каждом поколении: «Бог клянется свои престолом, что война у него с Амалеком из рода в род» (Исх. 17:16). Происходит от кочевого племени амалекитян, враждовавших с Израилем со времен скитания в пустыне.

⁷⁸ Дмитрий Копелиович, “‘Помни, что сделал тебе Амалек...’ (Литературный генезис Амалека как главного врага Израиля)”, *Лехаим* 3 (2008): 34–37.

⁷⁹ Вениамин Лукин, “Евреи в Подолии XIV–XVII веков”, в *100 еврейских местечек Украины: Подолия*, вып. 1, 2-е изд. (Харьков: Тарбут Лаам, 1998), 40–42.

⁸⁰ Это свидетельство шойхета и кантора местной еврейской общины И. Толчинского «Древо крика», см.: Susak, “‘Laocoon: or the Limits,’ ” 228–229. Оригинал: Иосиф Толчинский, “Древо

Но оперирует он им по-разному. В трех композициях он изображает синагогу на фоне центральных сцен среди прочей еврейской застройки, обозначая так горящее местечко, на которое напали казаки. Среди них есть композиция, как раз с синагогой в Дубровно (в других местах она не так идентифицируется), где автор симптоматично противопоставляет горящий еврейский квартал мирно раскинувшейся в долине христианской части города, отгороженной рвом и забором. Другой вариант размещения дубровинской синагоги — крупным планом в центре формата. Теперь она — главная цитадель еврейства, охваченная пожаром. По высокой ломаной лестнице, ведущей на конек крыши, — Рыбак изображает ее четко в соответствии с оригиналом — взбирается еврей со свитками Торы, моля небеса о спасении (вспомним сюжет с лестницей Яакова в Быт. 28:11–15!). Внизу перед синагогой лежит заколотый саблей раввин или шамес, сжимающий в руках Сефер-Тору, а на копье казака справа изображен пронзенный ребенок, над которым написано слово «киддуш» — «освящение», что открывает новый контекст (илл. 10). Эти и другие изображения указывают, что Рыбак воспринимал погромы времен революции в одной исторической цепи с погромами Хмельнитчины и гайдаматчины, подобно многочисленным авторам еврейских мартирологов его времени, как, например, Шимон Дубнов, который называл эту волну погромов «третьей гайдаматчиной»⁸¹, или вышеупомянутый Гусев-Оренбургский. Оценивая характер и масштабы погромов, Дубнов писал, что «украинский гайдамак XX в. мало чем отличается от своего предка в XVII или XVIII в. Поражают своим сходством картины того, что творилось во всех этих Лысянках, Уманиях, Звенигородках, Таращах, Овручах, Острогах — при Хмельницком, Гонте и Петлюре...»⁸².

Все это подводит к первоисточникам, запечатлевшим, пусть даже и в преувеличенном виде, ужасы Хмельнитчины, — еврейским хроникам середины XVII в.⁸³, которые передавались последующим еврейским поколениям как трагическая и героическая летопись жертвенности и стойкости, связанная с традицией *Киддуш ѓа-Шем*⁸⁴. С точки зрения религиозного благочестия, принятие мученической смерти было высшей степенью выражения религиозной веры, из-

Плача», в *Антисемитизм и погромы на Украине 1917–1918 гг. (К истории украино-еврейских отношений)*, Илья Чериковер (Берлин: Исторический архив восточного еврейства, 1923), 328–330.

⁸¹ Семен Дубнов, «Третья гайдамачина. Историческое вступление», введение к *Антисемитизм и погромы на Украине 1917–1918 гг. (К истории украино-еврейских отношений)*, Илья Чериковер (Берлин: Исторический архив восточного еврейства, 1923), 9–15.

⁸² Там же, 10.

⁸³ См.: Саул Боровой, сост., *Еврейские хроники XVII столетия (Эпоха “хмельнитчины”)* (Москва: Мосты культуры, 1997).

