М.В.КОЛОТЫГИНА
Аспирант МГУ имени М.В.Ломоносова
e-mail: kolotyginamasha@mail.ru

M.V. KOLOTYGINA
Postgraduate student at Lomonosov Moscow State University
e-mail: kolotyginamasha@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_315_334

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ ИЗ ХРОМОЛИТОГРАФИЧЕСКИХ АТЛАСОВ В ЖИВОПИСНОМ УБРАНСТВЕ БОЛЬШОЙ СИНАГОГИ РИМА

ORNAMENTAL MOTIFS FROM CHROMOLITHOGRAPHIC ATLASES IN THE INTERIOR DECORATION OF THE GREAT SYNAGOGUE OF ROME

Статья посвящена анализу живописного убранства Большой синагоги Рима (1904), созданной художниками Доменико Бруски и Аннибале Бруньоли. Целью исследования является установление соответствий между художественным решением синагоги и хромолитографическими атласами орнаментов XIX в., «Грамматикой орнамента» О. Джонса (1856) и «Полихромным орнаментом» А. Расинэ (1885–1887). Изучение росписей выявляет прямые параллели с иллюстрациями в указанных изданиях на уровне отдельных мотивов: пальметт, волют, бутонов лотоса, меандров, розеток. Хромолитографические издания выступали в роли каталога орнаментов, которые отбирались исходя из художественной задумки, зачастую стилизовались, частично трансформировались и наделялись специфически еврейским иконографическим содержанием. Выбор этих изданий обусловлен их широким распространением в творческой среде периода историзма, институциональным контекстом итальянской художественной среды того времени, особенностями архитектурных поисков синагогального зодчества периода еврейской эмансипации.

This article analyzes the interior decoration of the Great Synagogue of Rome (1904), created by the artists Domenico Bruschi and Annibale Brugnoli. The aim of the study is to establish correlations between the decorative programme of the synagogue and two major chromolithographic atlases of ornament: The Grammar of Ornament by Owen Jones (1856) and L'Ornement polychrome by Albert Racinet (1885–1887). Analysis of the wall paintings reveals direct parallels with illustrations from these publications in specific motifs: palmettes, volutes, lotus buds, meanders, and rosettes. The chromolithographic publications served as ornamental repertoires from which motifs were selected, stylized, and transformed to convey a specifically Jewish iconographic programme. The choice of these particular publications reflects their wide professional currency during the historicist period, the institutional context of the Italian decorative arts milieu, and the broader architectural aspirations of synagogue design in the age of Jewish emancipation.

Ключевые слова: синагогальная архитектура, Большая синагога Рима, живописное убранство синагоги, росписи, хромолитографии, орнаментальный атлас, орнамент.
Keywords: synagogue architecture, the Great Synagogue of Rome, synagogue decoration, interior decoration, wall paintings, chromolithography, ornamental atlases, ornament.

Орнаменты, распространяемые в виде цветных иллюстрированных атласов в XIX – начале XX вв. были важнейшим визуальным источником образов для мастеров, работавших в духе историзма. Наша статья посвящена частному случаю обращения к хромолитографическим изданиям, живописному убранству Большой синагоги Рима (1904, рис. 1), созданному художниками Доменико Бруски (1840-1910) и Аннибале Бруньоли (1843-1915). Здесь мы будем понимать историзм как синоним эклектики, так как для синагогальной архитектуры важен процесс подбора подходящих образов, который шел одновременно с анализом искусства предшествующих эпох на предмет соответствия актуальной творческой задумке. В данном случае историзм, часто трактующийся как культурное явление, а не только как стиль архитектуры [10, p. 580, 581], воспринимается равным эклектике, понимаемой как комбинация исторических стилей [7, p. 703–705].

История цветных изданий, распространявших варианты орнаментов, началась в первой половине XIX в. средствами, предшествовавшими хромолитографии: ручная раскраска по литографии (1), литография в два тона (2), хромоксилография и акватинта с ручной раскраской (3). Эти издания были призваны даже при отсутствии технологии, способной воспроизвести цвет тиражным способом, предоставить систематизированный образ исторического цветного орнамента.



Рис. 1. Большая синагога Рима (1904)

Хромолитография, запатентованная в 1837 г. во Франции Годфруа Энгельманом, кратно повысила степень распространения цветных иллюстрированных атласов с орнаментами и позволила распространять подобные издания в самых разных областях знания, включая географию, ботанику, архитектуру и оформление интерьеров [4]. Каталоги орнаментов превращаются из уникальных изданий в растиражированные профессиональные «словари» для архитекторов, декораторов и студентов художественных школ. Важнейшим для этой традиции стал труд О. Джонса, архитектора и специалиста по орнаменту, «Грамматика орнамента» (1856), сделавшая равнодоступными орнаменты разных цивилизаций и эпох и внесшая большой вклад в формирование международной моды на обращение к «экзотическим» стилям [23, p. 223].

Вслед за Джонсом свои цветные атласы издали и другие европейские исследователи орнамента. Альбер Расинэ выпустил «Полихромный орнамент» (1869) под прямым влиянием «Грамматики орнамента» [14, p. 149], а Э. Присс д'Авен и Ф. М. Гессемер обратились соответственно к арабскому искусству Каира и арабо-староитальянским архитектурным украшениям [4]. Были популярны и более специализированные каталоги, посвященные орнаменту отдельных регионов и эпох (4), а также репертуару актуальных международных выставок (5).

