

УДК 355.48, 623.77, 7.036.2
ББК 68.35, 85.1
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-4-222-261

Анастасия Лосева

Иудейский мир в работах В. Д. Поленова: синагоги, надписи, костюмы¹

В статье исследуется опыт восприятия еврейской материальной культуры, истории и археологических древностей Василием Поленовым, в ходе и вследствие его путешествия на Восток. Он отправился в Святую Землю, готовясь к написанию картины «Христос и грешница», но впечатления от столкновения с иудейским миром воплотились в целом ряде работ 1880-х годов. Изучение еврейского костюма выражается в работах художника на евангельские темы и ставит вопрос о его синкретическом восприятии эпохи Нового Завета и жизни современной еврейской диаспоры. Изображение синагоги сначала появляется в эскизах художника, как фиксация древнего памятника, а спустя несколько лет Поленов предлагает собственное решение синагогального пространства для IV акта пьесы «Уриэль Акоста». Наконец, художник вводит в свои произведения еврейские надписи, используя их и как этнографический маркер, и наделяя пророческим смыслом. Интерес к еврейской культуре сочетается у Поленова с восприятием иудейского мира с христианской точки зрения, что приводит к неожиданным результатам.

Ключевые слова:

В. Д. Поленов, путешествие на Восток, изображение Христа как еврея, Уриэль Акоста, изображение иудеев в русской живописи.

Работая над картинами на евангельские темы, Василий Поленов дважды посетил Святую землю — в 1881–1882 и 1899 годах. Во время этих поездок он открыл для себя то, что считал подлинным Востоком: мусульманский Каир, римскую Сирию и Древний Египет. Во время этих путешествий особый интерес для Поленова представлял мир иудейской культуры и еврейского этнографического контекста, «подлинной» среды, в которой жили и творили герои евангельской истории.

Насколько в результате двух путешествий на Восток Поленовым была воспринята иудейская культура? Что из ее внешних атрибутов или глубинных интенций интересует художника? Что он переносит или претворяет в свои работы? Меняет ли это смысл евангельского повествования, изложенного Поленовым в живописных произведениях? Эти вопросы лежат в русле одной из важнейших проблем религиозной и культурной мысли второй половины XIX века, видевшей Христа как историческую личность, а значит, неизбежно пришедшей к осознанию того, что он был евреем и вставшей перед вопросом, до какой степени это можно визуализировать на языке живописи².

- 1 Статья была написана во время моего пребывания в качестве приглашенного профессора на кафедре истории искусства Тель-Авивского университета Бар-Илан. Ее первый вариант опубликован в журнале *Ars Judaica: Loseva A. Vassily Polenov's Encounters with Jewish Culture: Historicism and Ethnicity in Russian Painting // Ars Judaica*. 2024. Vol. 20. Pp. 81–104. Я выражаю глубокую и искреннюю благодарность своим коллегам Мириам Райнер, Илье Родову и Леору Якоби за человеческую поддержку и неоценимую профессиональную помощь в моем исследовании.
- 2 С исторической и даже археологической точки зрения евангельские события, место действия и персонажи были рассмотрены в нескольких книгах, которые Поленов любил и много раз перечитывал: Эрнест Ренан, «Жизнь Иисуса» (1863, русский пер. — СПб.: Курьер, 1888) и «История происхождения христианства» (1863, русский пер. — СПб.: Библиотека для чтения, 1892), Фелисьен де Сольси, «Иерусалим» (1891, русский пер. — СПб.: Северное сияние, 1905), Эжен де Вогуэ, «Иерусалимский храм» (1864, русский пер. — СПб.: Типография А. С. Суворина, 1888). Позже к ней добавится книга Альбера Ревилья «Иисус из Назарета» (1890, русский пер. — СПб.: Journal World, 1905). Следует отметить, что в силу своего дворянского происхождения и образования, полученного в Петербургском университете и Академии художеств, Поленов хорошо владел французским языком, что позволяло ему читать все эти источники в оригинале.

Первое путешествие Поленова в Святую землю приходится на время артикуляции и активного переживания этого открытия.

За два года до поездки Поленова, в 1878–1879 годах, польский художник еврейского происхождения Мауриц Готлиб пишет картину «Иисус, проповедующий в синагоге в Капернауме», на которой мощную фигуру молящегося Христа покрывает талит. Художник с некоторой долей вызова располагает своего героя в полный рост с молитвенно поднятыми руками, как если бы одной из подспудных целей написания картины было убедительно продемонстрировать иудейское платье на проповедующем Иисусе. В это же время Марк Антокольский, работая над статуей «Христос перед судом народа» (1874–1878), изображает Христа в восточном одеянии, сандалиях и кипе, чтобы напомнить о принадлежности Иисуса к еврейству («Как и все христиане вы забываете о происхождении вашего Христа: наполовину его учение содержится в нашем Талмуде»³). Выбор художниками костюмов и головных уборов для религиозных работ не является лишь свидетельством их этнографической искушенности, но имеет отношение к ответам на сущностные мировоззренческие вопросы⁴.

Иудейский костюм

Готовясь к написанию картины «Христос и грешница», Василий Поленов путешествовал по Святой земле в 1881–1882 годах. В течение 1883 и 1884 годов он продолжил работать над своим замыслом в Италии, зарисовывая жителей еврейского гетто в Риме. Финальная стадия создания картины проходила в Москве и Абрамцево в 1886–1887 годах. (Ил. 1.) В это время моделью для образа Иисуса ему служил Исаак Левитан, которого Поленов рисовал в молитвенном покрывале (В. Д. Поленов. «И. И. Левитан в восточном покрывале». 1884). Таким образом, само путешествие в Палестину послужило для художника толчком к мысленным странствиям по еврейскому миру первого века, которые продолжались на протяжении всех семи лет работы над картиной.

3 Это высказывание М. Антокольского цитирует в своей книге воспоминаний «Далекое и близкое» И. Е. Репин [3, с. 437].

4 Изучение образа Христа как еврея имеет определенную традицию в искусствоведческой литературе. Здесь стоит упомянуть хотя бы несколько ключевых имен и исследований, таких как: Э. Мендельсон [18], З. Амишай Майзелс [8], М. Райнер [19], И. Калмар [14] и др.



1. Василий Поленов. *Христос и грешница*. 1887
Холст, масло. 334,3 × 610,4
Государственный Русский музей

Куда бы Поленов ни отправлялся — из Азии в Европу, а затем в Россию, — он обращался к зарисовкам евреев в разных одеяниях. Одновременно художник изучал много книг по библейской археологии, как, например, «Иерусалим» Фелисьена де Сольси и «Иерусалимский храм» Шарля-Жана-Мельхиора де Вогюэ. Чтение историко-архитектурных трудов сопровождалось тем, что Поленов лично искал ткани для восточных костюмов своих персонажей, которые шила по его указаниям супруга, Наталья Поленова⁵. Костюм мыслился художником как часть «исторической ткани» создаваемых им произведений.

Свидетельства о внимании к иудейскому костюму и, вероятно, даже его фиксации в путевых записных книжках видны в работах Поленова, созданных сразу же по возвращении из путешествия в Святую землю. Таким в первую очередь оказывается диптих «Благовещение» из иконостаса церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцево. Мария не только

5 Об этом см. подробнее в трехтомнике, подготовленном к большой выставке работ Поленова в Третьяковской галерее [1, с. 47].

наделена отчетливо восточной внешностью (смуглой кожей, выпукло вылепленными чертами лица, черными, вьющимися волосами), но и одета в платье, которое носили еврейские женщины в Иерусалиме во второй половине XIX века. (Ил. 2.)

Героиня Поленова, как и женщины на фотоснимках и литографиях этого периода, одета в платье из тяжелой бархатной ткани, приталенное под грудью и украшенное в верхней части вертикальными вставками с позументом и вышивкой⁶. Поза Марии дает возможность рассмотреть широкие рукава с цветной каймой, также характерные для еврейского платья времени посещения Поленовым Святой земли. Впрочем, конструкция этого женского еврейского костюма, его силуэт был распространен на большой территории турецкой империи и части Европы. Так в классическом труде Альфреда Рубенса приводится литография с изображением еврейского семейства из Вены, представительницы женской половины которого одеты в очень похожие платья [22, с. 54, 223]. Поленов, скорее всего, видел подобный еврейский наряд в разных местах, и устойчивость его конструктивного облика могла стать дополнительным аргументом для изображения.

Практически в тот же костюм художник облачает и грешницу на картине 1888 года. Мы снова видим девушку в платье из плотной темной материи, собранное под грудью и расшитое в верхней части золотой тесьмой. Появление героини, одетой практически в такое же платье, что и Мария, спустя шесть лет свидетельствует о том, что художник опирался не на свои воспоминания, а на привезенные из путешествия, тщательно сохраняемые, и, видимо, немногочисленные зарисовки еврейского женского костюма. (Ил. 3.)

Грешница — единственный персонаж на многолюдной картине, одетый в скроенное платье определенного фасона, остальные героини скорее задрапированы в разнообразные плащи и полотнища. Отдельно заметим, что другие женщины, изображенные на картине среди последователей Христа, с головы до ног укутаны в покрывала. В связи с их костюмом вообще нельзя говорить о платье какого-либо покроя. В толпе на картине женская одежда мало отличается от мужской.

6 Фотографии женщин в похожих еврейских костюмах находятся в фотоархиве Музея Израиля в Иерусалиме (отдел: Еврейское искусство и жизнь) и были воспроизведены в различных изданиях, например «Еврейка из Туниса в коническом головном уборе» (начало XX века) и «Еврейка из Багдада, Ирак» (начало XX века), в каталоге выставки «Еврейский гардероб» [30, ill. 68, 79].