⁸⁴ *Краткая еврейская энциклопедия*, “Киддуш ха-Шем” (Иерусалим: Общество по исследованию еврейских общин; Центр по исследованию и документации восточноевропейского еврейства; Еврейский Университет в Иерусалиме, 1988), 4:246–251, <http://eleven.co.il/judaism/commandments-and-precepts/12070/>.

вестной в еврейской коллективной памяти еще со времен крестовых походов, которую хронисты переносили на описание новых витков антиеврейского насилия⁸⁵. В их текстах мы находим повторяющиеся сюжеты, которые переключивались из одного времени в другое, превращаясь в фольклорный нарратив. Взаимодействуя с ним опосредованно, через Чериковера, и напрямую (поскольку Рыбак, как еврей, был с этим нарративом знаком), художник взял его за основу в своих визуализациях казацких погромов как сюжета народной традиции. В хрониках мы находим и запечатленный им образ синагоги. Так, Мейер из Шебржешина в хронике «Тяготы времен» (1650 г.) пишет: «Когда православные овладевали городом, то, после того как они убивали евреев, ксензов, панов, начальников и защитников города, они поджигали молитвенные дома, а свитки Торы и другие священные книги швыряли в грязь, словно камни»⁸⁶. Вот как описывал гибель евреев Немирова в «Свитке тягот» Саббатай Коен (1651 г.):

В синагоге, подле алтаря, были зарезаны кантор, певчие и служки. На месте, где евреи возносили свои жертвоприношения, там славные мужи предавали себя, словно ягнята и овцы, искупительной жертве господу. После этого синагоги были разрушены, а злодеи и насильники, рыча, извлекая старинные и новые священные свитки, раздирали их в клочья, топтали их ногами, обратили в подстилку для скотины [...]. Расстелив на земле, на улицах и проулках священные свитки, бунтовщики поверх них резали своими саблями и кинжалами семью за семьей, ученых и мудрых, стариков и старух, мужчин и женщин⁸⁷.

Коллективное самопожертвование евреев в своих молитвенных домах описывает и Мейер из Шебржешина, подчеркивая, что, уничтожив евреев, погромщики сжигали синагогу вместе с убитыми⁸⁸. Среди множества свидетельств о гибели сотен евреев в синагогах авторы хроник повествуют и об индивидуальных убийствах людей, которые по своей форме отождествлялись с казнью самой иудейской религии:

Лубенского раввина, которому были открыты многие таинства Торы, они обвинили свитками пятикнижия и сожгли⁸⁹.

⁸⁵ Вениамин Лукин, «Неопалимая купина. Еврейские общины Подолии: столетие после хмельниччины», в *100 еврейских местечек Украины: Подолия*, под ред. Лукина, Хаймовича и Соколовой, 2:26.

⁸⁶ Мейер из Шебржешина, «Тяготы времен», в *Еврейские хроники*, сост. Боровой, 159.

⁸⁷ Саббатай Гакоен, «Послание», в *Еврейские хроники*, сост. Боровой, 186–189. Подобный сюжет встречается в хронике колиивщины, где описана резня в Умани 1768 г.: «Разложив на полу свиток Торы, гайдамаки стали топтать его ногами и резать на нем евреев. Резня была так велика и ужасна, что кровь зарезанных стояла в синагоге выше порога. Потом гайдамаки вынесли из синагоги свитки Торы, разложили их по улицам и верхом проезжали по ним» (Феликс Кандель, *Очерки времен и событий: Из истории российских евреев*, ч. 1, До второй пол. XVIII в. (Иерусалим: Тарбут, 1988), 169).

⁸⁸ Мейер из Шебржешина, «Тяготы времен», 171, 162.

⁸⁹ Там же, 165–166.

[...]

Ворвавшись в синагогу, бунтовщики нашли в ней одного еврея, и они его повели в талесе и в тефилин, так, как они его застали⁹⁰.

