

УДК 726.3:75.052:7.046:271.2

DOI: 10.34670/AR.2026.76.66.028

Символика живописного убранства Большой синагоги Рима: библейские коннотации как переосмысление трагического опыта общины

Колотыгина Мария Вячеславовна

Аспирант,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: kolotyginamasha@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена анализу символики живописного убранства молельного зала Большой синагоги Рима (1904), созданного художниками Доменико Бруски и Аннибале Бруньоли. Иконографическая программа убранства рассматривается в контексте еврейской эмансипации и трансформации традиционной синагогальной символики в XIX веке. Установлено, что декоративные мотивы убранства, включая изображения пальмы, меноры, винограда, ливанского кедра, херувимов, облака и огня, образуют целостную смысловую систему, в которой каждый элемент наделен ветхозаветной семантикой. Цветовая программа интерьера анализируется как самостоятельный смысловой уровень: золотой цвет, трехцветная система орнаментальных поясов и семицветный спектр подкупольного пространства соотносятся с библейскими описаниями. Анализ трансформации символики показал, что образы, некогда связанные с разрушением Храмов и римским триумфом, обретают в пространстве синагоги значение примирения и свободного выражения идентичности. Отдельным аспектом исследования является вопрос о том, как орнаментальные мотивы из иллюстрированных изданий эпохи историзма наполняются исключительно религиозным содержанием в синагогальном пространстве.

Для цитирования в научных исследованиях

Колотыгина М.В. Символика живописного убранства Большой синагоги Рима: библейские коннотации как переосмысление трагического опыта общины // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 3А. С. 263-275. DOI: 10.34670/AR.2026.76.66.028

Ключевые слова

Синагогальная архитектура, Большая синагога Рима, живописное убранство синагоги, росписи, иконографическая программа, символ, еврейская эмансипация.

Введение

Символы, отсылающие к древнейшей истории иудаизма, связи еврейского народа с Богом, всегда являлись неотъемлемыми фрагментами декоративного оформления синагог. В синагогальной архитектуре не появилось собственного стиля в силу исторических событий. Жизнь еврейских общин в рассеянии, породившая разнообразие обликов синагог, определила и стремление сохранить идентичность и передать ее потомкам. Древнейшие символы, ставшие узнаваемыми знаками иудаизма, были важнейшими инструментами сохранения идентичности. Символика живописного убранства Большой синагоги Рима (1904) является примером того, как символы в оформлении синагоги продолжают выступать маркерами религиозной обособленности и в период еврейской эмансипации, когда многие черты синагогальной архитектуры были призваны вписать ее в городские ландшафты места проживания общины.

Еврейская община Рима является одной из старейших европейских общин, появление которой датируется II в. до н.э. На протяжении столетий она существовала в условиях возрастающего количества ограничений, которые достигли апогея в 1555 г., когда папа Павел IV учредил в Риме гетто на территории района Сант-Анджело. Вплоть до 1870 г. еврейская жизнь Рима была заключена в пределах этого квартала, в стесненных условиях и под постоянным правовым давлением. Объединение Италии и включение Рима в состав нового государства изменили положение евреев: гетто было упразднено, евреи получили гражданские права наравне с прочими итальянцами. Решение построить монументальную синагогу непосредственно на месте бывшего гетто стало красноречивым символом нового статуса римской еврейской общины.

Большая синагога Рима была возведена по проекту архитектора Освальдо Арманни (1855–1929) и инженера Винченцо Коста в 1901–1904 гг. (рис. 1). 46-метровая постройка с парусным четырехгранным алюминиевым куполом стала заметным акцентом городского ландшафта и находится в визуальном взаимодействии с важнейшими символами итальянской столицы, например, собором Святого Петра. Объемно-пространственная композиция синагоги строится на основе греческого креста и принадлежит к крестово-купольному типу культовых сооружений. Отделка фасадов выполнена в травертине, они декорированы пальметтами, волютами и розетками. Оформление главного фасада задает символическую программу, раскрытую затем в росписях интерьера. Мы видим на нем Скрижали Завета, Звезды Давида, ветви лулава и венчающую всю композицию менору.

Выбор стиля был продиктован двойственностью требований эпохи. С одной стороны, была необходимость выделить здание как принадлежащее еврейской традиции, с другой — вписать его в римский контекст, не прибегая к откровенному ориентализму, который казался уместнее в других городах, но здесь выглядел бы чужеродно на фоне греко-римского и ренессансного наследия. В. Коста и О. Арманни сформулировали свою задумку следующим образом: «Вдохновляясь греческим стилем, мы довольно свободно разработали собственную архитектурную систему, вдохновленную азиатскими, в частности ассирийскими мотивами, но адаптированную к современным требованиям. Мы стремились к тому, чтобы новая синагога приобрела строгие и лаконичные формы, не лишённые, однако, скромной изысканности и идеально гармонирующие, на наш взгляд, с другими памятниками нашего города» [Costa, 1904, 11-13; цит. по Il nuovo Tempio, 1915, с. 50]. Архитекторы определили, что в стилевом решении синагоги следует опираться на образцы искусства Древнего Египта, Греции и Ассирии. Сочетание позволило говорить о еврейской истории на языке, понятном и принятом в Риме.