Для синагогальной архитектуры периода эмансипации (1870-е – 1910-е гг.) этот богатый фонд орнаментальных образцов приобретал особое значение. С помощью египетских, ассирийских, греческих или мавританских орнаментов создатели монументальных синагог обращались

к историческим стилям. Это было основой художественных поисков в синагогальной архитектуре периода эмансипации. Синагоги как вид культовой архитектуры исторически не имели своего стиля. Поэтому архитектурная мода XIX – начала XX вв. на поиски подходящих для современной архитектуры реминисценций стала органичной и логичной средой, в которой формировался облик новых синагог.



Рис. 2. Большая синагога Рима. Молельный зал

Анализ живописного убранства Большой синагоги Рима позволяет установить соответствия с популярнейшими цветными иллюстрированными атласами орнаментов, «Грамматикой орнамента» О. Джонса и «Полихромным орнаментом» А. Расинэ. Нашедшие международное распространение образы были переосмыслены в контексте еврейской иконографической программы. Авторами художественного оформления синагоги стали Д. Бруски и А. Бруньоли, два выдающихся умбрийских художников, творивших на рубеже XIX и XX вв. [12, p. 65] (рис. 2). Предположительно, мастера были приглашены работать над интерьером римской синагоги благодаря знакомству с Гульельмо Кальдерини (1837–1916), который был учителем Освальдо Арманни (1855–1929), автора проекта синагоги совместно с инженером Винченцо Коста [21, p. 76]. Как отмечал корреспондент газеты La Tribuna, выступавший под подписью «L'Italico», и чья заметка была перепечатана газетой Corriere Israelitico, это интереснейший художественный проект, который отличают «гармоничные линии и яркие цветовые сочетания, так что молящиеся могут служить Богу в радости, как и желал Господь» [16, p. 80].

Результаты творческих поисков и архитекторов, и декораторов Большой синагоги Рима неразрывно связаны с институциональным развитием в художественно-промышленной среде Рима того времени, прежде всего с деятельностью Музея художественной промышленности в Риме (1874–1957) и связанных с ним учреждений.

Важнейшую роль в организации системы художественно-промышленного образования в Италии, частью которого являлись указанные

институции, сыграли идеи и разработки Камилло Бойто (1836–1914), архитектора, теоретика искусства, педагога и критика, одного из ключевых деятелей итальянской художественной культуры эпохи Рисорджименто и объединенной Италии. Ученик П. Сельватико в Академии Венеции, он унаследовал от наставника интерес к национальному средневековому наследию и был противником «иррациональной эклектики», бездумного заимствования исторических стилей, при котором терялись первоначальные смыслы выразительных особенностей [17].

К. Бойто возглавлял Центральную комиссию по художественно-промышленному образованию с 1893 по 1908 г. [18, p. 78]. Комиссия координировала реформу художественно-промышленных школ по всей Италии и стремилась способствовать тому, чтобы мастера больше опирались на «итальянский стилистический репертуар» [18, p. 83], а не на растиражированные зарубежные «Грамматику орнамента» О. Джонса (1856) и «Полихромный орнамент» А. Расинэ (1869). Ее взгляды проводил журнал «Итальянское декоративное и промышленное искусство», где К. Бойто определял редакционную политику, требуя представлять каждый элемент орнамента в контексте его памятника и одного исторического стиля [19, p. 238], без гибридных вариантов историзма. Не сразу были восприняты редакцией и новые веяния модерна [19, p. 249, 251].

В журнале публиковал материалы и Рафаэле Эркулеи (1841–1898), директор Музея художественной промышленности в Риме [19, p. 247]. Музей был создан по примеру лондонского Музея Виктории и Альберта [18, p. 82] и включал коллекции античной керамики, ренессансной майолики, средневековых тканей, исламского искусства, венецианского стекла. При музее действовала Школа прикладного дизайна, служившая учебной базой для подготовки ремесленников.

Д. Бруски, автор рисунков для художественного оформления Большой синагоги Рима, руководил этой Школой с 1876 по 1894 гг. и преподавал декоративный рисунок в Академии изящных искусств в Риме [12, p. 67]. Так можно реконструировать вероятный круг источников декораторов синагоги: «Грамматика орнамента» О. Джонса, «Полихромный орнамент» А. Расинэ, коллекции Музея художественной промышленности, а также, предположительно, росписи греческих ваз и фаэнцской майолики XVI в. [12, p. 68]. А. Бруньоли, занимавшийся цветовой палитрой убранства [11, p. 58], уже работал с Д. Бруски в Палаццо Чезарони (арх. Г. Кальдерини, 1897), а О. Арманни преподавал архитектурный рисунок и орнамент в Королевском техническом институте «Лео-

нардо да Винчи» и в Римском университете. Они, очевидно, также были знакомы с последними тенденциями в сфере художественной промышленности.