Читая эти тексты, невозможно не увидеть сквозь их призму рассмотренный ранее сюжет с гибелью кишиневского шамеса, которую изображает Эфраим Лилен (илл. 1), как собирательный кочующий образ. Эта же преемственность продолжается и дальше, в тексте вышеупомянутой поэмы-плача «Древо крика»: «Стар и млад оплакивал жертвы Кишинева, среди них “шамеса”, павшего на посту. Пал и наш “шамес”, р. Шмуель, убитый извергами в синагоге, когда он телом защищал свитки Торы»⁹¹.

Изображая шамеса, привязанного талесом к синагогальному аналюю — *амуду*, над которым поднимается пламя, Рыбак присоединяется ко всем предыдущим авторам, превращая мотив *Киддуш га-Шем* в метасюжет (илл. 11). Но, в отличие от Лилиена, который усиливает жертвенный образ шамеса префигурацией христианского символизма — ассоциацией с распятием⁹², Рыбак ограничивается сугубо еврейским контекстом, зато разворачивает его широко. Хорошо зная убранство традиционных синагог, он насыщает композицию соответствующими деталями. Так, к арон кодешу с деревянными витыми столбами и резным декором ведут ступени с характерным ограждением. В открытом шкафу стоит один свиток Торы — символ молитвы. Все остальные погромщики выбросили на пол синагоги. Традиционно находящийся справа от арон кодеша *амуд*, с которого газзан или кантор вел богослужение в синагоге, решен в наиболее типичном виде декоративного обрамления. В его композиции соединены пара колонн, львы, фланкирующие картуш, и лампадки (потухшие!) на

⁹⁰ Там же, 171. Любопытно, как вышеприведенные сюжеты подхватывает и развивает соответственно своему времени Исаак Бабель, сводя в пространстве синагоги погромы, портреты большевистских вождей и тело убитого сына раввина:

За окном ржали кони и вскрикивали казаки. Пустыня войны зевала за окном, и рабби Моталэ Брацлавский, вцепившись в талес истлевшими пальцами, молился у восточной стены. Потом раздвинулась завеса шкапа, и в похоронном блеске свечей мы увидели свитки торы, завороченные в рубашки из пурпурного бархата и голубого шелка, и повисшее над торой безжизненное, покорное, прекрасное лицо Ильи, сына рабби, последнего принца в династии... [...] Здесь все было свалено вместе — мандаты агитатора и памятки еврейского поэта. Портреты Ленина и Маймонида лежали рядом. Узловатое железо ленинского черепа и тусклый шелк портретов Маймонида. Прясть женских волос была заложена в книжку постановлений шестого съезда партии, и на полях коммунистических листовок теснились кривые строки древнееврейских стихов. Печальным и скупым дождем падали они на меня — страницы «Песни песней» и револьверные патроны.

(Исаак Бабель, “Сын рабби”, в *Конармия* (Одесса: Маяк, 1990), 159–161, цит. по: Котляр, “Образы синагог в зеркале еврейской мемуаристики и литературы”, 124, прим. 43).

⁹¹ Толчинский, “Древо Плача”, 329.

⁹² Ziva Amishai-Maisels, “The Jewish Jesus,” *Journal of Jewish Art* 5 (1978): 91–92.

горизонтальном выступе снизу. В центральное поле деревянного обрамления художник помещает т. н. *шивити* — нарисованную табличку с написанной на ней фразой «Представляю Господа пред собой всегда» (Пс. 16:8) и крупным четырехбуквенным именем Бога (Тетраграмматоном). Ее использовали для созерцания имени Бога, сопровождая изображением (часто заполненным текстом) храмового семисвечника — меноры, которая символизировала божественный свет. Художник не единожды обращается к этому мотиву, включая почти такое же изображение шивити в соответствующие сюжеты с интерьером синагог из серии «Штетл» (1917 г.). Отталкиваясь от многих печатных и рисованных образцов шивити, Рыбак приходит к наиболее общей трактовке, акцентируя внимание на четырехбуквенном имени Бога. По манере детализации и графического исполнения, которая сильно отличается от примитивистской трактовки всей работы, шивити явно выпадает из общего решения, напоминая приемы коллажа, которые любили модернисты и использовал сам Рыбак⁹³. По полноте сюжета, стилю и эмоциональности эту композицию уничтожения еврейства в доме Всевышнего можно считать наиболее сильным и прямым выражением темы *Киддуш ѓа-Шем*.