Значение строительства синагоги в столице объединенной Италии было подчеркнuto на церемонии открытия здания главным раввином Рима, Витторио Кастильони. Он противопоставил новую синагогу Триумфальной арке Тита: «Итак, братья, на Римском форуме, где Триумфальная арка Тита бросает вызов гневу веков, здесь, на руинах древнего римского гетто был воздвигнут куда более славный памятник. Если тот образ олицетворяет рабство и угнетение, то этот — искупление и братство. Если тот напоминает о крови, безжалостных войнах и тираническом насилии, то этот — о братской любви и милосердии» [Piattelli, 2004, с. 93]. Арка была символом многовековых страданий и унижений еврейского народа, а синагога, напротив, стала знаком начала равноправного сосуществования евреев и итальянцев. Это сопоставление позволяет нам определить интерпретационную рамку для понимания значения символов в художественном убранстве Большой синагоги Рима. Многие из них мы можем рассматривать в контексте тенденции к переосмыслению трагического прошлого римской еврейской общины. Ряд символов обретает новое, примиряющее значение, отражающее настроения периода эмансипации.

Трансформации еврейской символики в период эмансипации

Важной особенностью облика монументальных синагог в XIX веке стало размещение на фасадах еврейских надписей, текстов и символов [Улуханли, 2021, 82-83], а также изменение трактовки и частоты использования традиционной символики. Активно использовались ранее в декоративном оформлении синагог такие символы, как менора (семиконечный светильник), шофар (музыкальный инструмент из бараньего рога, используемый в ряде праздников), символы четырех видов растений, входящих в традицию праздника Суккот (этрог, финиковая пальма, мирт, ива — они означают разных по отношению к Торе евреев, каждого из которых иудаизм принимает и направляет в соответствии с законами религии). С началом эмансипации и развития реформаторского иудаизма эти символы стали использоваться в оформлении не так активно, так как они могли ассоциироваться с разрушением Храмов и последовавшим изгнанием, со стремлением к возвращению в Землю Израиля и с большей отчужденностью от места проживания общины в диаспоре. От этих положений реформаторский иудаизм отказывался.

Более активно стал использоваться символ Звезды Давида (Щит Давида, маген Давид). Этот знак не всегда имел строгую ассоциацию с иудаизмом и еврейством. Еще с античности он применялся представителями различных общин, неся разнообразие смыслов. Например, шестиконечная звезда могла быть охранительной печатью в средневековых трактатах, алхимическим знаком, символом в масонстве и т. д. В мистических еврейских текстах появлялся как Щит Давида в период Средневековья, но широкого распространения не нашел. С начала XIX в. символ начал закрепляться как отличительный знак еврейских общин Европы, сначала среди пражского еврейства, а к концу столетия был настолько распространен, что лидерами сионистского движения был избран символом возвращения в Землю Израиля. Активнее стал использоваться символ Скрижалей Завета. Он обозначал религиозное учение евреев, которое было воспринято и признано христианским миром. Эти символы отражали глубокие корни, большую историю и важность морального аспекта еврейской культуры. Щит Давида и Скрижали Завета размещались на фасадах новых синагог. Интересно отметить, что этот символ часто располагался там, где бы в христианской постройке был крест. Мотив Звезды Давида включался в орнаментальное оформление стен, потолков, витражей и других декоративно

оформленных мест [Wigoder, 1986, с. 177]. Обретение символа шестиконечной звезды можно отметить как часть процесса постулирования еврейства, обретения общинной ценности и единого символа не только религии, но и народа. Наряду с исламским полумесяцем и христианским крестом Звезда Давида стала символом, по которому можно определить конфессию в городе. Период еврейской эмансипации определялся переосмыслением символического языка иудаизма, в котором одни символы отошли на второй план, другие приобрели новое значение, что отразилось в декоративной программе Большой синагоги Рима.

Оформление интерьера Большой синагоги Рима

Авторами живописного убранства молельного зала римской синагоги (рис. 2) стали два опытных художника из Умбрии, Доменико Бруски (1840–1910) и Аннибале Бруньоли (1843–1915). Д. Бруски к этому времени был одним из наиболее востребованных декораторов центральной Италии, известным монументальными циклами росписей в светских и религиозных зданиях Умбрии и Рима. А. Бруньоли был мастером полихромных росписей. Их совместное участие в проекте было определено, вероятно, профессиональными контактами в кругах римской архитектурной среды. Оба мастера работали с Гульельмо Кальдерини (1837–1916), учителем О. Арманни, в Палаццо Чезарони (1897) [Ponti, 1999, с. 76]. Д. Бруски был ответственен за разработку орнаментальных рисунков, тогда как А. Бруньоли определял цветовое решение и осуществлял непосредственное живописное исполнение [Il nuovo Tempio, 1915, 58], применяя темперу по штукатурке с добавлением пигментов, сообщавших белым лепесткам розеток характерный перламутровый отблеск [Di Castro, Spagnoletto, 2004, с. 69].

Понимание тенденций профессиональной творческой среды, в которой формировалось художественное мышление Бруски, дает возможность установить предполагаемый набор источников декоративной программы синагоги. На протяжении почти двадцати лет (1876–1894) Д. Бруски возглавлял Школу прикладного дизайна при Музее художественной промышленности Рима и преподавал декоративный рисунок в Академии изящных искусств. Среди изданий, которые он изучал профессионально и с опорой на которые преподавал, были «Грамматика орнамента» (1856) Оуэна Джонса и «Полихромный орнамент» (1869) Альбера Расинэ. Дополнительными источниками вдохновения могли послужить коллекции самого Музея, расписные греческие вазы и фаэнтинская майолика XVI в. [Di Castro, Spagnoletto, 2004, с. 68]. Важно отметить, что в синагогальном пространстве эти источники переставали быть лишь декоративными образцами. Орнаментальный мотив, взятый из иллюстрированного атласа, вписывался в систему ветхозаветных значений, которые не были предусмотрены авторами хромофотографических изданий. Современники считывали иконографическую программу, созданную оформителями римской синагоги, как часть сакрального пространства, где цвет и орнамент создают пространство для молитвы в радости [La nuova sinagoga, 1904, с. 80].