Большая синагога Рима — не только продукт эпохи историзма, но, в первую очередь, монументальная синагога периода эмансипации. Еврейская община Рима — одна из самых древних европейских общин, ведущая свою историю со II в. до н.э. Римское гетто существовало с 1555 по 1870 гг. на территории района Сант-Анджело. Синагога была построена прямо на месте упраздненного гетто. Большая синагога Рима является одним из самых ярких символов нового свободного положения евреев в Италии, где Рим стал столицей.

В. Коста и О. Арманни было важно решить двойственную, общую для синагог периода эмансипации проблему выражения еврейской идентичности через архитектуру и ее гармонизации с городским ландшафтом. Рассуждая о выборе стиля, архитекторы пришли к выводу, что необходимо обратить внимание на архитектуру периода возникновения иудаизма: древнеегипетскую, древнеассирийскую и древнегреческую. Учитывая, что проекты ряда синагог этого периода клонились в сторону «исламских» восточных стилей, В. Коста и О. Арманни отметили, что такой вариант Риму бы не подошел. Здание должно было сочетаться с греко-римской архитектурой и ренессансными образцами шестнадцатого века. В брошюре, изданной самими архитекторами по случаю открытия синагоги, авторы поясняли, что, взяв за основу эллинскую традицию, они на ее базе выработали собственный архитектурный язык, обратившись к восточным, в частности месопотамским, образцам и приведя их в соответствие с современными им запросами. Результатом стало здание сдержанного и цельного облика, наделенное деликатным изяществом и, по их убеждению, вписывающееся в облик прочих городских построек [6, p. 11–13].

Для строительства римской синагоги было выбрано заметное и хорошо обозреваемое место на берегу Тибра. Здание высотой 46 м, завершенное парусным четырехгранным алюминиевым куполом, является одной из архитектурных доминант в центре Рима. На панораме города здание занимает видное место вступая в визуальный диалог с такими величественными постройками, как Собор Святого Петра.

В плане Большая синагога Рима представляет собой греческий крест, с объемно-планиметрической точки зрения она может быть отнесена к крестово-купольному типу сооружений. Композиционное решение Большой синагоги Рима отличается компактностью и четкой очерчен-



Рис. 3. Большая синагога Рима. Женская галерея



Рис. 4. Большая синагога Рима. Ковчег Завета

ностью прямых линий и углов. Фасады облицованы травертином, имеют характерный светло-бежевый цвет с вкраплениями золотых украшений. Композиции фасадов симметричны. Колоннады, наличники, фризы, карнизы и сами стены изящно украшены пальметтами, волютами и розетками, а на главном фасаде размещены важнейшие символы иудаизма: Скрижали Завета, Звёзды Давида, ветви лулава и венчающая фасад менора.

Молельный зал Большой синагоги Рима, который оформляли Д. Бруски и А. Бруньоли, представляет собой двухъярусное пространство. Опорные столбы, ордерные элементы, переходы между объемами зала решены в тех же цветах, что и фасады, светло-бежевом и золотом. Женскую галерею, состоящую из трех балконов, опоясывает бронзовая решетка перил. Рисунок орнамента решетки напоминает мотив пальметты. Барабан купола опирается на пары небольших колонн, которые «придают своду характер сдержанной силы и выразительной мощи» [12, p. 65] (рис. 3).

Синагогальный Ковчег Завета расположен в восточной апсиде (рис. 4). Он украшен шестью колоннами с ионическими капителями, увенчан изображением Скрижалей Завета, на которых расположена золотая корона. Ковчег украшен пальметтами, волютами, орнаментом из пальмовых ветвей и маковых бутонов, геометрическим орнаментом на мотив меандра. Бима в римской синагоге установлена прямо перед апсидой. Кафедра расположена в восточной части северной галереи первого этажа. Скамьи молящихся обращены к апсиде. Римская синагога принадлежит

к ортодоксальному иудаизму итальянского обряда, но при этом такое расположение внутреннего убранства характерно для синагог XIX века, строившихся на волне модернизации.



Рис. 5. Большая синагога Рима. Орнаментальное украшение на нижней части стены апсиды

«Почти каждая поверхность была вовлечена в иконографический и колористический проект, разработанный для Большой синагоги» [12, p. 63]. Декоративное решение внутреннего убранства Большой синагоги Рима красочно и разнообразно. А. Бруньоли, непосредственно осуществлявший его живописное оформление, использовал роспись темперой по штукатурке с добавлением особых пигментов, благодаря которым белые лепестки розеток напоминают перламутр [12, p. 69]. Сопоставление деталей живописи с возможными источниками вдохновения, а иногда и копирования свидетельствует о богатстве исторических реминисценций, причем иконографический анализ в данном случае неотделим от контекстуального: смысл орнаментального мотива определяется не только его формальным происхождением, но и его местом в системе ветхозаветных коннотаций и символической программы, отвечавшей запросу общины на самопрезентацию в новых условиях эмансипации.