Совершенно в другом ключе, символически многозначном, трактует эту тему Рыбак в своей акварели «Погром» («Накануне»)⁹⁴. Здесь вновь появляется дубровинская синагога, но уже не в центре местечка, а во главе колонны местечковых домов, которая, как толпа изгнанников, движется по пустыне (илл. 12). Справа к ней присоединяется группа хасидов во главе с ребе, а внизу в том же направлении бредет с клячей водовоз. Все местечко срывается с насиженного места во главе с ребе в хасидской шляпе — *штраймеле* — и синагогой и уходит... в никуда, в бесконечность. Ритмы плывущих облаков подчеркивают это движение, идущее из-за горизонта.

Но куда направлено это медленное смиренное движение? Кажется, Рыбак сам задает такой вопрос своим произведением, аккумулируя возможные сценарии. Страх, охватывавший местечко в канун погромов, — как было показано ранее — выражался в ощущении раздавленности и смятении, когда надежда оставалась только на молитву. Хасиды, идущие по единственной проложенной к синагоге дороге, не мыслят другого пути (бегства), держат открытые молитвенники и в диалоге с Богом полагаются на его волю. Их фигуры и позы выражают готовность мужественно принять свою судьбу и взойти всей общиной на аутодафе, принеся себя в жертву Всевышнему. Не только люди, но и дома движутся к синагоге как к месту защиты или героической гибели. И именно сина-

⁹³ Достаточно вспомнить работу Рыбака «Алеф-бейт» (1919 г., Музей Рыбака, Бат-Ям), где автор совмещает масляную живопись с наклеенными печатными вырезками.

⁹⁴ Известна только черно-белая репродукция этой работы, опубликованная в книге о Рыбаке, которую Илья Чериковер издал на идише в Париже (Elias Tcherikower, *Yisokher Ber Ribak: Zayn lebn un shafn* (Paris: Issachar Ber Ryback Memorial Committe, 1937). См. также статью Susak, “‘Laocoon: or the Limits,’ ” 225–226.

гога, как обитель Всевышнего, его *Шехины* (Божественного присутствия), определяет их судьбу. Возможно ли чудесное спасение? Рыбак открывает поле надежд и интерпретаций. И одно из них видится в распространенном в это время сюжете изгнания-миграции-спасения, ярким примером которого стала судьба широко известных работ Самуэля Гиршенберга «Галут» («Изгнание», 1904 г.) и иллюстрации Эфраима Лилиена «Отцы и дети» к сборнику Мориса Розенфельда «Песни гетто» (1902 г.)⁹⁵. Бредущие по бескрайней пустыне толпы евреев, которые изображают эти художники, через несколько лет оказываются скombинированными на обложке американского журнала «The Jewish Immigrant» (1909 г.), где получают новое развитие и прочтение. Теперь это сюжет миграции, который сопоставляется с исходом библейских евреев из Египта и приводит восточноевропейских евреев к спасению с началом их новой жизни в Америке, для многих ставшей новой Землей Обетованной⁹⁶. Рыбак прекрасно знал о массовой эмиграции евреев после погромов 1881–82 гг. и понимал, что эмиграция или репатриация были для народа-изгнанника единственным средством спасения. Изображая тянущуюся из-за горизонта вереницу еврейских жилищ, возглавляемых на переднем плане синагогой в Дубровно, крыша которой — что весьма символично — уподобляется штраймелю ребе, а сама синагога смещена влево, по ходу движения, Рыбак намекает на возможное движение всей «еврейской улицы» местечка к другим, спасительным берегам. Такая интерпретация вытекает из общего дискурса, если рассматривать возможный имплицитный смысл этой работы.