Пространство молельного зала организовано в два яруса, все опорные столбы и ордерные элементы в нем выдержаны в светло-бежевой и золотой гамме. Три балкона женской галереи охвачены бронзовым ограждением, орнамент которого воспроизводит рисунок пальметты. В восточной апсиде установлен Ковчег Завета, декоративное убранство которого включает шесть колонн с ионическими капителями, пальметты, волюты, орнаментальные композиции из пальмовых ветвей и маковых бутонов, а также геометрический фриз на основе меандра. Каждый из декоративных мотивов, украшающих элементы внутреннего убранства синагоги, ее стены и

конструктивные элементы несет самостоятельную символическую нагрузку, обращаясь к многовековой традиции иудейской иконографии и встраиваясь в единую смысловую программу.

Еврейские символы в живописном убранстве римской синагоги

Пальма

Изображения пальм, от стилизованных пальметт до реалистичных деревьев, – самый частый символ, который мы встречаем в декоративной программе Большой синагоги Рима (рис. 3). Стилизованные пальметты и пальмовые ветви включены в росписи настенных панно, фриз, плафона центрального балкона галереи, оформление подкупольного пространства и спинок скамеек, рисунки витражей. Образ этого растения неразрывно связан с историей иудаизма и еврейского народа и имеет множество смыслов. Земли Палестины были богаты пальмовыми деревьями, фрагменты которых использовались в хозяйстве, а плоды употреблялись в пищу. В Ветхом Завете Иерихон даже упоминается как «город пальм» (Втор.34:3). Многие античные авторы отмечают важность финика не только как продукта экспорта, но и как предмета культурного и политического взаимодействия [Fine, 2005, с. 142, 143].

Главное для еврейской архитектуры значение, связь с образом Первого Храма, основывается на том, что пальма, а зачастую именно финиковая пальма являлась символом Земли Израиля. Именно поэтому изображения этого растения украшали главное здание в истории иудаизма. Через несколько столетий после разрушения Первого Храма, за несколько десятилетий до падения Второго Храма, изображение финиковой пальмы чеканилось на монетах и закрепилось как символ римской провинции Иудеи. И до появления на монетах образ пальмы был очень удобен для использования в еврейских художественных (например, рельеф в синагоге Гамлы, I в до н.э. - I в. н.э.) и литературных произведениях как украшение, часть подписи или печать, ведь так не нарушался религиозный запрет на изображение идолов. Поэтому чеканка этого символа на монетах означала согласие римской администрации с иудейскими традициями [Fine, 2005, с. 141]. Образ финиковой пальмы приобретает новый смысл во время Первой Иудейской войны и затем восстания Бар-Кохбы. В первом случае пальма (в том числе в виде лулава) на монетах чеканилась вместе с надписью «JUDAEA CAPTA» как символ римского триумфа и назидания другим провинциям – был разрушен Иерусалим и был сожжен Второй Храм. Во втором случае уже повстанцы изображали на своих монетах финиковую пальму как священное растение лулав. Закрепляется значение пальмовой ветви как победного символа. Но в Большой римской синагоге, символе эмансипации, изображения пальмы, некогда являвшихся знаком вражды Рима и евреев, теперь становятся символом примирения и мирного сосуществования.

Важность образа пальмы в иудаизме подтверждается многозначностью этого символа в библейских текстах. В описании Исхода финиковые деревья упоминаются как указание на оазис, спасение и одновременно как символ старейшин (семьдесят пальм и семьдесят старейшин Израиля) (Исх.15:27, Чис.33:9). Пальма сравнивается с праведником, наделенным долголетием, плодовитостью и изобилием подобно благословенному растению (Пс.91:13-15). Вероятно, в связи с этими качествами пальма выступает олицетворением женской красоты (Песн.7:8). Также пальма – символ мудрости и праведного суда (Суд.4:5). Большое для иудаизма значение имеет пальмовая ветвь, используемая как атрибут праздника Суккот – лулав. Согласно предписанию

(Лев.23:40), во время праздничных обрядов на Суккот необходимо использовать связанные вместе четыре вида растений: лулав, этрог, хадас и араву.

Таким образом, важнейшее для иудаизма растение-символ является главным мотивом украшений Большой синагоги Рима, знаком мира, согласия и равенства, в которых после Рисорджименто, объединения Италии, стали жить два народа.

Херувимы

В оформлении наиболее заметного фриза синагоги, который проходит над окнами второго света, пальмовые листья выступают частью многозначной композиции. На нем чередуются две композиции: ваза с крыльями и белым облаком, образ херувима, и лампа-ваза с пламенем на фоне пальмового листа. В библейских описаниях оформления Первого Храма несколько раз упоминаются украшения в виде херувимов и пальмовых деревьев, в каждом случае выступающие частями одной композиции (3Цар.6, 7; Иез.40–44; 2Пар.3). Этот мотив встречается и в других итальянских синагогах периода эмансипации, например, в синагоге Триеста (1912) [Колотыгина, 2025, www], хотя там он получает иную трактовку.