Первое, на что падает взор верующего, когда он попадает в молельный зал, – синагогальный Ковчег Завета, пространство апсиды, самое важное место синагоги. Живописные панно в апсиде на уровне первого этажа украшены пальметтами с остроконечными листьями, каждая из которых вырастает из двух листьев, закручивающихся в волюты (рис. 5). Они расположены в шахматном порядке, выполнены в золоте на светлом кремовом фоне. Края панелей расписаны гораздо ярче, в трех цветах — красном, синем и золотом. Внизу — две большие пальметты с острыми листьями, под ними двойные волюты, сверху — волюты, сворачивающи-





Рис. 6. О. Джонс. «Грамматика орнамента» (1856). Фрагмент листа 10. Орнамент
Рис. 7. А. Расинэ. «Полихромный орнамент» (1885–1887). Лист «Египетский орнамент. Настенные росписи». Орнамент

еся в форму сердца. Подобные по композиции волюты, закручивающиеся в форму сердца, встречаются на листе 10 «Грамматики орнамента» О. Джонса (6) (рис. 6), а также обнаруживают сходство с египетскими мотивами, представленными у А. Расинэ на листе «Египетский орнамент. Настенные росписи» (7) (рис. 7).

Выше на стене апсиды на уровне второго этажа, располагаются панно с медальонами и фигурами менор. На медальонах написано: «ולדג ודחי ומש הממורנו ,יתא הוהיל» («Величайте Господа со мною, и превознесем имя Его вместе»; Пс.33:4). Панно заполнены изображением виноградных лоз с золотыми гроздьями, а листва и побеги окружены золотым свечением. По контуру каждое панно обведено двойной каймой: золотой полосой и красно-белым стрельчатым орнаментом. Виноградная лоза — устойчивый ветхозаветный образ Израиля (Иер. 2:21, Ис. 5:1–2, 7, Ос. 10:1, Пс. 79:9, 15), восходящий к декору Второго Храма (8) и к иконографии монет времен восстания Бар-Кохбы [8, p. 145].

Верхний ярус украшений стены апсиды композиционно повторяет оформление стены напротив, над колоннадой центрального балкона женской галереи. Но в апсиде пять панелей, а напротив – три. Боковые панно и там, и там имеют одинаковый рисунок. Это изящное изображение растения на золотом фоне. Листья и цветы коричневого, белого, бежевого, серого цветов изгибаются в волны, а зеленые ветви закручивают-



Рис. 8. Большая синагога Рима. Орнаментальное украшение на стене бокового балкона галереи



Рис. 9. Большая синагога Рима. Орнаментальное украшение на стене центрального балкона галереи

ся в спиральные волюты и в нижней части изгибаются в форме контура вазы. Вероятно, это стилизованное изображение финиковой пальмы.

На центральной панели в апсиде изображен Ковчег Завета, на котором стоит менора с зажженными свечами. Предметы обрамлены бело-зелеными пальмовыми листьями с узкими острыми листочками. На Ковчеге Завета надпись: «לארשי יפלא תובבר הוהי הבוש» («Возвратись, Господи, к тысячам и тьмам Израилевым!»; Чис. 10:36). Изображение представлено на золотом фоне. Ковчег Завета изображен установленным на невысоком подиуме, покрытом ковровым геометричным орнаментом красного, бордового и золотого цветов.

На центральной панели над женской галереей изображен синагогальный Ковчег, установленный на таком же подиуме, как и Ковчег Завета на изображении напротив. Синагогальный Ковчег написан на золотом фоне, обрамлен бело-зелеными листьями пальмы. Над ковчегом поднимается белое облако, формой напоминающее дерево. Каждую из панелей обрамляет полосатая лента с красно-белым стрельчатым узором.

Орнаментальное украшение стен боковых балконов женской галереи идентично друг другу (рис. 8). Панели по сторонам окон второго света почти целиком заполнены трехцветным (золотым, красным и синим) орнаментом, а в их центре остается небольшое кремовое поле, отведенное под золотую роспись. Похожий орнамент, но менее насыщенный по рисунку, встречается и в пространстве галереи на уровне второго и третьего света, повторяя декоративные панели апсиды первого этажа: те же золотые

пальметты в листьях-волютах на кремовом фоне, но более дробный и витиеватый трехцветный узор вокруг золотых пространств. Четыре торцовых панели на уровне третьего света дополнены изображениями финиковых пальм.

Оформление панелей центрального балкона близко по колориту к остальным частям интерьера, хотя рисунок и трактовка фигур здесь иные (рис. 9). Центр панно занимает золотой орнамент на кремовом фоне из венчиков цветов в шахматном порядке, где сочетаются более крупные цветы с остроконечными лепестками и мелкие цветы с округлыми лепестками. Внизу пальмовый лист с зубчатыми краями и розетки в волютах, подобные ромашкам или хризантемам, но крупнее, чем на прочих панно, вверху те же листья, но более гладкие, а еще одна розетка венчает золотой центр. Рисунки сверху и снизу обрамлены золотым витым орнаментом из волн и волют.

Цветы с остроконечными лепестками схожи с цветами на листе под номером 22 из работы О. Джонса (9), правда, в его варианте орнамента изображены два золотых цветка на голубом фоне (рис. 10). Цветы с лепестками в виде кружков и цветочные композиции с остроконечными лепестками обнаруживают сходство с иллюстрациями в работе А. Расинэ на темы «Индо-Персидский орнамент. Декоративные формулы» и «Индо-Персидский орнамент. Расписные орнаменты. Каймы распространенных рисунков» (10) (рис. 11).