Рыбак использует такую же трактовку дубровинской синагоги и в живописном произведении «Старая синагога» (1917 г.), при этом полностью заимствуя композицию листа и окружающей застройки с рисунка, выполненного в то же время. Внизу, справа от синагоги, он помещает подобную фигуру бредущего мимо старика с сумой и посохом. Этот образ явно противопоставляется добродушному старичку с корзиной из другой работы, «В местечке» (1918 г.), о которой говорилось ранее. Перед нами собирательный образ древнего галутного еврея, к которому обращались многие еврейские и христианские художники, поскольку образ еврея-изгнанника, в свою очередь, осмысливался в соседней христианской традиции как персонификация Агасфера, обреченного на скитания до конца времен⁹⁷. В еврейской традиции образ, который использует

⁹⁵ Morris Rosenfeld, *Lieder des Ghetto. Übertragen von Berthold Feiwel* (Berlin: S. Calvary & Co., 1902). Работа Гиршенберга «Галут» благодаря многочисленным репродукциям получила статус «главной культурной иконы» еврейской диаспоры, см.: Galit Hasan-Rokem, “Jews as Postcards, or Postcards as Jews: Mobility in a Modern Genre,” *The Jewish Quarterly Review* 99, no. 4 (2009): 512.

⁹⁶ Впервые этот сюжет был рассмотрен в статье: Євген Котляр, “Америка vs Європа: еволюція мотиву геральдичного орла в єврейській мистецькій традиції”, *Вісник Львівської національної академії мистецтв* 23 (2012): 152–155. В дальнейшем данная тема находит продолжение: Cohen and Rajner, “Invoking Samuel Hirszenberg’s Artistic Legacy,” 50–51.

⁹⁷ Cohen and Rajner, “The Return of the Wandering Jew(s),” 36–37.

Рыбак, становится одним из наиболее распространенных конвенциональных мотивов миграции и изгнанничества⁹⁸.

В начале 1920-х гг. Рыбак уезжает в Берлин, а позже, после короткого возвращения на родину, навсегда эмигрирует в Париж, где вскорости получает общеевропейское признание. Однако воспоминания о родных местечках до и после страшных революционных событий не покидают его, оставляя трагический след. Предельно наглядно образ уничтоженной еврейской жизни виден при сопоставлении двух почти идентичных по сюжету и композиции работ. В первой из них, «Город», относящейся к 1917 г., видно полное цвета и жизни местечко с большой сияющей синагогой справа, которой, уже симптоматично, противопоставлена церковь слева. На другой работе, созданной в 1930 г., изображено то же местечко, которое по стилю и колориту теперь уже напоминает дотлевающее пепелище. Высокая крыша синагоги растворяется в черно-свинцовом небе, уводя некогда цветущий штетл в небытие.

Таким образом, в работах художников революционного времени образ синагоги из бытовавшего ранее этнографического мотива превращается в инструмент поисков «еврейского стиля» и средство выразить глубокую психоэмоциональную травму евреев, прошедших через ужасы войн и погромов. Художники используют различные визуальные идиомы и разностилевой язык модернизма: кубофутуризма, экспрессионизма, лубка и др. — чтобы глубже символически и эмоционально решить тему. Всего за несколько лет в работах Маневича, Лишицкого и Рыбака образы синагог превращаются из маркера еврейской ойкумены в трагический знак ее уничтожения.

До начала масштабной беды на «еврейской улице» они изображают синагогу в местечке как особый художественный мотив, позволяющий репрезентировать еврейскую древность — как архитектурного старожила, центрирующего вокруг себя круг еврейской жизни. Общепринятым стало изображать в одной композиции с синагогой церковь, объединяя и одновременно противопоставляя еврейский и христианский кварталы местечка. Изучение фольклора и традиционного еврейского искусства *in situ*, творческое переосмысление конкретных образцов синагогального зодчества позволили художникам транспонировать старые мифологемы и культурные коды в новый мир модернистической еврейской культуры, поэтизировать и мифологизировать образы синагог, придавая им современное прочтение. С нарастанием антиеврейского насилия, кульминацией которого стали 1918–1920 гг., эти образы меняются и трансформируются. Из пластических и живописных задач, призванных выразить национальное чувство формы с его «экстазом жизненных эмоций»⁹⁹, в котором чув-

⁹⁸ Mirjam Rajner, “The Continuity of ‘Jewish Iconography.’ Images Depicting the Migration from Eastern Europe, Pogroms and Deportations as Models of Holocaust Art,” *Legacy, Journal of the International School for Holocaust Studies* 4 (2011): 20–24.