Облако, огонь

Над композициями-«херувимами» на фризе поднимаются белые облака, а в композициях-пальмах присутствует изображение огня. Облако и огонь упоминаются вместе в ряде ветхозаветных текстах как знаки шхины, присутствия Бога. Так, во время Исхода днем Бог вел народ в столпе облачном, а ночью – в столпе огненном (Исх.13:21-22, 14:19-20, 24, Пс.104:39). На горе Синай Бог явился Моисею в облаке (Исх.19:9,16, 24:15-16, 18), а слава Божья была как огонь (Исх.19:18, 24:17). Облако как зримое присутствие Бога наполнило Скинию и управляло движением народа (Исх.40:34-38), а во время освящения Первого Храма, облако заполнило и его (3Цар.8:10-11, 2Пар.5:13-14). Изображение знаков теофании в оформлении синагоги утверждает божественное присутствие в этом пространстве. В условиях рассеяния Бог не покидал еврейский народ ни в тяжелые времена, ни во времена светлой радости, как в период эмансипации.

Виноград

На панно на стене апсиды на уровне второго этажа изображены виноградные деревья с золотыми гроздьями. Листья и ветви также украшены золотым сиянием. Золотая виноградная лоза – символ, отсылающий к архитектуре Второго Храма. «Сверху над входом с фриза свешивалась золотая виноградная лоза, кисти которой спадали вниз» [См.: Ios. Fl. Ant. Iud. XV, 11, 3.]. Массивное и впечатляющее украшение неспроста повторяло форму растения. Виноград в библейских текста отождествляется с Израилем, виноградником Бога, плодородным и приносящим плоды, когда верен Господу, и увядающим в периоды отступничества (Иер.2:21, Ис.5:1, 2, 7, Ос.10:1, Пс.79:9, 15). Плодородна Земля Израиля и плодороден виноград, являющийся одним из семи видов растений, основных и важнейших плодов и зерен (Вт.8:8). И на древних еврейских монетах времени Восстания Бар-Кохбы изображение винограда олицетворяет страну и ее плодородие [Fine, 2005, 145].

Ливанский кедр

В подкупольном пространстве и на одном из фризов синагоги присутствует изображение ливанского кедра. Это дерево многократно упоминается в библейских текстах, и его символическое значение велико для истории иудаизма. Кедровые упоминаются в Ветхом Завете как высокие, величественные, крепкие, устойчивые деревья, посаженные Богом, отождествляются с образом праведника, как и пальма (Пс.28:5, 91:13, 103:16). Сила кедра

начинается с его корней, которые символизируют укорененность в вере и в Боге (Ос. 14:6). Кедровое дерево упоминается в описаниях ритуалов очищения, что делает кедр символом чистоты и устойчивости к гниению (Лев.14, Чис.19). Вероятно, описанные свойства кедра способствовали тому, что, согласно священным текстам, дерево было основным строительным материалом Первого Храма (3Цар.5, 6, 7; 2Пар.2).

Говоря о растительной символике в живописном убранстве Большой синагоги Рима, нельзя не упомянуть про два главных ветхозаветных дерева – дерево жизни и дерево познания добра и зла (Быт.2:9). Существуют различные версии того, какими растениями могли быть эти деревья, ведь точного упоминания в священных текстах нет. Вероятно, в древности финиковая пальма могла отождествляться и с деревом жизни, и с деревом познания добра и зла из-за того, что это двудомное растение, то есть сочетающее в себе оба пола [Hirsch, Barton, 1901-1906, 238-239, www]. Дерево познания добра и зла трактуется по-разному в различных комментариях. Из растительных символов, выбранных Д. Бруски и А. Бруньоли для оформления молельного зала Большой синагоги Рима, среди этих вариантов встречается виноград. Так, в трактате Санхедрин Вавилонского Талмуда (70а) версия о том, что это мог быть виноград поддерживается на основе истории об опьянении Ноя вином (Быт.9:20-21). Одурманивающее и пагубное влияние, какое случается от употребления вина, могло случиться и с Адамом, если деревом познания добра и зла был виноград.

Ливанский кедр и виноград как символы Первого и Второго Храмов, виноград как символ дерева познания добра и зла используются художниками в оформлении и других синагог периода эмансипации. Например, эти два растения изображены в конхе апсиды Московской хоральной синагоги (1891).

Таким образом, растительная символика в живописном убранстве римской синагоги отсылает к древнейшей истории иудаизма, от Сотворения до Первого и Второго Храмов. Орнаменты и композиции с растительными мотивами составляют большую часть всех элементов декоративной программы синагоги. Пальма, виноград и ливанский кедр, которые ранее были напоминанием о разрушении Храмов, римском триумфе, рассеянии, обретают в синагогальном пространстве периода эмансипации новое значение, утверждающее непрерывность традиции, божественное присутствие в диаспоре и примирение двух народов после столетий противостояния. Эти символы объединены идеей переосмысления.