2. Василий Поленов
Дева Мария. 1882
Правая створка
диптиха *Благовещение*
Икона из Царских
врат церкви Спаса
Нерукотворного
в Абрамцеве
Фрагмент
Медная доска, масло.
75,5 × 35,5
Музей-заповедник
«Абрамцево»



3. Василий Поленов. *Христос
и грешница*. Фрагмент



4. Генрих
Семирадский
Грешница. 1873
Фрагмент
Холст, масло.
250 × 499
Государственный
Русский музей

Этнографически точный костюм, а вовсе не нагота становится дополнительным способом выделить главную героиню, до некоторой степени даже противопоставить ее остальным. Отметим, что и для европейской, и для русской иконографической традиции этого сюжета характерно изображение полуобнаженной героини. Например, Генрих Семирадский в своей знаменитой «Грешнице» (1873; ил. 4) подчеркивает обнаженные плечи главной героини, а Исаак Аскназий на картине «Блудница перед Христом» (1879) года облачает ее в полупрозрачный пеплос. Таким образом, выбор Поленова оказывается уникальным.

В отличие от изображения Марии в Благовещении, Поленов дополняет наряд грешницы поясом с застежкой в виде крупных металлических дисков — подлинным аксессуаром, часто украшавшим еврейский

женский костюм второй половины XIX века. Подобный пояс можно часто увидеть на замужних еврейских женщинах, запечатленных на фотоснимках и литографиях второй половины XIX века [9, рл. XLVII, рл. XXIX]⁷. Вместе с тем эта деталь характерна не только для еврейского костюма. Такие пояса носили и турчанки разных социальных страт: матроны вместе с домашним платьем в гареме и танцовщицы во время выступлений⁸. Тем самым, дополняя наряд грешницы в своей картине подобным поясом, Поленов действует уверенно и не боится допустить какую-то этнографическую неточность, так как этот аксессуар широко употребим в женском костюме разных этнических групп в пределах Османской империи. Отсутствие подобного пояса в костюме Марии в «Благовещении», скорее, говорит о желании художника подчеркнуть определенную аскетичность создаваемого образа.

Пояс с дисками можно назвать практически единственным украшением костюма грешницы на картине Поленова. Это сильно контрастирует с полотном Семирадского, на котором лицо героини обрамлено диадемой, ожерельем и серьгами. Скромность внешнего облика героини отвечает натурным впечатлениям Поленова: на улицах городов он не мог видеть еврейских женщин в драгоценностях, так как первоначально законы турецкой империи предписывали им носить украшения только дома. Во второй половине XIX века это уже не столь жестко регламентировалось, но традиция надевать драгоценности скорее на домашние приемы, нежели выходя в город, сохранялась.

А вот о том, что еврейское платье, предназначенное для дома и выхода на улицу сильно различалось, художник, вероятно, не знал [22, pp. 46–48]. Поленов изображает Марию и грешницу в костюме, который видит на еврейских женщинах, гуляя по улицам городов, т. е. в платье предназначенном для выхода. Но действие «Благовещения» Поленов переносит в дом, где, в логике реализма, Мария должна была предстать перед архангелом в домашнем платье. Такое же несоответствие костюма

7 Например, на фотографии «Евреи, коренные жители Иерусалима, в традиционных костюмах». Литография по рисунку 1854 года [22, с. 54, ил. 50]; «Замужняя еврейка в традиционной одежде и головном уборе». Конец 19 века. Фотография из Еврейского архива Греции [30, ил. 209].

8 Леди Мэри Уортли Монтегю, жена английского посла в Османской империи, еще в середине XVIII века носила турецкий костюм, украшенный аналогичным поясом. Это хорошо видно на многочисленных литографских и живописных портретах леди Мэри в турецком платье.

героини и места действия предполагается и в картине «Христос и грешница»: женщина, уличенная фарисеями в прелюбодеянии и приведенная во двор храма силой, была схвачена во внутренних комнатах дома и могла быть облачена только в домашнее платье.

Тем не менее свидетельством того, что героиня была застигнута в грехе, является ее костюм, а точнее, его незаконченность. Поленов изображает грешницу с оголенными до плеча руками, подчеркивая, что в ее костюме не хватает полностью закрывавшего руки жакета-пелерины. Именно за голые руки, подчеркивая «раздетость», держат женщину приспешники фарисеев, волоча ее к Христу.

Еще одним признаком постыдной обнаженности героини является отсутствие должного головного убора. Женщина изображена просто-волосой, ее голова лишь немного прикрыта легким белым покрывалом. Головка грешницы написана очень по-европейски: по плечам распущены ее собственные волосы, а в уши вдеты жемчужные серьги. В еврейской традиции голову женщины должен был закрывать парик, на который надевался головной убор, к которому, в свою очередь, крепились драгоценности.

Любопытно, что Марию в «Благовещении» Поленов изображает так же, как и грешницу: у нее распущены волосы, а голову покрывает белый платок, лишь повязанный более тщательно, чем у героини большой картины. Но если небрежность в отношении прически и головного убора грешницы объяснима самим ходом изображаемых событий, то отсутствие этнографически верного головного убора у Марии, кажется, идет вразрез с задачей художника реалиста в изображении Богоматери как еврейской девушки.

Однако каким мог бы быть этот головной убор? Поскольку художник облачал своих героинь в современный ему еврейский костюм, то логично предположить, что им мог бы быть головной убор, который Поленов видел в путешествии. Но если покроем женского платья, которое носили еврейки, в разных частях Османской империи был достаточно близким, то головные уборы различались радикально и имели очень специфическую форму. Самыми распространенными были покрытый платком фотоз и шарообразный челеби, принципиально менявшие силуэт фигуры [22, pp. 51–53]. Включение такой детали, привязывающей происходящее к конкретному месту и эпохе, слишком сильно шло вразрез с христианской традицией и превращало евангельские события в локальную историю. Поэтому решимость художника пользоваться



5. Владимир Маковский
Две странницы. 1885
 Фрагмент
 Дерево, масло. 16 × 12
 Государственный музей
 Республики Татарстан, Казань

этнографическим материалом при написании костюма касалась выбора платья, но не головного убора. К тому же отсутствие на Марии типичного для еврейской замужней женщины головного убора может иметь символический характер и подчеркивать, что ее брак с Иосифом не был плотским союзом.

Стремясь к исторической правде, Поленов построил фигуры Марии и грешницы сходным образом — одел их обеих как современных еврейских женщин в Святой земле. Однако, добавив к платью грешницы такую деталь, как пояс, художник провел различие между героинями. Точно так же, отказавшись от изображения традиционных головных уборов османских евреек и нарисовав Марию и грешницу с распущенными волосами и белой вуалью, живописец подчеркивает разницу между ветхозаветным и новозаветным повествованием.

Еще одна неправдоподобная деталь во внешнем облике грешницы — это обувь героини. На нее надеты грубые башмаки неженского размера, свидетельствующие о бедности и контрастирующие с бар-

хатным платьем и жемчужными серьгами. Исходя из костюма женщины, она никак не относится к маргиналам, а принадлежит к одной из обеспеченных страт еврейского общества, живущего традиционным укладом. Он, в частности, подразумевал получение замужними женщинами подарков в виде одежды, головных уборов, поясов и обуви к трем большим еврейским праздникам (Песаху, Шавуоту и Суккоту), то есть минимум три раза в год. Тем самым старая и изношенная обувь не просто не была в ходу, но была недопустима, так как могла являть собой улику, свидетельствующую о нарушении брачного контракта, предполагавшего достойное материальное содержание супруги.

Форма и цвет башмаков героини тоже не соответствуют реалиям XIX века. На грешнице Поленова запыленные зеленые башмаки. В то время как в описаниях женского еврейского костюма этого времени чаще всего фигурируют черные или фиолетовые туфли со слегка загнутыми носами. Зеленый цвет для любой детали костюма редко использовался в немусульманской среде, так как еще полтора столетия назад это было запрещено законами Османской империи [22, р. 41].

Непрезентабельность обуви у героев массовых сцен характерна для русской живописной школы. Примерами здесь могут послужить многофигурные композиции Репина и Сурикова, или популярные в передвижнической среде изображения странниц, в которых истоптанная обувь героев свидетельствует о пройденном ими пути и «исканиях правды». (Ил. 5.) Поэтому, несмотря на еврейскую внешность и платье, башмаки становятся деталью, роднящей героиню Поленова с миром странниц и русских крестьян, превращаются в своего рода атрибут «страдающего героя». Во внешнем облике грешницы возникает нюанс, говорящий о предстоящем пути покаяния.

Теперь сместим фокус внимания с главной героини на остальных участников сцены. Каков облик многочисленных персонажей картины? Как художник использует свое знакомство с иудейским миром при их изображении? Начнем с того, что Поленов в целом придает толпе отчетливо восточный облик, что вполне соответствует его собственным впечатлениям от путешествия по Святой земле. В XIX веке в населении Израиля преобладали три группы населения: сефарды, выходцы из Средней Азии и Северной Африки. Ашкеназских евреев было немного. Преобладание сефардов и среднеазиатских евреев начало сокращаться лишь после первой алии (1882–1903), когда из России, спасаясь от погромов, приехало двадцать пять тысяч ашкеназских евреев. Радикально

ситуация изменилась во время второй алии (1904–1914), после прибытия в Палестину сорока тысяч человек, преимущественно из Восточной Европы⁹. Эти демографические изменения еще никак не сказывались ни в 1882 году, во время первого путешествия Поленова, ни даже в 1899, когда художник второй раз приезжает на землю Израиля. Он видит перед собой восточное местное население, с достаточно экзотической внешностью и костюмом и переносит эти впечатления на полотно.

Отметим, что общее колористическое решение костюмов в его большой картине достаточно сдержанно. Можно сказать, что для написания одеяний Поленов не использует ярких цветов, за исключением синего, да и его применяет для фигур на дальнем плане. Это особенно явственно ощущается в сравнении с изображением арабской толпы на картинах Константина Маковского, изобилующем красным и желтым цветами («Восточные похороны в Каире», «Дервиши в Каире», «Перенесение священного ковра в Каире»). (Ил. 6.) Применение неброских цветов для написания фигур согласуется с натурными впечатлениями Поленова. Иудеи и христиане, которых он видел во время путешествия, по традиции одевались в скромные цвета, так как османские законы еще в первой половине XIX века предписывали немусульманам избегать в одежде ярких цветов и не использовать зеленый, красный, черный и синий [22, р. 46].