Панели на стенах центрального балкона обрамлены орнаментальны-



Рис. 10. О. Джонс. «Грамматика орнамента» (1856). Лист 22. Орнамент



Рис. 11. А. Расинэ. «Полихромный орнамент» (1885–1887). Лист «Индо-Персидский орнамент. Декоративные формулы». Орнамент

ми поясами, где белый рисунок на синем фоне сочетается с золотыми полосами по бокам. Рисунок орнамента напоминает схематические изображения бутонов лотоса, отсылающие к египетскому искусству. Действительно, можно отметить схожесть с орнаментом с листа 8 из хромолитографического атласа О. Джонса, где изображены сине-бело-золотые цветы лотоса на зеленом фоне (11). Они обрамлены полосами с рисунком желтого, красного и зеленого цветов.



Рис. 12. Большая синагога Рима. Фрагмент оформления плафона центрального балкона галереи

Украшение потолка над центральным балконом женской галереи имеет уникальный рисунок. Центр плафона заполнен узором кремового цвета на золотом фоне – происходит инверсия цветового решения центральных фрагментов других панно; он представляет собой цветы, вписанные в двойные круги и изогнутые квадраты между ними. В центре панно трехцветная (золотой, красный и синий) композиция из пальметт, волют, волн, растительных мотивов. Ее рисунку вторят и широкие орнаментальные пояса, выступающие в роли рамы плафона. Пальметты нескольких видов и волюты чередуются с розетками, такими же, как на стенах. Ими же усыпаны композиции, в центре светлого золотого полотна (рис. 12).



Рис. 13. О. Джонс. «Грамматика орнамента» (1856). Лист 8. Орнамент

Цветы и растительные мотивы, вписанные в круги и изогнутые квадраты встречаются на листе 23 из работы О. Джонса. В атласе изображены изящные венчики цветов, растительные мотивы, вписанные в различные формы, в том числе круги и изогнутые квадраты (12). На этом же листе есть цветок с лепестками в виде кружков как на настенных панно центрального балкона (13). Розетки могут быть взяты с листа под номером 8 из труда О. Джонса (14) (рис. 13).

Под центральным и боковыми плафонами потолка центрального балкона расположены три орнаментальных пояса, выполненных золотом на светлом фоне. Верхний фриз — стилизованные финиковые пальмы и кедры. Эти же растения встретятся и в росписи подкупольного пространства. На среднем уровне изображены маки и стилизованные цветы, напоминающие и лотосы, и стилизованные финиковые пальмы. Здесь обнаруживается сходство с орнаментом с листа 8 из иллюстрированного атласа О. Джонса. Одна из полос орнамента на листе состоит из красно-черных бутонов мака и зелено-сине-желтых цветов лотоса (15). Полосы орнамента, где чередуются пальметты и цветы лотосы отражены во множестве вариаций в греческом разделе «Грамматики орнамента» О. Джонса (16).

Нижний фриз украшают розетки двух видов. Розетки, в том числе с желтой сердцевиной и белыми лепестками, и цветы лотоса изображены на листе по теме «Египетский орнамент. Настенные росписи» из иллюстрированного атласа А. Расинэ (17).

Кессоны на потолке под центральным балконом женской галереи украшены композициями белого и золотистого цветов, где собраны пальметты с волютами, витые линии, листья аканта.

Внутреннее пространство синагоги опоясывают и более крупные орнаментальные фризы. Самый заметный проходит над окнами второго света и состоит из двух чередующихся композиций: вазы с волютообразными ручками, зубчатым горлышком в виде короны и поднимающимся из нее белым облаком, обрамленной двумя крыльями, и лампы того же коричневатого оттенка с пламенем, на фоне пальмового листа. Крылатая композиция здесь отсылает к образу херувима, парная ей к пальме. Оба мотива восходят к описаниям убранства Первого Храма (3 Цар. 6, 7; Иез. 40–44; 2 Пар. 3) и встречаются также в синагоге Триеста (1912) [1], хотя и в иной трактовке.

Облако и огонь в этих композициях можно связать с ветхозаветными знаками присутствия Бога, сопровождавшими Исход, Синайское откровение и освящение Скинии и Храма (Исх. 13:21–22, 19:9, 16, 18, 24:15–17, 40:34–38; 3 Цар. 8:10–11; 2 Пар. 5:13–14; Пс. 104:39).

Пространство перехода к потолку над окнами третьего света опоясывают три орнаментальные полосы. На верхнем уровне изображены пальметты и цветы лотосов на золотом фоне. Листья пальметты окрашены в бордовый и белый, а цветы лотоса — в красный и зеленый. Рисунок

и мягкая округлая форма пальметт напоминает павлинье оперение. В хромолитографическом атласе О. Джонса есть схожие изображения на листе 12, где такие пальметты чередуются с бутонами и цветами лотоса (18).



Рис. 14. Большая синагога Рима. Подкупольное пространство

Средний фриз — это линия чередующихся золотых розеток двух видов на красном фоне. Ниже всего расположен орнамент из золотых п-образных зубцов с красными полосами в центре каждого зубца. Этот рисунок повторяет не только форму, но и колорит из «Грамматики орнамента». Светло-бежевые П-образные зубцы на терракотовом фоне изображены на листе 15 (19).