Менора

Между пилястрами второго яруса апсиды расположено шесть менор, визуально обрамляющих Ковчег Завета, идентичных меноре на главном фасаде (рис. 4). Меноры украшают нижние части панно с медальонами и фонами с изображениями золотой виноградной лозы. На медальонах написано: «גדלו ליהוה אתי, ונרוממה שמו יחדו» («Величайте Господа со мною, и превознесем имя Его вместе»; Пс.33:4). Светильники на шести панно в апсиде напоминают менору, изображенную на Триумфальной арке Тита (81 г. н. э.), расположенной на Священной дороге в Риме недалеко от Римского форума [Улуханли, 2021, 11]. Рельеф, украшающий арку, посвящен победе римлян над евреями в Иудейской войне 66-71 гг. н.э. Тогда же в 70 г. н.э. был разрушен Второй Храм. Изображение меноры украшает и центральное панно в верхнем ряду оформления апсиды. Там изображен Ковчег Завета, на котором стоит менора с зажженными свечами. На Ковчеге Завета надпись: «שובה יהוה רבבות אלפי ישראל» («Возвратись, Господи, к тысячам и тысячам Израилевым!»; Чис.10:36). На центральной панели на противоположной стене, над женской галереей, изображен синагогальный Ковчег. Расположение фигур меноры рядом с Ковчегом Завета подчеркивает высокое сакральное значение символа вечного света. Из символа победы

римлян над евреями менора превращается в символ начала нового более благоприятного периода совместной истории. Значение меноры, как и пальмы, трансформируется из символа трагедии в знак надежды на спокойное будущее.

Изображение меноры, венчающее главный фасад синагоги и повторяющееся в оформлении апсиды, стало символом постройки, заметным издали. Звезда Давида, как было отмечено, ставшая в период эмансипации символом еврейства, не получила такой роли в римской синагоге. Арка Тита, откуда был взят образ меноры, находится в нескольких сотнях метров от территории бывшего гетто. Мы предполагаем, что такое практически визуальное противостояние памятников обусловило выбор меноры символом постройки.

Звезды

Роспись потолков напоминает звездное небо. Звезды, согласно ветхозаветным текстам, сотворены Богом, они олицетворяются с народом Израиля, который находится под божественным покровительством (Быт.1:16, 15:5, Втор.1:10, Пс.146:4). Вероятно, звезды в декоративном оформлении большой синагоги Рима – символ того, что Бог привел евреев к миру с римлянами после столетий разногласий, даровал своим подопечным спокойную жизнь даже в рассеянии.

Павлинье перо

Рисунок орнамента под куполом по форме элементов напоминает перья. Намеки на перо павлина встречаются и на фризах под звездными потолками, и на панно между окнами в барабане купола. Этот элемент сходен и с хромолитографиями орнаментов, и с декором итальянской ренессансной расписной керамики. Его смысл интересен, ведь в Библии павлин упоминается всего в нескольких случаях (3Цар.10:22; 2Пар.9:21; Иов.39:13). Из них можно сделать вывод лишь о том, что облик этой птицы мог быть известен евреям еще до Соломона, а при Соломоне красивое создание могло стать символом богатых и щедрых даров. Отмечается, что во времена римского владычества павлин становится символом бессмертия и жизни вечной в синагогах (Синагога Газы, V в.) и еврейских захоронениях, благодаря раннехристианской ассоциации с павлином как птицей из райского сада [Bleiberg, 2005, с. 24-53]. Вероятно, павлинье перо, угадывающееся в росписях Большой синагоги Рима, выступало лишь декоративным элементом, связывавшим облик синагоги с искусством прошлого, преломленным сквозь взгляд художников периода эклектики.

Совокупность рассмотренных мотивов подчинена единой интерпретационной логике, определяющей иконографическую программу убранства. Образы, несущие в своей истории трагическую или двойственную трактовку, последовательно переосмысляются в контексте синагогального пространства периода эмансипации, обретая значение, утверждающее присутствие Бога в жизни общины в рассеянии, непрерывность еврейской традиции и примирение народов после многовекового противостояния.

Библейские надписи как знаки памяти о Храме

В иудаизме запрещено изображать какие-либо объекты для поклонения, создавать объемные фигуры людей в полный рост, ангелов и небесных тел, что вылилось в избегание каких-либо конкретных изображений в синагогах, цитаты брали на себя повествовательную роль. Слова из библейских текстов дополняют и поясняют декоративное оформление.

На медальонах у центрального балкона женской галереи сказано: «יהוה ימלך לעלם ועד» («Господь будет царствовать во веки и в вечность»; Исх.15:18). Тут же, с правой стороны от входа на уровне между колоннадами: «ואני, ברב חסדך אבוא ביתך; אשתחוה אל-היכל-קדשך, ביראתך» («А я, по множеству милости Твоей, войду в дом Твой, поклонюсь святому храму Твоему в страхе

Твоем»; Пс.5:8). А с левой стороны: «הוֹשֵׁר לִפְנֵי דַרְכְּךָ; הוֹשֵׁר לִפְנֵי דַרְכְּךָ, לִמְעַן שׁוֹרְרִי; הוֹשֵׁר לִפְנֵי דַרְכְּךָ» («Господи! путеводи меня в правде Твоей, ради врагов моих; уравни предо мною путь Твой»; Пс.5:9). Перед выходом из молельного зала верующие видят надпись: «אם אשכחך ירושלים, תשכח ימיני» («Если я забуду тебя, Иерусалим, – забудь меня десница моя»; Пс.136:5). На синагогальном Ковчеге Завета: «קדש יהוה. דע לפני מי אתה עומד» («Святость Бога. Знай, пред Кем ты стоишь»; Вавилонский Талмуд, трактат Брахот, 28б). Эта надпись традиционно размещается рядом с Синагогальным Ковчегом, чтобы молящиеся помнили о присутствии Бога.