Отчетливо иудейским обликом и костюмом на картине Поленова наделены фарисеи, ведущие женщину к Христу, в частности, все герои, принадлежащие к этому лагерю, изображены с пейсами. Особенно выделены два старца, предводительствующие толпой. Они изображены в полный рост, так, что мы можем детально рассмотреть костюм каждого. В их внешнем облике Поленов подчеркивает принадлежность к иудаизму. Оба фарисея одеты в таллит катан — накидку, с отверстием для головы и бахромой на концах, а у одного из них голова и плечи покрыты и большим молитвенным покрывалом таллит гадоль. Эти два элемента еврейского костюма различаются тем, что таллит катан мужчины носят под одеждой в течение всего дня, а таллит гадоль — надевают на плечи и голову во время молитвы. В отличие от таллит гадоль, таллит катан стал частью еврейского костюма довольно поздно; в целом его появление можно отнести к Средним векам [12, pp. 465–466]. Однако

9 Подробнее о демографических и этнических изменениях в населении Израиля в XIX веке см.: [16].



6. Константин Маковский. *Перенесение священного ковра в Каире*. 1876
Холст, масло. 214 × 315
Государственный Русский музей

Поленов одевает в него фарисеев I века н. э., «проецируя» современные ему реалии на эпоху земной жизни Христа [12, р. 466]. Более того, художник изображает таллит катан увеличенным в размерах, превращая эту деталь костюма в манифест, указывающий на приверженность иудаизму.

С одной стороны, Поленов изображает еврейский костюм достаточно свободно: он увеличивает размер таллит катана на фигуре седовласого фарисея в центре картины или меняет его рисунок на рыжеволосом фарисее. С другой, художник демонстрирует знание этнографических подробностей, изображая таллит тяжелым (он делался из шерстяной или грубой льняной ткани), или, снабжая каждый не только бахромой, но и цицит (длинными кистями нитей, прикрепленными к углам талита). На каждой из цицит завязывалось несколько узлов, число которых указывало на все 613 заповедей, упомянутых в Торе, и напоминало о них молящимся. Заметим, что у фарисея, ближайшего к Христу, одна из цицит ярко выделяется на фоне темного покрывала

и композиционно соотносится с его перстом, указующим на камни для избиения грешницы. Таким образом, Поленов напоминает о том, что подобное наказание узаконено в Торе.

Анализируя изображения талитов на картине, мы снова можем убедиться в том, что в реконструкции костюмов Поленов отталкивается от впечатлений современности, а не от исторических изысканий относительно I века. Заметим, что все нити в изображенных им цицит — белые, в то время как до разрушения Второго храма (70 г. н. э.), в частности, в эпоху Христа, в каждую из цицит, согласно предписанию Торы, вплеталась небесно-голубая нить птель тхелет, символизирующая престол Творца. Рецепт изготовления сине-голубой краски «тхелет» из особого рода моллюсков после рассеяния евреев был утерян, поэтому более поздняя традиция предписывает оставлять нити цицит неокрашенными, чтобы не ошибиться в оттенке тхелет. И напротив, одна из полос талита теперь может окрашиваться не в черный, а в синий цвет, в память о тхелет¹⁰. Именно такими талитами более поздней еврейской традиции укрывает героев на своей картине и Поленов: все их цицит оставлены белыми, а одна из полос на покрывале рыжего фарисея окрашена голубым.

Следующая за фарисеями толпа гонителей грешницы пестрит разнообразными головными уборами. Их Поленов усердно зарисовывал и во время путешествия, и работая в Риме — все его эскизы типов лиц — это одновременно и фиксация еврейских головных уборов всевозможных фасонов. Можно выстроить небольшую серию портретов художника, в которой герои, в зависимости от этнической принадлежности и региональной традиции, одеты в таллит, ермолку, капелюш или варианты штраймла. (Ил. 7, 8, 9.) Некоторые из них, как, например, черную шляпу капелюш, художник не переносит в большую картину, видимо, посчитав слишком современными. Однако один из главных гонителей женщины, крепко держащий ее за руки, оказывается облачен в хасидский сподик (бархатную ермолку цилиндрической формы с меховой оторочкой)¹¹. Несмотря на то что варианты истории происхож-

10 Об истории тхелет, традиции вплетения нити тхелет в цицит и упоминания об этом в Торе см.: [23].

11 Головной убор, изображенный Поленовым, не очень похож на самый распространенный современный вариант штраймла, он ближе к штраймлу с узким меховым ободком, который можно увидеть на портретах хасидских раввинов XIX и начала XX веков. Например, Цемаха-Цедека, третьего Любавичского раввина, или Давида-Моше Фридмана, первого Чортковского Ребе.

12 Подробнее о типах и истории еврейских головных уборов см.: [10, pp. 59–60].



7. Василий Поленов
Голова еврея
из гетто. 1884
Холст, масло.
44,3 × 31,1
Государственная
Третьяковская
галерея



8. Василий Поленов
Голова еврея из гетто. 1884
Холст, масло.
28,3 × 21,7
Государственная
Третьяковская галерея



9. Василий Поленов
Голова рыжеволосого
мужчины в желтой
ермолке. 1880-е
Холст, масло. 18 × 14
Государственный
Русский музей

дения этого головного убора различаются в деталях, ее канва сводится к тому, что сподик, как и более известный штраймл, появляется в среде европейских евреев, особенно хасидов Восточной Европы (Польша и Россия) в XVII–XVIII веках. Поленов же завершает сподиком костюм иерусалимского иудея времен Второго храма.

Возможно, это связано с тем, что при создании картины художник исходил не только из впечатлений о том, как выглядят евреи, полученных во время поездки в Святую землю, но и из более широкого опыта контактов с еврейским миром, таким как хасидские местечки на территории Российской империи и Восточной Европы.

Но большая часть фарисеев, включая главных обвинителей грешницы, и некоторые ученики Христа облачены художником в светлые шапки конической формы с завернутым краем. С одной стороны, подобный головной убор аутентичен — исследователи еврейского костюма указывают на то, что он был в ходу в Средневековье, а на иллюстрациях к Агаде встречается с XV по XIX век¹². С другой, головной убор такого типа достаточно нейтрален и современный зритель, не знающий таких деталей, может счесть его обычным для древнего «Востока».



10. Александр Иванов. Голова еврея, оглядывающегося на Христа
Фрагмент картины *Явление Христа народу*. 1837–1857
Холст, масло. 540×750
Государственная Третьяковская галерея

Приведенные примеры показывают, что костюмы, в которые Поленов одел своих персонажей, в конечном итоге расходятся с поиском исторической правды, который художник провозгласил одной из целей создания картины «Христос и грешница». Костюмы главных героев определяются яркими деталями, заимствованными из современной художнику еврейской одежды. В костюме мужчин, составляющих большинство изображенных персонажей, Поленов использует элементы, характерные для хасидов Восточной Европы. Возможно, это связано с тем, что при изображении главных героев он опирается на свои впечатления и зарисовки из путешествий в Святую землю, а при изображении толпы — на свой более широкий жизненный опыт общения с еврейским миром. В случае Поленова это — восточноевропейский мир хасидских местечек, находившихся в границах Российской империи.

Это в определенной степени противоречит той научной тщательности, с которой Поленов готовился к написанию картины. Известно, что он читал современные труды по историческому богословию и библейской археологии. Его любимыми авторами были Жозеф Эрнест Ренан, Эжен-Мельхиор де Вогюэ и Фелисьен де Сольси¹³. Среди трудов,

которые он изучал, были и новейшие исследования архитектурной структуры Второго храма и прилегающей территории, которые послужили местом действия картины. Однако ни в письмах, ни в мемуарах мы не находим упоминаний о том, что Поленов читал специальную литературу по истории иудейского или древневосточного костюма. По всей видимости, он исходил из того, что рисунок и внешний вид одежды древних во многом сохранился в современной ближневосточной одежде и нужно лишь найти нужный тип костюма. Эта концепция просматривается и в научных трудах его времени, например, в книгах Германа Вайса [28]¹⁴ или в «Еврейской энциклопедии».

Тем не менее, используя легко узнаваемую одежду современных евреев, художник добивается главного — подчеркивает то, что проповедь Христа обращена к иудеям и происходит в еврейской среде.

Эту тему художник мог усмотреть еще в картине своего кумира Александра Иванова. В «Явлении Христа народу» иудеи, включая фарисеев и садукеев, облачены во вполне фантастические наряды — античные тоги в сочетании с «турецкими» тюрбанами. Их принадлежность иудейской традиции, как в группе отвернувшихся от Христа, так и в группе сомневающийся и готовых примкнуть к Иисусу, маркирована текстом на иврите, который Иванов размещает на одеяниях участников сцены¹⁵. (Ил. 10.) Тем самым художник делает (с исторической точки зрения совершенно неправильные) костюмы буквально говорящими, сообщающими о том, что их владельцы принадлежат иудейской среде. Поленов использует этот прием уже как живописец второй половины XIX века — костюмы его героев рассказывают о национальности своих хозяев с помощью покроя платья и верных этнографических деталей. Однако понять язык национального костюма зритель может только по узнаваемым современным образцам. Тем самым введение в картину современного еврейского костюма противоречит «букве» исторической реконструкции, но отвечает духу исторической правды, ибо создает на полотне узнаваемый зрителем иудейский контекст, в котором действует и существует Иисус.

13 Исследователи неоднократно описывали прочитанное Поленовым во время работы над картиной «Христос и грешница»; см., например: [7, с. 22].

14 Подробнее о влиянии этой книги на представления о древнееврейском costume среди русских художников см. важнейшую статью по изучению еврейской темы в русском искусстве XIX века М. Райнер [19].