Щедро украшен и барабан купола. По сторонам от каждой тройки окон размещены живописные панно, где на золотом фоне изображены цветущие пальмы. Их цветы и широкий лист, снова напоминающий павлиньи перья, сверху написаны синим и белым цветами, благодаря чему росписи заметны издалека. Здесь можно отметить явное сходство с изображением с листа 12 из труда О. Джонса. На ряде примеров орнамента изображена пальметты как будто из павлиньих перьев, а вместо цветов, как в синагоге, бутоны лотоса (20). Золотые узоры на светлом фоне — лепные пальметты, бутоны и витые растительные мотивы — украшают простенки между окнами.

Основание барабана опоясывают две полосы орнамента. Нижняя состоит из чередующихся изображений красных распускающихся лотосов и золотых бутонов. Похоже на орнамент с листа 7 из работы О. Джонса, где между зелено-красными цветами лотоса зарисованы желтые бутоны (21). Верхняя полоса украшений состоит из небольших панно разные размеров, где на золотом фоне сочетаются пальметты, цветы и бутоны лотоса, растительные мотивы темных оттенков и белые розетки.

Роспись потолков воспроизводит мотив звездного неба — устойчивый в ветхозаветной традиции образ народа Израиля, пребывающего под покровительством Творца (Быт. 1:16, 15:5, Втор. 1:10, Пс. 146:4). Подкупольная роспись (рис. 14) построена на контрасте золотых лучей, идущих от окулюса, и опоясывающего купол семицветного радужного ор-

намента, узор которого вторит очертаниям птичьего оперения. У основания композицию дополняют кедры и пальмы. Алюминиевая подложка живописи придает этому участку декора особую светоносность и блеск [11, p. 58]. Хроматическая гамма купола перекликается с ветхозаветным образом хошена, наперсника с двенадцатью камнями по числу колен Израилевых (Исх. 28:15–29) [3, с. 10] (состав камней у разных переводчиков и комментаторов расходится [9, p. 3, 4, 46, 47]), а также с радужным спектром, библейским знаком примирения после потопа (Быт. 9:8–17).



Рис. 15. Большая синагога Рима. Фрагмент оформления апсиды

Живописное оформление Д. Бруски и А. Бруньоли существует в ансамбле с работами других мастеров. Полихромные витражи окон и окулюса купола выполнил Чезаре Пиккиарини (1871–1943) в сотрудничестве с мастерской «Джулиани»: орнамент составлен из пальметт, волют, меандров и стилизованных в эстетике либерти лилий [12, p. 72–73]. Ч. Пиккиарини, как и другие мастера синагоги, был связан с институциональной средой Музея художественной промышленности в Риме, где позднее преподавал в Школе витражной живописи. Спинки скамеек украшены золотыми пальметтами, полы оформлены геометрическими вариациями меандра. О. Джонс в «Грамматике орнамента» рассуждал о меандре и орнаментах, развивающихся из него, а их вариации привел на листе 15 (22).

Шесть менор второго яруса апсиды повторяют форму светильника с главного фасада синагоги (рис. 15) и композиционно обрамляют собой Ковчег Завета. Их прообразом послужило изображение меноры на Триумфальной арке Тита (81 г. н. э.) [3, с. 11], запечатлевшей победу Рима над Иудеей в войне 66–71 гг. н.э., в ходе которой был разрушен Второй Храм. Многовековые притеснения еврейского народа запечатлены в Арке Тита, тогда как торжество гармоничного единства евреев и итальянцев воплощает новая синагога.

Та же логика переосмысления прошлого узнается и в других мотивах декора. Пальма, самый частый растительный образ синагоги, несет на себе память сразу нескольких эпох: она украшала Первый Храм, чека-

нилась на монетах Иудеи, служила Риму знаком покоренной провинции («JUDAEA CAPTA») и одновременно оставалась образом священного лулава повстанцев Бар-Кохбы [8, p. 141–143], а в библейском тексте связана со спасением и мудростью (Исх. 15:27; Суд. 4:5). Схожим образом можно трактовать и павлинье перо, отсылающее к более ранней традиции росписи синагоги в Газе (V в.), где эта птица означала бессмертие [5, p. 24–53]. Та же логика обращения к образам Храмов прослеживается в виноградной лозе, отсылающей к декору Второго Храма, и в ливанском кедре, главном строительном материале Первого Храма.

Последовательно проследив сходство живописного оформления интерьера Большой синагоги Рима с хромолитографиями орнаментов О. Джонса и А. Расинэ, мы видим подтверждение тому, что эти альбомы выступали основными источниками вдохновения и заимствований. Популярные символы, часто бравшиеся лишь как элемент декора, обретают здесь глубокие смыслы из-за исторической и образной связи с историей иудаизма. Д. Бруски и А. Бруньоли опирались на орнаментальные образцы О. Джонса, но почти нигде не воспроизводили зафиксированные им цветовые решения. Господствующим тоном росписи синагоги является золото, а светлые панно обрамлены насыщенными сочетаниями золотого (или желтого), красного и синего — цветов, которые сам О. Джонс относил к первичным, характерным для эпох культурного расцвета [15, p. 71]. Та же триада целиком определяет орнамент Большой синагоги Флоренции (1882) [2, с. 190], заимствованный и вдохновленный иллюстрациями в хромолитографических атласах, тогда как в Риме прямых заимствований из атласа О. Джонса почти нет, а основные цвета нередко дополняются вторичными и третичными оттенками. Композиции синагоги, как правило, симметричны.