⁹⁹ Рыбак і Аронсон, “Шляхи єврейського живопису”, 74.

ствуется «определение крови»¹⁰⁰, они превращаются в отображение пролитой еврейской крови. Композиционно-пластические решения синагог в этих работах представляют «малый храм» как олицетворение еврейского мироощущения, живую субстанцию, разделяющую с евреями их трагическую участь. С детства знакомые с еврейским историческим дискурсом, традиционной культурой, чертой оседлости и многовековым «еврейским вопросом» в России, художники выражают через пластические трактовки синагог свое ощущение апокалипсиса. Они по-разному используют иносказательность, авторские и конвенциональные приемы, которые показывают тесную связь с еврейским контекстом, свидетельствуют о знакомстве художников с галахической, каббалистической, исторической, фольклорной и литературной традицией. При помощи этих приемов они придают теме антиеврейского насилия вневременной характер, выводя ее на запредельный эмоциональный и образный уровень. Наиболее широко и последовательно это делает Рыбак, увязывая современные ему события с чередой казачьих погромов предыдущих веков и парадигмой жертвенности *Киддуш ѓа-Шем*. Среди визуальных идиом того времени утверждаются образы разоренной и обезлюдевшей синагоги, синагоги, охваченной пламенем, образы еврейских мучеников, гибнущих у алтарного шкафа синагоги, разорванные и выброшенные на пол или на землю свитки Торы. В эти же композиции включаются и другие образы-идиомы галута, такие как изображение козы и еврея-странника — Вечного Жида. В этот период развивается старая и утверждается новая иконография, которую подхватывают художники последующих десятилетий, обращаясь к теме антиеврейского насилия, а позднее — на новом, более страшном его витке — к теме Холокоста¹⁰¹.

¹⁰⁰ Казовский, *Художники Культур-Лиги*, 61.

¹⁰¹ Отражению Катастрофы европейского еврейства в послевоенных еврейских культуре и искусстве посвящено специальное исследование: David G. Roskies, *Against the Apocalypse: Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture* (Syracuse: Syracuse University Press, 1999), 374 pp.

Илл. 1. Эфраим Моше Лилиен
«Шамес Кишиневской синагоги
Мойше-Цви-Кигл
на погребальном костре»
(«Посвящение жертвам
Кишиневского погрома»). 1903.
Из сборника Максима Горького.
Репродукция из журнала *Ost und West*.
1904. Heft 12. S. 849–850



Илл. 2. Абрам Маневич. Слухи (Разговор о погроме). Ок. 1906. Холст, картон. 37 × 45 см.
Музей искусств, Эйн-Харод, Израиль