Эпиграфический выбор символичен. Так, в цитатах мы обнаруживаем слова о пути к Богу через трудности. Они звучат особенно значимо в римской синагоге, являющейся символом прекращения невзгод. Слова о памяти об Иерусалиме традиционно произносятся в память о разрушении Храма. Эта фраза при выходе означает, что верующий покидает синагогу, унося с собой память о трагедии и надежду на примирение.

Символика цвета

Цвет в живописном убранстве Большой синагоги Рима мы можем проанализировать как отдельную смысловую категорию. Большую часть внутреннего пространства синагоги заполняет золотой цвет. Светоносная, золотая палитра в иконографической традиции иудаизма отождествляется с божественным присутствием и сакральностью пространства. В ветхозаветных описаниях Скинии и Первого Храма золото упоминается как один из главных материалов убранства. Такие предметы, как Ковчег, жертвенник, менора, священные сосуды были покрыты золотом (Исх.25, 26; 3Цар.6–7). Золотое сияние интерьера римской синагоги воспроизводит библейское описание живописными средствами.

Цветовое решение орнаментальных поясов, окаймляющих панно, опирается на сочетание желтого (золотого), красного и синего цветов. В теории орнамента, изложенной Оуэном Джонсом в «Грамматике орнамента», эти три цвета определялись как основные цвета характерные для периодов расцвета великих цивилизаций [Jones, 1856, 71]. В оформлении молельного зала синагоги эта концепция цвета обретает дополнительную библейскую трактовку. Синий и красный упоминаются среди основных цветов облачения первосвященника, завес и покрывал Скинии (Исх.25, 26, 27, 28, 35, 36, 39). Золотой или желтый, красный и синий стали основными цветами орнаментального украшения интерьера в Большой синагоге Флоренции (1882). Живописное убранство флорентийской синагоги, представленное в виде мавританского орнамента, покрывающего все внутреннее пространство, оформлено в этой палитре [Колотыгина, 2024, 190]. В Риме трехцветные рамы служат обрамлением для светоносных золотых пространств, а в ряде росписей три основных цвета дополняются вторичными и третичными оттенками.

Наиболее яркое воплощение цветовое решение живописного убранства римской синагоги получает в подкупольном пространстве (рис. 5). Роспись по алюминиевой поверхности создает особый светоносный эффект [Il nuovo Tempio, 1915, с. 58]. От окулюса расходятся золотые лучи, а орнамент разворачивается в семицветном спектре радуги. Рисунок орнамента, дополненный изображениями ливанских кедров и финиковых пальм, подобен экзотическому птичьему оперению. Учеными отмечается аналогия между многоцветным оформлением подкупольного пространства и живописными экспериментами Джакомо Балла, воплощенными в цикле «Переливающиеся взаимопроникновения» 1913–1914 гг., с указанием на близость принципов работы с цветовыми отношениями [Di Castro, Spagnoletto, 2004, с. 65].

Цветовое решение купола допускает двухуровневую интерпретацию. Во-первых, можно предположить, что цветовое решение орнамента отсылает к древнейшей истории иудаизма, к

образу хошена [Улуханли, 2021, с. 10]. Одним из элементов облачения первосвященника (главного священнослужителя в Иерусалимском Храме, представляющего еврейский народ перед Господом) был хошен, нагрудное украшение с двенадцатью драгоценными камнями. Каждый камень обозначал одно из двенадцати колен Израилевых. На хошене, согласно синодальному переводу Библии, были размещены рубины, изумруды, топазы, яшма, сапфиры, алмазы, бирюза, агаты, аметисты, яхонты (Исх.28:15-29). Однако, разные переводы Библии, а также корпус комментирующих текстов предлагают различные трактовки идентификации драгоценных камней хошен и их символики [Harrell, Hoffmeier, Williams, 2017, с. 3, 4, 46, 47]. Во-вторых, цвета с необычайной яркостью украшающие подкупольное пространство римской синагоги, располагаются там в порядке цветов радуги. Радуга в иудаизме является символом завета между Богом и человечеством, символом обещания Бога Ною о том, что больше не будет потопа (Быт.9:8-17). Примирение и надежда после разрушения – то, что, вероятно, хотели отразить в своем творчестве Д. Бруски и А. Бруньоли, ведь это именно то, что означает строительство Большой синагоги для римской еврейской общины.

Цветовое решение живописного убранства римской синагоги набором значений отдельных цветов и совокупностей колористических сочетаний является символом божественного присутствия и обращения к ветхозаветной истории. Стилизованные золотые, синие и красные орнаменты панно, вдохновленные репертуаром хромофотографических атласов, семицветный спектр купола могут восприниматься самостоятельным смысловым уровнем иконографической программы, в которой формальные решения историзма наполняются библейским содержанием.

Выводы

Итак, иконографическая программа живописного убранства Большой синагоги Рима представляется нам целостным замыслом, внутренняя логика которого определяется пространственной иерархией молельного зала. Проанализировав символы, выбранные Д. Бруски и А. Бруньоли для оформления синагогального пространства, мы можем сделать вывод о том, что прослеживается последовательное символическое повествование от апсиды к куполу, постепенно раскрывающее связь общины с историей иудаизма и специфику ее существования в период эмансипации.