Система декоративного оформления Большой синагоги Рима обнаруживает сходство с другими итальянскими синагогами периода эмансипации (Триест, Флоренция), но встраивается и в более широкий, международный контекст европейского историзма, сложившийся во время бурного развития декоративно-прикладного искусства и художественно-промышленного образования. Импульсом к реформам этой сферы послужила Всемирная выставка 1851 г., обнажившая кризис ремесел [20, p. 248–276], и основание римского Музея художественной промышленности по образцу Музея Виктории и Альберта отражает включенность Италии в этот процесс. Показательно, что Д. Бруски, живший в Англии в 1862–1868

гг., скорее всего, был знаком с деятельностью У. Морриса [21, p. 80], который, в отличие от К. Бойто, поддерживал развитие частных мастерских, а не государственные реформы, и что сам К. Бойто, стремившийся вывести зарубежные сборники орнаментов из корпуса опорных материалов, так и не смог вытеснить их из практики: Д. Бруски и А. Бруньоли, современники реформ, все же обращались к ним.

Дело здесь было, конечно, не в отвержении нововведений, а в специфике конкретного проекта: перед мастерами стояла задача отразить идентичность еврейской римской общины, а обращение к хромолитографическим атласам объяснялось их международным распространением и профессиональной средой, в которой работали художники-декораторы синагоги. Внешний облик, созданный О. Арманни и В. Коста, сохраняет итальянский и даже римский характер, лишь в деталях выдавая «экзотичность» постройки, тогда как внутреннее пространство заявляет о своем необычном характере намного настойчивее, передавая библейские мотивы через египетские, ассирийские, греческие и помпеянские орнаменты в стилизованной, классицизирующей манере. Иллюстрированные атласы орнаментов стали наиболее подходящим инструментом для конструирования облика новой монументальной синагоги периода эмансипации.

Стилевой аспект художественного решения носит гибридный характер, при этом создает гармоничное и целостное впечатление. Согласованность между формальным репертуаром эпохи и специфически еврейской семантикой убранства составляет художественное и историческое значение памятника.

Примечания:

1. См., напр.: *Coste P.-X.* Architecture arabe ou Monuments du Kaire mesurés et dessinés de 1818 à 1826 / P.-X. Coste. — Paris: Firmin-Didot, 1837–1839; *Girault de Prangey J.-P.* Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833 / J.-P. Girault de Prangey. — Paris: Veith et Hauser, 1836–1839.

2. См.: *Girault de Prangey J.-P.* Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie mineure, dessinés et mesurés de 1842 à 1845 / J.-P. Girault de Prangey. — Paris: l'Auteur, 1846–1855.

3. См.: *Shaw H.* The Encyclopaedia of Ornament / H. Shaw. — London: William Pickering (Chiswick Press), 1842.

4. См., напр.: *Audsley G.A.* The Ornamental Arts of Japan / G.A. Audsley. — London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1882–1884; *Audsley W.*

Polychromatic Decoration as Applied to Buildings in the Mediaeval Styles / W. Audsley, G. Audsley. — London: Henry Sotheran, 1882; *Bourgoin J.* Les Arts arabes: architecture, menuiserie, bronzes, plafonds, revêtements, mosaïques, pavements, vitraux, etc. / J. Bourgoin. — Paris: Vve A. Morel, 1873; *Bourgoin J.* Les Éléments de l'art arabe: le trait des entrelacs / J. Bourgoin. — Paris: Firmin-Didot, 1879; *Hittorff J.I.* Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou L'architecture polychrôme chez les Grecs: in 2 vols. / J.I. Hittorff. — Paris: Firmin-Didot, 1851.

5. См., напр.: *Waring J.* B. Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition, 1862: in 3 vols. / J. B. Waring. — London: Day and Son, 1863; *Wyatt M.D.* The Industrial Arts of the Nineteenth Century: A Series of Illustrations of the Choicest Specimens Produced by Every Nation at the Great Exhibition of Works of Industry, 1851: in 2 vols. / M.D. Wyatt. — London: Day and Son, 1851–1853; *Liénard M.* Spécimens de la décoration et de l'ornementation au XIXe siècle / M. Liénard. — Liège: C. Claesen, 1866.

6. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 10, fig. 13, 14, 16.

7. См.: *Racinet C.A.* L'Ornement polychrome / C. A. Racinet. — Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1885–1887. — Pl. Égyptien. Peintures murales, fig. 2, 8, 13.

8. См.: *Ios. Fl.* Ant. Iud. XV, 11, 3.

9. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 22, fig. 12, 13.

10. См.: *Racinet C.A.* L'Ornement polychrome / C. A. Racinet. — Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1885–1887. — Pl. Indo-persan. Formules décoratives; Pl. Indo-persan. Ornements peints. Bordures a dessin courant.

11. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 8, fig. 14.

12. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 23, fig. 4.

13. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 23, fig. 18.

14. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 8, fig. 1, 9, 15, 16.

15. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 8, fig. 2.

16. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 16, 18, 22.