15 Подробнее о надписях на иврите в картине Иванова см. статью И. Родова [20].



11. Василий Верещагин. *Распятие на кресте у римлян*. 1887. Фрагмент
Холст, масло. 294,6 × 396,2
Частное собрание

Кстати, такая подмена исторического материала современным этнографическим была характерна не только для метода Поленова. Василий Верещагин также поступил в своей картине «Распятие среди римлян», поместив на первый план евреев, которых зрители узнавали по пейзажам и цилиндрическим шапкам с широким донышком, встречавшимся среди головных уборов восточноевропейского еврейства XIX века. (Ил. 11.) Несмотря на несоответствие исторической реальности, эти детали убеждали зрителей в подлинности изображенной сцены.

Теперь обратимся к облику учеников Христа, сидящих полукругом около учителя и противопоставленных толпе фарисеев. Героев этой группы Поленов нередко одевает в кифию и эгаль — платок, покрывающий лоб и плечи и держась с помощью шнура. Этот арабский головной убор завершает костюм апостола Филиппа, Матфея, Клеопы и помещенного на первый план Симона Кирениянина, едущего на осле. На него надета пестрая кифия в мелкую клетку, типичная примета арабского костюма, как во времена путешествия Поленова, так и в настоящее время. Этот головной убор не встречается на картине в группе фарисеев. Зато благодаря нему несколько «арабиизируется» внешний вид будущих апостолов и последователей Христа, а их принадлежность

к иудейской традиции прослеживается тем самым не столь отчетливо. В этом Поленов следует за Г. Вайсом, автором значимого для второй половины XIX века труда «История костюма», утверждавшим, что одежды Христа и апостолов должны были мало отличаться от традиционного костюма бедуина [28, S. 143–158]. Кроме того, желание «арабиизировать» облик членов иудейской общины, готовых последовать за Христом, согласовывалось с опытом самого художника, который во время своего путешествия мог встречать христиан только в арабских кварталах и поселениях.

Здесь уместно вспомнить о большой дискуссии, развернувшейся между Поленовым и его современниками о головном уборе Христа. В итоговой версии картины Иисус представлен вполне традиционно — с непокрытой головой. Однако на протяжении всех шести лет написания работы художник страстно отстаивал возможность изобразить его в ермолке. Не забудем, что сохранился целый ряд эскизов для фигуры Христа, на которых Иисус представлен в кипе¹⁶. (Ил. 12.) Сам художник объяснял свое желание следующим образом: «Канонический Христос изображается с непокрытой головою, я же его делаю в скуфье или шапочке на следующем основании. Апостол Павел говорит “Всякий муж, молящийся или пророчествующий с непокрытой головою постыжает свою голову”. Из этого я вывожу, что иудеи покрывали свою голову. Да оно и немисливо иначе. На Востоке все носят на голове что-нибудь..» [1, с. 62].

Любопытна система аргументации Поленова. Он обосновывает необходимость репрезентации Христа в головном уборе не религиозной традицией, а соображениями климата и здоровья и называет изображенную шапку скуфьей, связывая ее с традиционным облачением монахов православной церкви¹⁷. Однако то сопротивление, которое встречает его идея даже в кругу близких и единомышленников (Павел

16 К наиболее значительным этюдам Поленова, изображающим Христа в головном уборе, относится «Голова Христа» (около 1887, Национальный художественный музей Республики Саха), «Христос. Этюд» (1880-е, Государственная Третьяковская галерея), этюд фигуры Христа к картине «Христос и грешница» (1888, Екатеринбургский музей изобразительных искусств).

17 Современники Поленова имели довольно смутные представления о том, носили ли кипу евреи времен Второго Храма. С одной стороны, они были убеждены, что традиция покрывать голову при молитве или изучении Торы зародилась в 1-м тысячелетии до нашей эры, то есть задолго до периода, о котором говорит Поленов. С другой стороны, не было ясно, носили ли кипу ежедневно или эта практика появилась позже — в Средние века. В «Еврейской энциклопедии», которая была опубликована

Третьяков, Семен Абаemelек-Лазарев и семья самого Поленова) говорит о том, что вид Иисуса в головном уборе нарушает представление о допустимом компромиссе между историческим и религиозным началом в картине, написанной на евангельский сюжет¹⁸.

Тем не менее Поленов осуществляет свою идею запечатлеть аутентичный облик Христа, т. е. написать Иисуса в головном уборе, в том же 1888 году, в работе «На Генисаретском озере». (Ил. 13.) Далее художник ни разу не отступает от своего принципа: во всех вариантах картины «Мечты», над которой Поленов работал с 1890 года, голову Христа украшает коническая шапочка, как у большинства иудеев из «Христа и грешницы», а на работах из цикла «Из жизни Христа» Иисус носит светлую кипу или покрывало. Картина «Христос и грешница» оказывается последним рубежом, отмечающим конец периода, когда исторический подход к евангельской истории исключал признание принадлежности Христа к иудейской традиции.

Обилие использования Поленовым современных ему головных уборов и костюмов, виденных в Палестине, для картины, посвященной евангельским событиям, говорит о том, что для художника путешествие на Восток во многом оказывается равнозначным путешествию во времени. С легкостью наряжая героев из I века в современное ему восточное платье, Поленов исходит из представления о том, что время на Востоке не приносит перемен в жизнь людей и культуру повседневности. Наиболее значимым в костюме для художника оказывается головной убор, который до некоторой степени становится маркером религиозного выбора, совершаемого персонажем. Однако, изображая главных героев — Христа и Богородицу — в подлинных еврейских костюмах, Поленов не рискует написать их в традиционных головных уборах. Кипа на голове Иисуса вызывает самое большое количество

в 1900-х годах, но в значительной степени обобщила идеи второй половины и конца XIX века, как наиболее распространенные головные уборы среди древних евреев были описаны куфия и эгаль (кусочек ткани, удерживаемый на голове шнуром). Наряду с ними в качестве древнего головного убора упоминалась и кипа. См.: Еврейская энциклопедия Брокгауза и Ефрона. Т. 12. СПб., 1912. Стлб. 18–50 (Одежда).

18 Считается, что Поленов закрасил кипу на голове Христа по настоянию матери, Марии Поленовой, непосредственно перед экспонированием картины. Семен Абаemelек-Лазарев заявил, что не может понять даже этот «исправленный» образ Христа как неоправданно отклоняющийся от традиционного типа, в то время как Павел Третьяков утверждал, что непокрытую голову Иисуса нельзя назвать «анахронизмом» [4, с. 220, 225].



12. Василий Поленов
Христос. Этюд. 1880–е
Холст, масло. 42,5 × 32,7 (овал)
Государственная Третьяковская
галерея



13. Василий Поленов. На Генисаретском озере. 1888. Фрагмент
Холст, масло. 79,7 × 159
Государственная Третьяковская галерея

споров, становится камнем преткновения в процессе завершения картины. Причина этого в том, что даже в светской живописи пространство вокруг головы священного персонажа, где еще недавно были нимбы, оказывается сакрализованным, как бы не поддающимся историзации.

В работе Поленова головной убор становится маркером религиозного выбора персонажа и демонстрирует его готовность следовать за Иисусом. Однако наряду с этими новшествами, характерными для исторического сознания второй половины XIX века, в картине «Христос и грешница» действуют и вполне традиционные способы различения праведных и падших.

Деление на иудеев справа (т. е. слева от Иисуса) и арабов-христиан слева (т. е. справа от Иисуса) соответствует традиционной схеме композиционного решения Страшного суда в средневековых иконах, мозаиках и фресках. Таким образом, несмотря на интерес к историческим деталям, композиционное расположение главных героев, так же как и изображение Иисуса с непокрытой головой, остается у Поленова верным христианской доктрине.

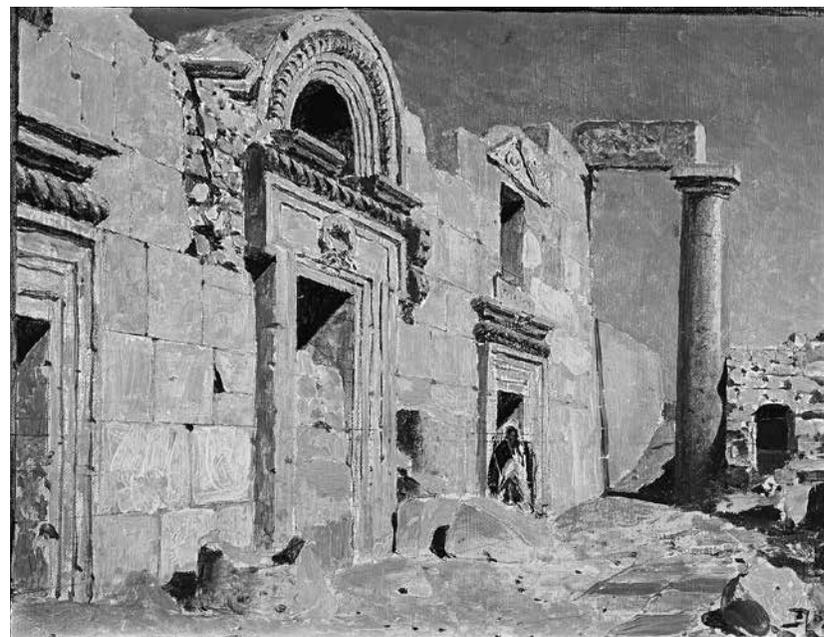
ИЗОБРАЖЕНИЕ СИНАГОГ

Теперь обратимся к трем изображениям синагог в творчестве Поленова. Они написаны художником в связи с совершенно разными обстоятельствами, но первое появляется в серии архитектурных эскизов из путешествия на Восток 1881–1882 годов. Речь идет об изображении синагоги в Кафр-Бирим (Кфар-Бараам или Кфар-Барам), поселке, ныне находящемся на самом севере Израиля, практически на границе с Ливаном. В путешествии Поленова эта деревня тоже фиксировала выезд из пределов Святой земли — далее все его эскизы были связаны с памятниками античной, а не иудейско-христианской истории.