В апсиде размещены символы, отсылающие к памяти о Земле Израиля и истории Первого и Второго Храмов. Менора, виноградная лоза, пальма выступают узнаваемыми знаками идентичности, связи с древнейшими библейскими повествованиями. Чеканка этих символов на монетах мятежников может трактоваться как проносимое через века стремление сохранить народную самобытность, не поддавшись тяготам рассеяния. Образ винограда как древа познания добра и зла вводит в иконографическую программу отсылку к событиям сотворения мира. Расположение этого символа в апсиде мы можем трактовать как усиление образного наполнения священного места Ковчега Завета и свитков Торы. Повествование сакрального пространства начинается с апсиды, с памяти о древнейшей истории, поэтому зона выступает смысловым центром декоративного решения.

Растительные мотивы, украшающие стены молельного зала, в сочетании с композициями фриза над окнами второго света выступают напоминанием о периоде существования Первого Храма. Чередование образов херувима с облаком и лампы с пламенем на фоне пальмового листа воспроизводит иконографическую модель оформления Первого Храма, придавая интерьеру римской синагоги характер освященного пространства, уподобленного Храму. Историческое

повествование разворачивается дальше и дополняется символами божественного присутствия, облаками и огнем. Цветовое решение этих росписей также выступает библейской отсылкой к времени Первого Храма, являясь при этом восприятием актуальных образцов из иллюстрированных атласов орнаментов.

Потолочные росписи, воспроизводящие образ звездного неба, расширяют иконографическую программу убранства до масштаба библейской символики мироздания. Звезды являются символом народа Израиля, находящегося под Божественным покровительством вне зависимости от исторических обстоятельств, в том числе в условиях диаспоры. Иконографическая программа завершается подкупольным пространством, где цветовая палитра росписей выступает символом объединения двенадцати колен Израилевых перед Богом. Таким образом, единое повествование говорит об истории еврейского народа, который через преодоление тягот остается единым в своей вере. Сквозным мотивом символики художественного пространства выступает тема трансформации образов. От менор в апсиде до радуги в подкупольном пространстве мы отмечаем, как символы трагических событий обретают новую коннотацию знаков вновь обретенных прав и свобод.

Ветхозаветные цитаты дополняют художественное оформление интерьера. Благодаря им выстраивается параллельный нарратив, сопровождающий вхождение в сакральное пространство, нахождение в нем и выход с осознанием исторической трагедии и радостью изменений.

Нельзя не отметить, что иконографическая программа живописного убранства Большой синагоги Рима существует в более широком символическом контексте, охватывающем и саму архитектурную структуру здания. Исследователи связывают ряд архитектурных решений В. Коста и О. Арманни с каббалистической традицией. Двенадцать окон в пространстве женской галереи и двенадцать окон в барабане купола тракуются как олицетворение связи небесной и земной синагог из Зоара, шесть ступеней перед Ковчегом Завета отсылают к шести ступеням трона Соломона, двадцать шесть мест в каждом ряду молельного зала воспроизводят числовое значение имени Бога [Piattelli, 2004, 94-95]. Таким образом, символическая программа синагоги складывается из живописного убранства, цитат из Библии и архитектурной структуры самого здания, в совокупности образующих единое высказывание.

Орнаментальные мотивы, составляющие формальную основу художественного убранства, по большей части заимствованы из хромофотографических атласов орнаментов, широко растиражированных в период историзма и эклектики. Однако в синагогальном пространстве стилизованные образы из источников получили особое смысловое содержание. Пальметта, волюта, меандр и бутон лотоса, взятые из атласов О. Джонса и А. Расинэ, выступают носителями ветхозаветной семантики, определяемой их местом в иконографической программе. Реминисценция форм при трансформации значений составляет специфику художественного решения в оформлении Большой синагоги Рима.

Библиография

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: 15.03.2026)
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. Bleiberg E. *Tree of Paradise: Jewish Mosaics from the Roman Empire* / E. Bleiberg. — Brooklyn, NY: Brooklyn Museum, 2005. — 65 p.
5. Costa V. *Il nuovo Tempio israelitico di Roma* / V. Costa, O. Armani. — Roma: Balbi, 1904. — 38 p.
6. Di Castro D. *Al Tempio* / D. Di Castro, A. Spagnoletto // *Il Tempio Maggiore di Roma: nel centenario dell'inaugurazione della sinagoga 1904–2004* / a cura di G. Ascarelli [et al.]. — Torino: U. Allemandi, 2004. — P. 53–92.
7. Fine S. *Art and Judaism in the Greco-Roman World: Toward a New Jewish Archaeology* / S. Fine. — Cambridge: Cambridge University Press, 2005. — 267 p.
8. 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.
9. Hirsch E. G. *Tree of Life* / E. G. Hirsch, G. A. Barton // *The Jewish Encyclopedia* / ed. by I. Singer. — New York; London: Funk and Wagnalls, 1901–1906. — Vol. 12. — P. 238–239. — URL: <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/14492-tree-of-life> (дата обращения: 24.03.2026).
10. *Il nuovo Tempio Israelitico di Roma* // *L'Architettura Italiana*. — 1915. — Anno X, № 5. — P. 50–58.
11. Jones O. *The Grammar of Ornament: illustrated by examples from various styles of ornament* / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — 392 p.
12. *La nuova sinagoga* // *Il Corriere Israelitico*. — 1904. — Anno XLIII, № 3 (luglio). — P.79–80.
13. Piattelli A. A. *Motivi mistico-cabbalistici nel Tempio Maggiore di Roma* / A. A. Piattelli // *Il Tempio Maggiore di Roma: nel centenario dell'inaugurazione della sinagoga 1904–2004* / a cura di G. Ascarelli [et al.]. — Torino: U. Allemandi, 2004. — P. 93–95.
14. Ponti A. C. *Annibale Brugnoti* / A. C. Ponti. — Perugia: Effe, 1999. — 196 p.
15. Wigoder G. *The Story of the Synagogue* / G. Wigoder – L.: Weidenfeld & Nicholson, 1986. — 208 p.