17. См.: *Racinet C.A.* L'Ornement polychrome / C. A. Racinet. — Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1885–1887. — Pl. Égyptien. Peintures murales, fig. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 12, 14, 15, 17.

18. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 12, fig. 5.

19. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 15, fig. 3.

20. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 12, fig. 5, 12, 13, 14.

21. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 7, fig. 25.

22. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — pp. 34–35, pl. 15.

Список литературы:

1. *Колотыгина М.В.* Древний Восток и другие исторические реминисценции в архитектурном решении синагоги Триеста / М. В. Колотыгина // Архитектон: известия вузов. — 2025. — № 4 (92). — URL: http://archvuz.ru/2025_4/25/ (дата обращения: 12.02.2026)

2. *Колотыгина М.В.* Орнамент во внутреннем убранстве Большой синагоги Флоренции / М. В. Колотыгина // Вестник МГХПА. — 2024. — № 2, ч. 1. — С. 181–194.

3. *Улуханли Л.* Синагоги: свет Иудаизма / Л. Улуханли. — New York: Rizzoli New York, 2021. — 288 с.

4. *Banas P.* From Picturesque Cairo to Abstract Islamic Designs: L'Art arabe and the Economy of Nineteenth-Century Book Publishing / P. Banas // Nineteenth-Century Art Worldwide. — 2018. — Vol. 17, No. 1 (Spring). — URL: https://www.19thc-artworldwide.org/spring18/banas-on-l-art-arabe-and-the-economy-of-nineteenth-century-book-publishing (дата обращения: 01.03.2026).

5. *Bleiberg, E.* Tree of Paradise: Jewish Mosaics from the Roman Empire / E. Bleiberg. — Brooklyn, NY: Brooklyn Museum, 2005. — 65 p.

6. *Costa V.* Il nuovo Tempio israelitico di Roma / V. Costa, O. Armanni. — Roma: Balbi, 1904. — 38 p.

7. Eclecticism // The Dictionary of Art: in 34 vols. / ed. by J. Turner. — New York: Grove's Dictionaries, 1996. — Vol. 9. — P. 703–705.

8. *Fine S.* Between Rome and Jerusalem: The Date Palm as a Jewish Symbol // Art and Judaism in the Greco-Roman World: Toward a New Jewish Archaeology. — Cambridge: Cambridge University Press, 2005. — P. 140–145.

9. *Harrell J.E., Hoffmeier J.K., Williams K.F.* Hebrew Gemstones in the Old Testament: A Lexical, Geological, and Archaeological Analysis // Bulletin for Biblical Research. — 2017. — Vol. 27, No. 1. — P. 1–52.

10. Historicism // The Dictionary of Art: in 34 vols. / ed. by J. Turner. — New York: Grove's Dictionaries, 1996. — Vol. 14. — P. 580–581.

11. Il nuovo Tempio Israelitico di Roma // L'Architettura Italiana. — 1915. — Anno X, № 5. — P. 50–58.

12. Il Tempio Maggiore di Roma: nel centenario dell'inaugurazione della sinagoga 1904–2004 / a cura di G. Ascarelli [et al.]; fotografie di M. Listri; Comunità ebraica di Roma. — Torino: U. Allemandi, 2004. — 118 p.

13. Il volto del Tempio: il restauro del Tempio Maggiore di Roma a centovent'anni dalla fondazione / a cura di E. Settimi. — Milano: Rizzoli, 2024. — 143 p.

14. *Jespersen J. K.* Originality and Jones' The Grammar of Ornament of 1856 / J.K. Jespersen // Journal of Design History. — 2008. — Vol. 21, No. 2 (Summer). — P. 143–157.

15. *Jones O.* The Grammar of Ornament: illustrated by examples from various styles of ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — 392 p.

16. La nuova sinagoga // Il Corriere Israelitico. — 1904. — Anno XLIII, № 3 (luglio). — P. 79–80.

17. *Miano G.* Boito, Camillo / G. Miano, E. Giachery. Dizionario Biografico degli Italiani. — Vol. 11. — Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1969. — URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-boito_(Dizionario-Biografico) (дата обращения: 25.02.2026).

18. *Pesando A.B.* Camillo Boito e la Commissione Centrale per l'insegnamento artistico industriale (1884–1908) / A. B. Pesando // Camillo Boito moderno / a cura di S. Scarrocchia. — Milano: Mimesis Edizioni, 2018. — Vol. II. — P. 77–91.

19. *Pesando A.B.* Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie: La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e il «sistema delle arti» (1884–1908) / A. B. Pesando. — Milano: FrancoAngeli Editore, 2009. — 360 p.

20. *Pevsner N.* Academies of Art, Past and Present / N. Pevsner. — New York: Da Capo Press, 1973. — 323 p.

21. *Ponti A.C.* Annibale Brugnoli / A. C. Ponti. — Perugia: Effe, 1999. — 196 p.

22. *Racinet C.A.* L'Ornement polychrome. Deuxième série. Art ancien et asiatique, moyen âge, renaissance, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles / C. A. Racinet. — Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1885–1887. — 526 p.

23. *Sloboda S.* The Grammar of Ornament: Cosmopolitanism and Reform in British Design / S. Sloboda // Journal of Design History. — 2008. — Vol. 21, No. 3. — P. 223–236.