Само поселение Кафр-Бирим, вероятно, сильно заинтересовало Поленова, так как, с одной стороны, в нем были хорошо сохранившиеся руины двух древних синагог, а с другой, население деревни (на момент приезда художника оно составляла примерно 1100 человек) было полностью христианским. В недавнем прошлом поселение пережило трагические события: землетрясение 1837 года, в частности, сильно разрушившее синагоги III века, и нападение на жителей друзов и мусульман, во время резни христиан в Сирии в 1860 году. Эта территория активно исследовалась незадолго до приезда Поленова — в 1852 году Эдвардом Робинсоном, в ходе его библейской экспедиции в Палестину, и Палестинским фондом исследований в 1881 году¹⁹. Тем самым внимание художника привлекает место напластования и драматического сосуществования укладов и культур разных конфессий.

Поленов изображает наиболее сохранный южный фасад большой синагоги, подчеркивая одновременно монументальность и пластичность базальтовой постройки. (Ил. 14.) За остатками восьмиколонного портика художник выделяет три мощных портала, центральный из которых венчает глубокий профилированный тимпан. Обращаясь к наиболее живописной части сохранившихся руин, Поленов невольно акцентирует внимание на архитектурных формах, характерных для иудейского зодчества Верхней Галилеи. Отличительной особенностью синагог этого региона I–III в. н. э. были три пластично декорированных входа, ориентированные на Иерусалим. К этим проемам, открытым в сторону священного города, обращались иудеи, собравшиеся в синагоге, во время молитвы²⁰.

В контексте руин, зарисованных художником во время путешествия, эта композиция архитектурных элементов, связанная с местной



14. Василий Поленов. *Руины синагоги в Кафр-Бирим*. 1882
Холст, масло. 21,8 × 28,8
Пермская государственная художественная галерея

иудейской традицией, становится одним из бесчисленных вариантов ордерных конструкций, которые Поленов запечатлевает на Востоке, подчеркивая, что иудейские зодчие пользуются тем же языком античных форм, что и римляне.

Одним из важных итогов путешествия для художника становится открытие того, что древняя Иудея — это часть античного мира, а пластический язык синагог — тот же хорошо известный ему язык ордерных форм. Это открытие, вынесенное Поленовым из личного опыта, предвосхищает видение иудейской архитектуры древности как одной из ветвей античной традиции, утвердившееся в научном сознании

19 Подробнее об истории деревни и синагоги Кфар-Бирим см.: [24].

20 Подробнее см.: [17].

в начале XX века. Здесь любопытно упомянуть, что фасад синагоги в Кафр-Бирим, запечатленный Поленовым в контексте античных руин Тверии, Тель-Хума и Баальбека, будет использован как образец для строительства неоклассической синагоги в Филадельфии в 1901 году²¹.

Второе изображение синагоги в творчестве Поленова — это эскиз масштабной декорации четвертого акта оперы «Уриэль Акоста» для премьеры, состоявшейся в 1885 году, т. е. спустя три года после восточного путешествия Поленова. (Ил. 15.) Постановка этой оперы имеет отношение к значимой теме судьбы пьесы Карла Гуцкова «Уриэль Акоста», репрезентирующей в русской культуре второй половины XIX века и образ еврейского уклада, и героя бунтаря, олицетворяющего свободу духовного поиска²². Опера стала первым крупным композиторским трудом Валентины Семеновны Серовой (Бергман). История Акосты во многом была близка Серовой, как в силу ее еврейского происхождения, так и в силу свойственного ей нонконформизма, активной гражданской и общественной позиции²³. Премьера оперы состоялась в Большом театре, для оформления декораций были приглашены М. А. Врубель, М. М. Антокольский и В. Д. Поленов. И если приглашение Врубеля можно объяснить его дружбой с сыном композитора, Валентином Серовым, то привлечение Антокольского и Поленова свидетельствует о желании иметь в числе художников-постановщиков людей, знакомых с материальным миром еврейской культуры²⁴.

- 21 Архитектор Арнольд Уильям Бруннер спроектировал мемориальную синагогу Генри С. Франка при еврейской больнице в 1901 году. Бруннер никогда не бывал в Палестине, но был вдохновлен репродукциями в современных изданиях о синагогах римской эпохи, особенно о хорошо сохранившейся синагоге Кафр-Бирим. Подробнее см.: [15].
- 22 Свою трагедию Карл Гуцков написал в 1848 году, а на русский язык она была впервые переведена в 1872 году. К 1885 году, когда была написана одноименная опера, пьеса увидела четыре сценические постановки в Вильно, Москве и Петербурге. Сценическую историю трагедии Уриэля Акосты см.: Лейзерович А. Горе разуму – «Уриэль Акоста» Карла Гуцкова // Семь искусств. 2011. № 5. URL: <https://7iskusstv.com/2011/Nomer5/Lejzerovich1.php>.
- 23 Валентина Семеновна Серова, урожденная Бергман, происходила из просвещенной еврейской семьи, была незаурядным литератором, талантливым композитором и исполнителем. Была наделена организаторскими способностями. Она разделяла народнические идеи и много сделала для музыкального просвещения крестьян и создания разнообразных благотворительных учреждений. Подробнее см.: [2].
- 24 Воплощать свои идеи на сцене большого размера Поленову помогли театральные декораторы Большого императорского театра К. Ф. Вальд, А. Ф. Гельцер, И. Ф. Какурин, отвечавшие за свет, сценические эффекты и техническое оснащение спектакля. Они же значатся соавторами эскиза декораций Поленова к спектаклю «Уриэль Акоста».



15. Василий Поленов и др. *Синагога*
Эскиз декорации к опере *Уриэль Акоста*. 1885
Бумага, акварель, карандаш. 38 × 50
Музей Государственного академического
Большого театра России, Москва



16. Василий Поленов
Храм Гроба Господня.
Вид интерьера. 1882
Холст, масло. 46,3 × 36
Государственная
Третьяковская галерея

Поленов делает два варианта декораций к четвертому акту трагедии, действие которого происходит в амстердамской синагоге. Перед художником стоит совсем другая задача, чем при написании эскиза фасада древней синагоги в Кафр-Бирим; ему предстоит сконструировать интерьер крупной европейской синагоги XVII века. В целом художник верно обрисовывает пространство — он делит интерьер на нефы массивными колоннами, а в центре торцевой стены, развернутой к зрительному залу по диагонали, помещает украшенный ордерными элементами арон кодеш (ковчег завета), указывающий молящимся направление на Иерусалим. По обеим сторонам от него художник помещает два свободно стоящих столба, задрапированных черной тканью. Эти загадочные объекты, с одной стороны, напоминают гигантские свечи, обернутые красным бархатом, которые Поленов запечатлел на эскизе с изображением интерьера храма Гроба Господня в Иерусалиме. (Ил. 16.) С другой, они могут вызывать в памяти образ Боаза и Яхина — двух столбов, стоявших в притворе Первого Храма в Иерусалиме.

На среднем плане эскиза декорации к пьесе «Уриэль Акоста» художник возводит конструкцию, не имеющую прямого прототипа в устройстве синагог. Это своеобразный балкон, на который ведет полукруглая



17. Большая хоральная синагога в Санкт-Петербурге. 1883–1893
Открытие начала XX в.

лестница. Если посчитать его галереей для женщин, то расположить ее следовало напротив арон кодеша, следовательно с этого ракурса галерея не должна была быть видна. Кроме того, в женскую часть синагоги никогда не вела лестница из основного пространства. Скорее, такой подъем похож на лестницу, ведущую на биму — возвышение для публичного чтения Торы, обычно располагавшееся в центре синагоги. Однако арон кодеш и бима, будучи двумя центрами синагогального пространства, всегда располагались напротив друг друга, а значит, и в этом случае Поленов нарушает взаиморасположение частей, отодвигая конструкцию с лестницей от ковчега в боковой неф.

Действие пьесы «Уриэль Акоста» происходит в Амстердаме, поэтому стоит задаться вопросом: есть ли среди синагог города здания, которые могли послужить прототипом для декорации Поленова? Сам художник не был в Голландии, но мог пользоваться изображениями или словесными описаниями тамошних синагог. В пространстве, сконструированном Поленовым, есть определенные черты сходства с интерьером Португальской синагоги (она же Эснога), возведенной в Амстердаме вскоре после событий, описанных в пьесе Гуцкова, в том же XVII веке. Португальской синагогой в Амстердаме в качестве источника для своей декорации Поленов мог заинтересоваться еще и потому, что события пьесы разворачиваются в среде сефардов, т. е. евреев — выходцев с Пи-

ренейского полуострова. С Португальской синагогой сходны в первую очередь внушительные размеры зала, изображенного на эскизе декорации, большие круглые столбы и решетчатый балкон. Однако Поленов увенчивает свою постройку каменными крестовыми сводами, которые не встречаются ни в одном из амстердамских молитвенных домов (они перекрываются плоскими потолками или цилиндрическими сводами из дерева). Зато перекрытие, изображенное Поленовым, гораздо более привычно для христианского храма.

На эскизе пышная барочная декорация арон кодеша выполнена не только в дереве, но и в мраморе. Подобное богатство форм не характерно для оформления синагог в Амстердаме. Зато аналогии такому решению ковчега завета можно найти в Италии, например, в сефардской Скуола Спаньола в Венеции, интерьер которой оформляли Андреа Брустолон, Бальдасар Лонгена и архитекторы его школы [27]. Полу-круглая лестница на эскизе Поленова тоже может быть заимствована из интерьеров итальянских синагог, например, построенной в XVII веке Скуоло Итальяно в Падуе [13]. «Итальянский колорит» в трактовке форм еврейской архитектуры, скорее всего, вызван живыми впечатлениями самого художника, который в 1883–1884 году продолжал работу над картиной «Христос и грешница» в Италии, где в поисках природы посещал еврейские кварталы.