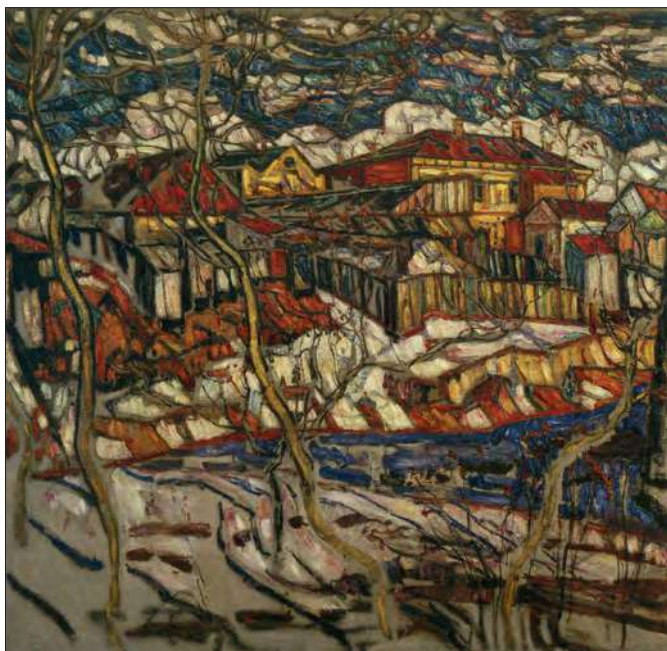


Илл. 3. Ладислав Тушинский.
«Еврейский погром
во Львове 1914 г.». 1915.
Бумага, карандаш, акварель.
(Репродукция в печатном издании)



Илл. 4. Филипп Галле. «Разрушение храма Соломона в Иерусалиме». 1557.
Гравюра с живописной работы Мартина ван Хемскерка (1498–1574)
для иллюстрации к книге *Judaeae gentis clades* (1569). Репродукция

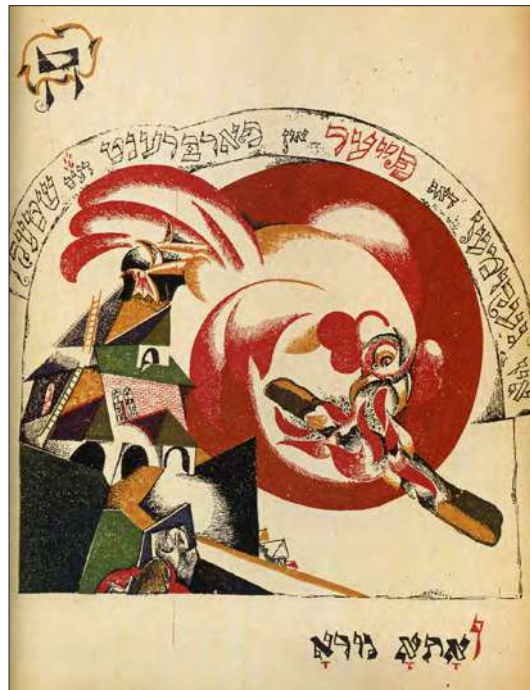
Илл. 5. Абрам Маневич.
«Разрушение гетто».
1919. Холст, масло.
188 × 198 см.
Еврейский музей,
Нью-Йорк



Илл. 6.
Абрам Маневич.
«Мирная деревня,
Фастов».
Ок. 1919.
Холст, масло.
183 × 183 см.
Собрание НСЛ,
Мэриленд, США



Илл. 7. Эль Лисицкий.
Иллюстрация к поэме
для детей Мани Лейба
«Лихой парень»
(«Ингл-Цингл-Хват»)
Киев-Петроград. 1918/1919



Илл. 8. Эль Лисицкий.
Иллюстрации к книге
«Хад Гадья». Киев, 1919. Лист 5.
«Огонь пришел и палку сжег...»
Киев: Культур-Лига, 1919.
27,9 × 25,8 см



Илл. 9. Иссахар-Бер Рыбак. Большая синагога. 1917.
Репродукция из книги *Yisokher Ber Ribak: Zayn lebn un shafn*. Paris, 1937, илл. 8



Илл. 10. Иссахар-Бер Рыбак. Из серии «Погром». 1918. Бумага, карандаш, тушь, акварель.
37 × 54,5 см. Репродукция из книги *Yisokher Ber Ribak: Zayn lebn un shafn*, илл. 4



Илл. 11. Иссахар-Бер Рыбак. Из серии «Погром». 1918. Бумага, карандаш, тушь, акварель. 49 × 64 см. Художественный музей Эйн-Харод, Израиль



Илл. 12. Иссахар-Бер Рыбак. «Погром (Накануне)». 1917. Акварель. Репродукция из книги *Yisokher Ber Ribak: Zayn lebn un shafn*, илл. 3