

8. Кант, И. Антропология с прагматической точки зрения. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.bim-bad.ru/docs/kant_anthoropology.pdf
9. Кант, И. О различных человеческих расах // Кант И. Сочинения в 6 томах. – Т. 2. – М.: Мысль, 1963. – С. 443–472.
10. Кант, И. Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане // Кант И. Сочинения в 6 томах. – Т. 6. – М.: Мысль, 1966. – С. 5–24.
11. Мизес, Л. фон. Теория и история. Интерпретация социально-экономической эволюции / Пер. с англ. проф. А.Г. Грязновой. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2001. – 295 с.
12. Савельева, И.М., Полетаев А.В. Теория исторического знания. Учебное пособие. – СПб.: Алетейя, 2008. – 522 с.
13. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. С франц. – СПб.: Acad, 1994. – 408 с.
14. Шлецер, А.Л. Представление всеобщей истории. Пер. с нем. – СПб.: Типография Правительствующего Синода, 1809. – 227 с.
15. Dann, O. Das historische Interesse in der deutschen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Geschichte und historische Forschung in den zeitgenössischen Zeitschriften // Historische Forschung im 18. Jahrhundert. Organisation. Zielsetzung. Ergebnisse. (12 Deutsch-Französisches Historikerkolloquium des Deutschen Historischen Instituts Paris) / hrsg. von Karl Hammer und Jürgen Voss. – Bonn: Röhrscheid, 1976. – S. 36–415.
16. Schilfert, G. Deutschland von 1648 bis 1789 (Vom Westfälischen Frieden bis zum Ausbruch der Französischen Revolution. – Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1980. – 266 S.

М.В. Стрелец (Брест, Беларусь)

ЕВРЕЙСКОЕ ИСКУССТВО В ГЕРМАНСКОЙ ИСТОРИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

С изгнанием большинства еврейских общин из германских городов в конце средневековья и в раннее новое время началась новая фаза еврейской культуры, которая характеризуется растущей ритуализацией. С Тридцатилетней войны до французской революции развивалась уникальная еврейская сельская культура с – по большей части – производимой ритуальной утварью для синагоги и дома (украшения для Торы, посуда для шаббата и песаха). В её разнообразных формах декора можно распознать укоренение в германские культурные ландшафты.

Имевшие в большинстве случаев форму зала сельские синагоги были скромно сложены и выглядели вовне едва ли иначе, чем заметные крестьянские дома. Внутри имелись зарешёченная женская галерея на западе, деревянная скамейка с пюпитром, а также кафедра и шкаф для Торы («арон ха кодеш»), часто только из раскрашенного дерева. В некоторых культовых заведениях Франконии и Швабии, как в Хорбе, Швабском Галле (сейчас в музее Кекенбурга) и в Беххофене всё обшитое внутреннее пространство было раскрашено молитвенными текстами и животной и растительной символикой, для чего был специально привлечён еврейский художник по имени Элизер Зюссман из населённого пункта Броды в Галиции. Часть из почти 500 сельских синагог во Франконии и Швабии имели бесценные украшения из позолоченного серебра для Торы, для которых золотых дел мастера в Аугсбурге и Нюрнберге

развили свой собственный форменный репертуар в стиле позднего барокко и рококо. К этому также относятся заметная насадка для необходимой для свитков опоры в форме скипетра, корона для Горы для праздника дарования заповедей и дополнительно одно или несколько изображений Горы, которые указывают на соответствующий шабат или на праздник, на котором должен был читаться свиток. Но важнейшей была 30-тисантиметровой длины серебряная указка в форме посоха с указательной рукой на острие, с которой читалась Тора с тем, чтобы священный текст не нужно было трогать руками.

Почти точно так же был важен сшитый из постиранной пелёнки вымпел для Горы. Это был свивальник длиной до 3,6 метров для свитков Горы, который содержал в вышитой или расписной форме ивритское имя мальчика, прошедшего обрезание, его дату рождения и благословение. Если буквы были ивритскими, то исполнение определялось местными традициями. Только в общинах германского ритуала с XV века распространённый обычай буквально связывал носителей имени с Торой и их общинами. До 1938 года синагоги часто сохраняли сотни таких вымпелов, которые вместе с тем представляли уникальное культурное свидетельство германского еврейства. Во времена национал-социализма большая часть сельских синагог с их содержимым была уничтожена, но часть культовой утвари и книг смогло быть спасённым в эмиграции, так что представление об уничтоженном культурном богатстве сохранилось [2, с. 143–145].

Точно так же как синагоги и ритуальная утварь были напечатанные на иврите или напечатанные на еврейско-немецком («дайч») книги, которые появились в таких местах для печатания, как Вильгельмсдорф, Зульцбах или Рёдельхайм. Они снабжали еврейство страны не только молитвенными и религиозными назидательными книгами, но и календарями, алфавитными досками, амулетами и собственно прокламациями, которые часто были богато иллюстрированными. Они служили приобретению религиозного образования точно так же как развлечению старых и молодых, мужчин и женщин. Для женщин имелись даже собственные, так называемые «женские библии», которые были снабжены гравюрными иллюстрациями на дереве. Как писал Якоб Таури, «жили в деревне, но не жили деревней» [1, с. 112].