Стремясь усилить восточный колорит сцены, Поленов делает интерьер своей синагоги полосатым, для чего трудно найти первоисточник среди европейских синагог XVI–XVIII веков. Скорее, на решение художника повлиял мавританский полосатый стиль современных ему молитвенных домов, которые в большом количестве возводились во множестве европейских городов во второй половине XIX века. Это и синагога в Кельне, и Большая синагога в Будапеште, и молитвенные дома в Ганновере, Штутгарте и Карлсбаде. Наконец, и самые крупные синагоги, возведенные в этот период, — в Берлине, Флоренции и Санкт-Петербурге — были двуцветными. (Ил. 17) Восточные акценты в декорации Поленова могли напоминать зрителям о том, что амстердамские евреи, как Уриэль Акоста, прибыли в Голландию из Португалии и Испании.

Со строительством синагоги в Санкт-Петербурге, начавшимся в 1882 году, художник, вероятно, был хорошо знаком. Большая хоральная синагога в Санкт-Петербурге строилась архитекторами Л. И. Бахманом и И. И. Шапошниковым в полосатом мавританском стиле, который, как самый близкий древней еврейской архитектурной традиции,

на протяжении всего предшествующего десятилетия отстаивал, активно участвовавший в постройке, В. В. Стасов: «Но может быть еще более правы те, которые, строя нынче еврейскую синагогу, берут для этого арабско-мавританскую архитектуру...» [6, с. 470].

В эскизе декорации к «Уриэлю Акосте» Поленов конструирует синагогальное пространство, как бы забыв об «античных» синагогах, виденных им на Святой земле, и основывается на совершенно другой ветви еврейской архитектурной традиции — европейских сефардских синагогах XVI–XVII веков, измененной в соответствии с современным видением истоков иудейского зодчества. Кроме того, в интерпретации Поленова интерьер синагоги приближается к пространству христианского храма. Этому способствуют сдвиг бимы с основной пространственной оси, употребление крестовых сводов и даже такие детали, как «огромные свечи», стоящие по обе стороны от арон кодеша, не встречающиеся в убранстве синагог²⁵.

С другой стороны, свисающие с потолка лампы, которые Поленов включает в свой эскиз, способствуют восприятию пространства именно как синагогального. Эти светильники располагаются напротив ковчега Завета, где в синагоге должна висеть негасимая лампада нер тамид (вечный свет). Однако, нер тамид обычно имеет другую форму, так как состоит из одного рожка. Вместо нер тамид Поленов помещает в своем эскизе синагоги так называемые юденштерны — светильники в форме звезды, зажигаемые в еврейских домах при наступлении субботы. С исторической точки зрения здесь снова возникает путаница: правильно располагая синагогальный светильник, художник ошибается с его формой и изображает домашнюю шаббатную лампу в синагоге. Вместе с тем этот выбор оказывается и неожиданно точным, так как светильники югендштерн были распространены в Германии и Голландии XV–XIX веков [11], а действие пьесы Карла Гуцкова происходит как раз в этом регионе и в эту эпоху — в Амстердаме XVII столетия.

Если предположить, что Поленов сознательно перенес шаббатный светильник в интерьер синагоги, исходя из того, что он не реконструирует исторический интерьер, а создает художественное театральное

25 Возможно, на решение пространства вокруг ковчега Завета повлияли впечатления Поленова от посещения Храма Гроба Господня в Иерусалиме. На двух его эскизах, запечатлевающих внутреннее убранство этого храма, также изображены огромные свечи, частично завернутые в богатую ткань, стоящие по две стороны алтаря.



18. Василий Поленов. *Повинен смерти*. 1906
Холст, масло. 113 × 220
Частное собрание

пространство, то этот выбор подчеркивает роль в пьесе главной героини Юдифи, поскольку шаббатный светильник по традиции зажигает женщина, хозяйка дома. Шаббатный светильник может служить и символом дома, утрата которого трагически переживается Уриэлем Акостой, изгнанным из еврейской общины из-за его критического отношения к раввинистическим традициям. Компромиссный характер созданного Поленовым в эскизе пространства, сочетающего черты синагоги и христианской церкви, подчеркивает центральный конфликт пьесы, в которой главный герой оказывается перед выбором между иудаизмом и христианством.

Третье изображение синагоги в творчестве Поленова относится к циклу картин «Из жизни Христа». Я имею в виду работу «Повинен смерти» 1906 года, написанную уже после второго путешествия художника в Палестину в 1899 году. (Ил. 18.)

Согласно тексту Евангелия, местом действия сцены является не синагога, а дом первосвященника Кайафы, в котором совершался суд синадриона над Христом. Однако изображенный интерьер определенным



19. Миниатюра из Золотой Аггады 1320–1330 Британская библиотека. Лондон, MS 27210



20. Самуэль Хиршенберг Синагога Кахал Цион в Иерусалиме. 1907 Бумага, пастель. 30 × 23 Музей Израиля, Иерусалим

образом сакрализован и приближен Поленовым к синагогальному, в первую очередь за счет включения в композицию небольшого шкафчика на стене, ассоциируемого с арон кодешем, и обилия ламп вазообразной формы, свисающих с потолка. Большое количество светильников подобной формы обычно освещало синагогу. Это было вызвано ритуальной необходимостью, так как каждый присутствующий должен был читать Тору, а все пространство — хорошо и равномерно освещаться.

Узнаваемая форма синагогальных масляных ламп, как на картине Поленова, дошла до XIX века неизменной практически со Средневековья — вазообразные светильники выступают в качестве маркера синагогального пространства на разных иллюстрациях к Аггаде, как, например, на миниатюре из Золотой Аггады XIV века. (Ил. 19.) Такие светильники Поленов изображает и в пространстве, где происходит суд, подчеркивая религиозный характер власти синедриона.

Теперь посмотрим на сам интерьер, изображенный художником. Небольшая, полностью беленая комната со сводчатыми потолками производит впечатление полускального помещения, так как ее единственное окно располагается на большой высоте, а все поверхности несколько искривляются. Перед нами опять новый тип синагогального простран-



21. Синагога Йоханана Бен Закая (Комплекс четырех сефардских синагог) в Иерусалиме. Открытка, 1934 Собрание семьи Гросс, Центр еврейского искусства, Тель-Авив

ства, на этот раз восходящий к молитвенным домам той территории, где и происходит действие, т. е. к синагогам Старого города в Иерусалиме.

Впрямую Поленов не воспроизводит в работе какую-либо из Иерусалимских синагог, но характер изображенного пространства в целом близок комплексу четырех сефардских синагог XVI–XVIII веков, расположенных в Еврейском квартале Старого города. Возможно, для их строительства в XVI веке был выбран участок ниже уровня улицы, чтобы, согласно правилам, молитвенные дома немусульман были ниже мечетей. Для Поленова же подобное расположение могло свидетельствовать о глубокой древности постройки. Пространство, изображенное в «Повинен смерти», более всего сходно со Средней синагогой Кахал Цион и синагогой Йоханана Бен Закаи в ансамбле четырех сефардских синагог. (Ил. 20, 21.) На их фотографиях и изображениях начала XX века тоже можно увидеть беленые стены, небольшие своды, деревянные перегородки, и очень близкую по дизайну мебель. Глубокие деревянные кресла с прямыми спинками для членов синедриона Поленов буквально «переносит» в свою работу из Кахал Циона.

Заметим, что на месте четырех сефардских синагог в I в. н. э. находилась известная религиозная школа законоучителя Йохан Бен Закаи,

а сам он во время разрушения Второго храма возглавлял синедрион. И если Поленов во время второго путешествия в Святую землю изучал историю иерусалимских древностей достаточно подробно, то знание об этом могло впоследствии сыграть определенную роль в том, что пространство, где происходит суд синедриона на картине «Повинен смерти», конструируется по мотивам комплекса, маркирующего месторасположение религиозной школы первосвященника I в. н. э.

Еще один возможный источник для интерьера, запечатленного в работе Поленова, — это Гробница Давида, располагающаяся недалеко от Кахал Циона. Сооружение, традиционно считающееся местом погребения библейского царя, вероятно, было синагогой I в. н. э. Низкие, сводчатые, полускальные помещения Гробницы Давида тоже напоминают пространство, изображенное в «Повинен смерти». Гробница Давида находится на первом этаже здания, в котором наверху располагается Сионская горница, т. е. место Тайной вечери — одна из главных христианских святынь Иерусалима, которую Поленов конечно же посещал. Поэтому, когда художнику необходимо было изобразить дом Кайафы, согласно евангельской топографии тоже располагавшийся в непосредственной близости от Сионской горницы, Поленов мог опираться на впечатления от иудейских святынь, виденных неподалеку.

В трех работах художника: «Руины синагоги в Кафр Барам», декорации к опере «Уриэль Акоста» и картине «Повинен смерти» — запечатлены типы синагог, относящиеся к разным эпохам и ветвям еврейской архитектурной традиции. Первая принадлежит античному миру римских провинций, вторая — миру европейского зодчества, задействующего арсенал форм от эпохи готики до барокко, третья говорит о наследии иудейского Востока.

Надписи на иврите

В некоторые из своих работ Поленов включал надписи на иврите²⁶. Так в Благовещении из церкви в Абрамцеве, созданном сразу после возвращения из Святой земли, на стене у окна Поленов изображает записку. На небольшом листе бумаги написано слово «мизрах», в переводе с иврита означающее «восток». Такие таблички, тоже называемые мизра, или мизра-шивити, вешали в еврейских домах для указания правильного направления на Иерусалим и сосредоточения во время молитвы. Тканевые или печатные таблички мизра XIX — начала XX века дошли

до нас в большом количестве. Многие из них украшались символами еврейских праздников, фигурами Аарона и Моисея и важнейшими эпизодами истории исхода, но в центре всегда доминировала крупная надпись «мизрах». (Ил. 22.)