Symbolism of the Pictorial Decoration of the Great Synagogue of Rome: Biblical Connotations as a Reinterpretation of the Community's Tragic Experience

Mariya V. Kolotygina

Postgraduate Student,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1, Leninskie gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: kolotyginamasha@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the analysis of the symbolism of the pictorial decoration of the prayer hall of the Great Synagogue of Rome (1904), created by artists Domenico Bruschi and Annibale Brugnoti. The iconographic program of the decoration is examined in the context of Jewish emancipation and the transformation of traditional synagogue symbolism in the 19th century. It is established that the decorative motifs of the decoration, including images of the palm, menorah, grapevine, cedar of Lebanon, cherubim, cloud, and fire, form an integral semantic system in which each element is endowed with Old Testament semantics. The color program of the interior is analyzed as an independent semantic level: the golden color, the three-color system of ornamental belts, and the seven-color spectrum of the dome space correlate with biblical descriptions. The analysis of the transformation of symbolism has shown that images once associated with the destruction of the Temples and Roman triumph acquire in the synagogue space the meaning of reconciliation and free expression of identity. A separate aspect of the study is the question of how ornamental motifs from illustrated publications of the Historicist era are filled with exclusively religious content in the synagogue space.

For citation

Kolotygina M.V. (2026) Simvolika zhivopisnogo ubranstva Bol'shoy sinagogi Rima: bibleyskiye konnotatsii kak pereosmyslenie tragicheskogo opyta obshchiny [Symbolism of the Pictorial Decoration of the Great Synagogue of Rome: Biblical Connotations as a Reinterpretation of the Community's Tragic Experience]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (3A), pp. 263-275. DOI: 10.34670/AR.2026.76.66.028

Keywords

Synagogue architecture, Great Synagogue of Rome, pictorial decoration of the synagogue, murals, iconographic program, symbol, Jewish emancipation.

References

1. Bleiberg E. (2005) *Tree of Paradise: Jewish Mosaics from the Roman Empire*. Brooklyn, NY: Brooklyn Museum.
2. Costa V. and Armanni O. (1904) *Il nuovo Tempio israelitico di Roma*. Roma: Balbi.
3. Di Castro D. and Spagnoletto A. (2004) 'Al Tempio', in Ascarelli, G. et al. (eds.) *Il Tempio Maggiore di Roma: nel centenario dell'inaugurazione della sinagoga 1904–2004*. Torino: U. Allemandi, pp. 53–92.
4. Fine S. (2005) *Art and Judaism in the Greco-Roman World: Toward a New Jewish Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Harrell J.E., Hoffmeier J.K. and Williams K.F. (2017) 'Hebrew Gemstones in the Old Testament: A Lexical, Geological, and Archaeological Analysis', *Bulletin for Biblical Research*, 27(1), pp. 1–52.
6. Hirsch E.G. and Barton G.A. (1901–1906) 'Tree of Life', in Singer, I. (ed.) *The Jewish Encyclopedia*. New York; London: Funk and Wagnalls, vol. 12, pp. 238–239. Available at: <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/14492-tree-of-life> (accessed: 24 March 2026).
7. 'Il nuovo Tempio Israelitico di Roma' (1915) *L'Architettura Italiana*, anno X, n. 5, pp. 50–58.
8. Jones O. (1856) *The Grammar of Ornament: Illustrated by Examples from Various Styles of Ornament*. London: Day and Son.
9. Kolotygina M.V. (2024) 'Ornament vo vnutrennem ubranstve Bolshoy sinagogi Florentsii' [Interior Ornament of the Great Synagogue of Florence], *Vestnik MGKHPA*, no. 2, pt. 1, pp. 181–194.
10. Kolotygina M.V. (2025) 'Drevniy Vostok i drugie istoricheskie reministsentsii v arkhitekturmom reshenii sinagogi Triesta' [Ancient East and Other Historical Reminiscences in the Architectural Concept of the Trieste Synagogue], *Arkhitekton: Izvestiya Vuzov*, no. 4 (92). Available at: http://archvuz.ru/2025_4/25/ (accessed: 15 March 2026).
11. 'La nuova sinagoga' (1904) *Il Corriere Israelitico*, anno XLIII, n. 3 (luglio), pp. 79–80.
12. Piattelli A.A. (2004) 'Motivi mistico-cabbalistici nel Tempio Maggiore di Roma', in Ascarelli, G. et al. (eds.) *Il Tempio Maggiore di Roma: nel centenario dell'inaugurazione della sinagoga 1904–2004*. Torino: U. Allemandi, pp. 93–95.
13. Ponti A.C. (1999) *Annibale Brugnoli*. Perugia: Effe.
14. Ulukhanli L. (2021) *Sinagogi: svet Iudaizma* [Synagogues: Light of Judaism]. New York: Rizzoli New York.
15. Wigoder G. (1986) *The Story of the Synagogue*. London: Weidenfeld & Nicholson.