Знание Поленова о том, что такие таблички являются приметой еврейского жилища, явно предшествует его путешествию на Восток, так как надпись на иврите «мизрах» уже появляется в конкурсной картине художника «Воскрешение дочери Иаира» (1871), за которую он получил Большую золотую медаль Академии художеств. (Ил. 23.) Это не свидетельствует об особом интересе Поленова к еврейскому укладу, ведь надпись «мизрах» мы встречаем и в одноименной картине И. Е. Репина, представленной на тот же конкурс. (Ил. 24.)

Вероятно, сведения о таких табличках, указывающих направление молитвы, молодые художники получили в стенах самой Академии. Поленов в данном случае более точно следует историческим реалиям, так как уже в картине «Воскрешение дочери Иаира» пишет слово «мизрах» на отдельном листе, вставленном в рамку, в отличие от Репина, располагающего надпись, наподобие тайного знака, на самой стене²⁷.

Бумажную табличку «мизрах» Поленов помещает и в комнату Богоматери в Благовещении 1882 года. Однако во времена Марии этой традиции конечно же не существовало. Во-первых, из Святой земли

26 Поленов не имитировал еврейское письмо, а включал в некоторые свои картины осмысленные надписи на иврите. Для этого он, конечно, должен был с кем-то советоваться, или, по крайней мере, иметь образцы для копирования. Кто мог оказать художнику такую помощь? Насколько хорошо этот консультант знал иврит? И был ли это один человек? У нас нет не только точной информации, но даже предварительных ответов на эти вопросы. Некоторые надписи в работах Поленова не только правильно составлены, но и снабжены пометками огласовок, как, например, на эскизах декораций к «Уриэлю Акосте» (1885), другие представляют собой бессмысленный набор букв («Повинен смерти!» 1906). Означает ли это, что человек, который помогал Поленову в 1880-х годах, по каким-то причинам был недоступен для художника в 1900-х годах? Близкий друг и соратник Поленова по его первой поездке на Восток в 1881–1882 годах Семен Абаменек-Лазарев знал древние языки, в частности, хорошо владел арамейским. Но мог ли он написать фрагмент текста с обозначением огласовок? Логично предположить, что эрудированным помощником Поленова мог выступить Марк Антокольский. Однако, как я покажу позже, сам выбор текстов, размещенных на стене синагоги в эскизах декораций для «Уриэля Акосты», указывает на то, что это было сделано христианином, а не иудеем. На данный момент можно лишь констатировать, что сотрудничество Поленова с гебраистами заслуживает особого внимания и может стать предметом будущего исследования. Чтение и интерпретация надписей в работах Поленова для этой статьи стали возможны исключительно благодаря любезной помощи профессоров Ильи Родова и Сергея Кравцова.

27 Подробнее о надписях на стенах синагог см.: [25, pp. 97–116].



22. Мизра-шивити для стены дома
Около 1850
Вышитая шелковая ткань, золотая
и серебряная нить
Собрание семьи Гросс, Центр
еврейского искусства, Тель-Авив

направление молитвы на Иерусалим совсем не всегда совпадало с направлением на восток. Например, по отношению к Назарету, где совершается Благовещение, Иерусалим расположен на юге. Во-вторых, табличка мизрах не только указывала на Священный город, но и напоминала о его отдаленности, говорила о жизни в изгнании. Сам способ декорации стены с помощью типографского листа мизра-шивити не только относится к эпохе книгопечатания, но и в целом принадлежит к реалиям жизни восточноевропейского еврейства в рассеянии в период XVIII–XIX веков²⁸. Мы снова видим, как этнографически точные детали из современного еврейского уклада Поленов переносит в эпоху I в. н. э. Кроме того художник, очень по-христиански располагает табличку

²⁸ Так, например, немецкий художник еврейского происхождения Мориц Оппенгейм, запечатлевая жизнь еврейских семей в диаспоре во второй половине XIX века, снабжает почти все изображенные интерьеры табличками «мизрах» (см. его альбом «Сцены из традиционной еврейской семейной жизни», начатый в 1860-х годах).



23. Василий Поленов. Воскрешение
дочери Иаира. 1871. Фрагмент
Холст, масло. 173 × 280
Научно-исследовательский музей
Российской академии художеств,
Санкт-Петербург



23. Илья Репин. Воскрешение дочери
Иаира. 1871. Фрагмент
Картон, масло. 229 × 382
Государственный Русский музей

не на стене, а, скорее, у окна, указывая на восход, а следовательно, и свет, приходящий с Востока, т. е. на будущее рождение Христа.

Те же очень крупные надписи «мизрах» Поленов располагает и на занавесах ковчега Завета в синагоге из декораций к опере «Уриэль Акоста». Художник, видимо, опирается здесь на свои воспоминания о том, что на завесах арон кодеша был какой-то текст на иврите. На самом деле надпись «мизрах» никогда не помещалась на завесах ковчега, обычно там располагалась цитата из Библии или посвятельная надпись [29, pp. 193–251].

В декорации к «Уриэлю Акосте» на восточной стене синагоги Поленов развешивает и другие крупные надписи на иврите в специальных рамках. С одной стороны, необходимо понимать, что перед нами эскиз театральной декорации, и таким образом художник может ниспослать «эпиграф» для будущего действия, или выявить и заключить в рамку «мораль» происходящего. С другой стороны, за помещением надписей на стены синагоги стоит определенная традиция.

Практика написания молитвенных текстов на стенах синагог возникает в среде ашкеназских евреев Восточной Европы в XVI веке и связывается с изменением традиционных молитв. С одной стороны, под влиянием Кабаллы возникают сложные молитвенные тексты, с другой, сами молитвенники являются большой ценностью и редкостью. Их не хватает. В связи с этим новые тексты молитв пишут на стенах, чтобы собрание могло их повторять [26]. Такие надписи, однако, зафиксированы на определенной и не очень обширной территории — в синагогах Львова, Кракова, Богемии. В синагогах Амстердама, о котором идет речь в пьесе Карла Гюцкова, таких надписей никогда не было. Поэтому украшение стены синагоги текстами можно, скорее, считать претворением личных зрительных впечатлений художника, связанных с ашкеназской средой, нежели попыткой реконструкции интерьера сефардской синагоги XVI века.

Сейчас таких надписей сохранилось немного, поскольку большинство молитвенных домов в Восточной Европе было разрушено во время Первой мировой войны и Холокоста. Например, на фотографиях Большой Предместной синагоги во Львове 1900-х годов рядом с ковчегом Торы хорошо видны помещенные в рамку «таблицы» с молитвами²⁹. Поленов тоже обрамляет тексты и помещает их на восточную стену синагоги, рядом с арон кодешом. Однако его тексты гораздо короче синагогальных молитв, а шрифт, который использует художник для их написания, — крупнее.

В интерпретации Поленова надписи начинают играть роль кратких и емких цитат, своего рода афоризмов, выражающих глас Божий. В них выявляется суть и оценка происходящего на сцене.

Часть левой надписи, расположенной ближе всего к зрителю, написана с ошибками, поэтому смысл верхних двух строк непонятен, но в двух нижних строках повторена цитата из Книги Исхода (Исход 21:23–25), «Око за око, зуб за зуб», выражающая ветхозаветный принцип симметричного возмездия (талион), считающийся в христианстве главным отличием «мстительного» иудаизма от учения Иисуса, основанного на прощении.

В ходе четвертого действия пьесы, разворачивающегося в синагоге, происходят наиболее трагические события. Первоначально герой

29 См., например, фотографию, опубликованную в выходившем во Львове польском журнале *Chwila. Dodatek Ilustrowany* (№ 37, 13 сентября 1931): URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lw%C3%B3w_Welka_synagoga_przedmiejska.jpg.

надеется купить личное счастье ценой публичного отречения от своих взглядов («око за око»). Однако одновременно свершается слишком много подобных «разменов», а отречения становятся неотличимы от предательства, что приводит к краху всех действующих лиц. Принцип возмездия пробуждает месть и не приводит к восстановлению «симметрии».

Порочным в интерпретации Поленова оказывается само руководство этим принципом, приводящее к разрушению связей между учителем и учеником, членами семьи, смертям главных героев пьесы. Будучи помещенной ближе к зрительному залу, надпись «Око за око, зуб за зуб» сразу говорит искусственному зрителю о первопричине происходящего. Здесь уместно возникает вопрос: а были ли среди театральной публики такие знатоки иврита, которые могли прочесть и оценить этот комментарий, вынесенный художником на авансцену? Само по себе это не исключено, но смысл текста понимался публикой и без знания языка. Надпись на иврите, помещенная на стену, типологически восходила к «Мене, мене, текел, упарсин» (Дан. 5) и не могла быть ничем иным, кроме предзнаменования гибели³⁰. Нечитаемость текста делала его еще более убедительным пророчеством грядущей катастрофы³¹.

Теперь обратимся к правой надписи, которая лучше видна на втором варианте эскиза к тому же действию трагедии. Текст представляет собой заключенную в рамку цитату из знаменитого 137-го псалма «На реках вавилонских сидели мы и плакали...»: «Если забуду тебя Иерусалим, пусть лишится памяти моя правая рука...»

Идея разместить цитату из 137-го псалма на стене синагоги служит еще одним доказательством знакомства Поленова с восточноевропейской еврейской традицией. Пейзажи, отсылающие к этому тексту³²,

30 «Мене, мене, текел, упарсин» — слова, начертанные таинственной рукой на стене во время пира вавилонского царя Валтасара незадолго до его убийства и падения Вавилона, которые лишь пророк Даниил смог истолковать как знак приближающейся катастрофы (Дан. 5:26–28).

31 Подробное объяснение того, что само по себе употребление иврита является значимым коммуникативным актом вне зависимости от его знания зрителем, содержится в статье И. Родова [20].

32 О пейзажах, визуализирующих текст 137-го псалма, которые располагались на стенах деревянных синагог, подробнее см. статью И. Родова [21]. Судьбу образов из 137 псалма Родов прослеживает и в своем докладе «Лети, наша мысль. Псалом “На реках вавилонских” в традиционном еврейском искусстве», представленном на конференции «Неделя еврейского искусства» (ГИИ, 17–21 мая 2021, URL: https://sias.ru/upload/iblock/5eb/Programma_Nedelya-Evreyskogo-iskusstva-v-GII_rus.pdf). Текст доклада любезно предоставлен автором.

неоднократно появлялись в декоре деревянных синагог XVII–XVIII веков в Могилевской губернии, Галиции и Польше (например, в Могилеве, Ходорове, Пшедбуже), а также в синагогах Румынии (Бакэу, Пятра-Нямц). В настенных росписях и станковых картинах из этих синагог изображались пейзажи Вавилонских рек. По их берегам располагались купы деревьев, на ветвях которых висели струнные и духовые инструменты. Образ скорбного безмолвия, создаваемый в подобном пейзаже, напоминал об отказе евреев играть на музыкальных инструментах в вавилонском плену и становился символом тоски по Иерусалиму. Подобный пейзаж обычно сопровождался первыми строками 137-го псалма, написанными на деревянных стенах синагог.

В сценическом решении Поленова мы видим взаимодействие с этой традицией. В своем эскизе на стену синагоги художник помещает картину в раме, скорее опираясь на румынскую традицию станковых пейзажей, отсылающих к 137-му псалму. Однако Поленов отказывается от самого пейзажа, заменив его на укрупненную цитату из 137-го псалма, занявшую все поле изображения.

В чем причина того, что художник отказался от изображения в пользу текста? Скорее всего, Поленов недостаточно знал или вообще не видел подобные росписи и опирался на словесные описания декора синагогальных интерьеров, поэтому не мог быть очарован этим поэтическим живописным мотивом. Кроме того, укрупнение текста усиливало тему предсказания драматических поворотов в сценическом действии.

На первый взгляд надпись на стене «Если забуду тебя Иерусалим, пусть лишится памяти моя правая рука...» лишь указывает на то, что действие разворачивается в диаспоре, вдали от Сиона. Но одновременно эти слова точно отражают внутренний конфликт главного героя Уриэля Акосты, которого внешние обстоятельства и логика собственного пути заставляют выбирать между иудаизмом и христианством, вольным развитием философской мысли и жестким теологическим учением. И под Иерусалимом здесь может пониматься как иудейская традиция, так и верность себе, поиск философской истины.

Смысл правой надписи двойственен. С одной стороны, ее можно воспринимать как продолжение левой, как глас всего Израиля, коллективное чаяние вновь обрести потерянный Иерусалим. С другой стороны, лирическая интонация внутреннего монолога, звучащая в строках 137-го псалма, сам характер обещания, почти зарок — помнить Иеруса-

лим, отождествляемый с пережитым, превращает правую надпись в голос личности — ответ на императив левого текста «Око за око, зуб за зуб».

Клятву верности Иерусалиму можно понимать не только как внутренний монолог главного героя пьесы, но и как прямую речь самого художника, признание своей причастности судьбе священного города, как обещание вернуться. Голоса Уриэля Акосты и Поленова здесь сливаются, а правая надпись на эскизе приобретает характер подписи живописца.

Надписи, помещенные на стену синагоги в декорациях к «Уриэлю Акосте», представляют собой осмысленные высказывания, выявляющие подтекст происходящего, и этим они принципиально отличаются от табличек на иврите из других работ Поленова, таких как «Среди учителей» или «Повинен смерти», где в качестве надписи преподносится набор букв, не складывающихся в слова. Тексты на иврите для «Уриэля Акосты» — это цитаты из Библии, хорошо известные Поленову как христианину. «Око за око, зуб за зуб» как иллюстрация талиона неоднократно упоминается в Ветхом и Новом Заветах вплоть до Нагорной проповеди. А 137-й псалом многократно цитируется в текстах, значимых для русской и европейской культуры XVIII–XIX веков, включая, например, произведения Ф. М. Достоевского и Дж. Верди [5]. Надписи, правильно написанные на иврите, являются доказательством подлинности воссозданного Поленовым еврейского мира, но выбор этих текстов свидетельствует о том, что эта реконструкция осуществляется с точки зрения христианской культуры.

В заключение следует отметить, что путешествие Василия Поленова в Святую землю для работы над картиной «Христос и грешница» оказало глубокое влияние на его творчество 1880-х годов. Знакомство с жизнью еврейских общин и их материальной культурой сказалось на разработке станковых картин, театральных декораций и храмовых образов, выполненных художником в этот период. Поленов воспринимает Восток как культурное пространство, в котором отсутствует категория времени, в силу чего тщательное изучение современных еврейских костюмов художник обращает в реконструкцию облика героев I века н. э. Несмотря на то что для написания картины об эпохе Иисуса Поленов едет на Восток, в его репрезентации иудеев сказывается знание уклада жизни еврейских местечек западной части Российской империи и востока Австро-Венгрии. Изображение еврейских костюмов, синагогального

пространства и надписей на иврите говорит о том, что в представлении еврейского уклада художник исходит из позиций реализма, однако выбор текстов и тем показывает скрытую логику повествования, сформированную культурными рамками христианства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Каиштанова Е. Е.* Мир Василия Поленова. Т. III: Восток. М.: Слово, 2019.
2. *Медовар Л.* Валентина Серова: служение музыкальной культуре // Лехаим. 1999. URL: <https://lechaim.ru/ARHIV/91/medovar.htm>.
3. *Репин И. Е.* Далекое и близкое / Под ред. К. Чуковского. М.: Изд-во АХ СССР, 1960.
4. *Сахарова Е. В.* Василий Дмитриевич Поленов. Письма. Дневники. Воспоминания. Л.: Искусство, 1950.
5. *Синило Г. В.* Псалом 137/136 и его судьба в мировой культуре // Сравнительное литературоведение. 2013. № 1. С. 42–51.
6. *Стасов В. В.* По поводу постройки синагоги в Санкт-Петербурге // Еврейская библиотека. Историко-литературный сборник. Т. 2. СПб.: Изд. А.Е. Ландау, 1872. С. 453–473.
7. *Теркель Е. А.* Василий Поленов в Египте и Палестине. М.: ГТГ, 2019.
8. *Amishai Maisels Z.* Jesus in Israeli Art // *Ars Judaica*. 2018. Vol. 14. Pp. 146–149.
9. *Dalvimart O.* The Costume of Turkey. London: W. Bulmer for W. Miller, 1802
10. *Davis E., Davis E.* Hats and Caps of the Jews. Givatayim: Massada Ltd., 1983.
11. *Dudová J.* Sabbatlampen aus Messingguss // *Judaica Bohemiae*. 1973. Vol. 9. No. 2. Pp. 72–84.
12. *Encyclopaedia Judaica*. Detroit: Macmillan reference USA, 2007.
13. *Italian Synagogue of Padua*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Synagogue_italienne_de_Padoue_vue_de_l'int%C3%A9rieur.JPG.
14. *Kalmar I.* Orientalism and the Jews: Jesus Did not wear a Turban. Waltham: Brandeis University Press, Tauber Institute, 2020.
15. *Kravtsov S.* Temple Iconography in the Modern Time Synagogue Architecture. URL: https://www.academia.edu/55857917/The_Temple_Iconography_in_the_Modern_Time_Synagogue_Architecture/.

16. *Laskier M. M., Simon R. S., Reguer S.* The Jews of the Middle East and North Africa in Modern Times. New York: Columbia University Press, 2003.
17. *Meir E., Meir D.* Ancient Synagogues of the Golan. Jerusalem: Yad Izhak Ben-Zvi, 2015.
18. *Mendelsohn E.* Painting a People: Maurycy Gottlieb and Jewish Art. Waltham: Brandeis University Press, Tauber Institute, 2002.
19. *Rainer M.* The Awakening of Jewish National Art in Russia // *Jewish Art*. 1990–1991. Vol. 16/17. Pp. 98–121.
20. *Rodov I.* Hebrew Inscriptions in Christian Art // *Encyclopedia of the Bible and its Reception*. Vol. 11. Berlin–Boston: De Gruyter, 2015. Cols. 631–637. URL: https://www.academia.edu/17568662/Ilia_Rodov_Hebrew_Inscriptions_in_Christian_Art.
21. *Rodov I.* With Eyes towards Zion: Visions of the Holy Land in Romanian Synagogues // *Quest. Issues in Contemporary Jewish History*. 2013. Iss. 6. URL: <https://www.quest-cdecjournal.it/with-eyes-towards-zion-visions-of-the-holy-land-in-romanian-synagogues/>.
22. *Rubens A.* A History of Jewish Costume. London: Valentine, Mitchell. 1967.
23. *Sagiv G.* Jewish Blues: A History of a Color in Judaism. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2022.
24. *Schaalje J.* Ancient Synagogues in Bar'am and Capernaum // *The Jewish Magazine*. 2001. June. URL: <https://jewishmag.com/44mag/synagogues/synagogues.htm>.
25. *Shadmi T.* From Functional Solution to Decorative Concept. Stages in the Development of Inscribing Liturgical Texts on Synagogue Walls // *Hebrew Studies*. 2014. No. 55. Pp. 97–116.
26. *Shadmi T.* Wall Inscriptions in East European Synagogues: Their Sources, Meanings, and Role in Shaping the Concept of Space and Worship. PhD diss. Ramat-Gan, 2011.
27. *Spanish Synagogue*. Venice. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Spanish_Synagogue_\(Venice\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Spanish_Synagogue_(Venice)).
28. *Weiss H.* Kostümkunde. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1860.
29. *Yaniv B.* Ceremonial Synagogue Textiles from Ashkenazi, Sephardi and Italian Communities. London: Littman Library, 2019.
30. *Yuhasz E.* Aron ha-begadim ha-yehudi. Jerusalem: Museum of Israel, 2014 (на иврите).