Ещё одну культурную особенность можно проследить на примере развития культуры придворных евреев. Среди синагог XVIII века в городе и деревне имелись каменные сооружения, построенные или оборудованные придворными евреями. Сегодня ещё сохраняются из их числа синагоги только в Ансбахе и Файтсхёххайме (реконструировано внутреннее убранство), но старые снимки позволяют догадываться, что такие сооружения, как например, построенная в 1712 году Берендом Леманом синагога в Хальберштадте, имели не только роскошное барочное внутреннее убранство с отличной живописью, но и весьма репрезентативно воздействовали вовне благодаря большим окнам полуциркулярных арок и двойной вальмовой крыше.

Придворные евреи как финансисты имели доступ к строительным объектам князей и публично пытались привлечь их специалистов по строительству для своих собственных синагог. Так синагога общины Ансбаха была в 1744–1746 гг. сооружена придворным мастером Леопольдо Ретти. Она

имела высокий зал с восьмиугольной кафедрой. Её обрамление образует балясиновый участок со стройными, касающимися земли колоннами. По сути повторяется мотив шкафа для Торы «арон ха-кодеш», который дугообразно обрамляется двумя стройными колоннами. Восьмиугольная кафедра и поддерживаемый колоннами «арон ха-кодеш» Файтсхёххайма и Хёхберга были созданы каменотёсами вюрцбургской резиденции, которые работали у тамошнего архитектора Бальтасара Ноймана. Самсон Байерсдорф, тесть Моше, сын Гликля фон Хаммельна, смог привлечь для своей воздвигнутой вскоре после 1700 года синагоги в Байерсдорфе заводских рабочих байротской резиденции, которые ему построили каменное строение в стиле семьи строительных мастеров Динтценгоферов.

Кроме дорогих серебряных украшений для Торы придворные евреи спонсировали также особенно роскошные, расшитые золотом занавески для Торы, из которых сохранилось лишь несколько экземпляров. Их создание было специальностью еврейских мастеров по вышиванию золотом, например для Эльконе Наумбурга, который работал для ашкеназийских общин во всей Европе. Сверх того, придворные евреи продолжали старую ашкеназийскую манускриптную традицию, тем что они позволяли себе изготавливать иллюминированные, то есть снабжённые рисунками рукописи и молитвенные книги [1, с. 117–119].

Рассказ об уникальной в европейском интерьере культуре придворных евреев был бы неполон без упоминания о дорогом и роскошно построенных домах, из которых сохранилось ещё два дома: первый дом начала XVIII века принадлежал Самсону Вертхаймеру в Марктбрайте, второй дом конца XVIII века – Элиасу Зелигману.

В противовес новой культуре деревенского и придворного еврейства в старых имперских городах Франкфурте и Вормсе, которые загнали своих евреев исключительно в юденгассе, но не изгнали, была своеобразная общинная культура. С полной гордостью за старую традицию вормская община вновь оборудовала в старой форме свою средневековую синагогу после французского штурма 1689 г. за исключением барочного «арон ха-кодеш». Точно так же вновь отстроенная после пожара 1711 г. франкфуртская синагога следовала средневековому плану с крестовым ребристым сводом, лишь кафедра (бима) и «арон ха-кодеш» были барочно оборудованы.

Серебряные украшения для Торы во Франкфурте приблизительно до 1720-х гг. оставались образцом позднего ренессанса. Ханукальные подсвечники из позолоченного серебра, которые приблизительно с 1680 года изготавливались в качестве свадебных подарков для богатых семей франкфуртской еврейской улицы, свидетельствуют, что сознательно искался этот антикварный предмет и как домашний символ владельцев он был связан как выражение специфической франкфуртской еврейской идентичности. Наряду с домашними символами одинаковое самосознание демонстрируют разукрашенные надгробные камни старого еврейского кладбища на Баттон-штрассе во Франкфурте-на-Майне. Связанная с традицией культура образовала противовес барочной культуре вновь возникавших деревенских общин [2, с. 164–166].

Ограничение занятия искусством передачей ритуальной культуры ослабилось лишь с Просвещением, когда евреям также было разрешено овладевать профессией свободно творящего художника. В течение XIX века художники и скульпторы развивали позиции самосознательной индивидуальности.

Как первый еврейский художник Моритц Даниэль Оппенгайм (1800–1882 гг.) познал необходимость собственной идентичности уже во время своего обучения в дискуссии с назарейцами в 1823–1825 гг. в Риме. Хотя его раннее произведение позволяет судить об очаровании новым романтическим направлением, он не примкнул к назарейцам – в отличие от внука Мендельсона Филиппа Вайта, перешедшего в христианство, – именно потому что они были так подчёркнуто христиански направлены. Вместо этого он стал художником еврейского бюргерства; его творчество отмечено дискуссией с эмансипацией. Уже в годы его жизни стали знаменитыми его программные жанровые картины: «Возвращение добровольцев из освободительных войн к бытию на основании старых обычаев» (1833/1834 гг.), «Лаватер и Лессинг у Моше Мендельсона» (1866 г.) и, наконец, картины из древнееврейской семейной жизни, которые впервые появились в 1866 году как серия из шести литографий и до смерти Оппенгайма в 1882 году были расширены до 20 изображений и постоянно издавались. Оппенгайм этаблировал этой серией своеобразный вид картин: еврейскую жанровую картину, которая пережила свой расцвет в позднем XIX и раннем XX веке и главным образом создавалась еврейскими художниками. Эти картины из древнееврейской семейной жизни украшали еврейские торжества и праздники в полной уюта атмосфере семейного очага и вследствие этого сигнализировали о том, что еврейство уже перед эмансипацией владело всеми ценностями нового бюргерства и поэтому могло требовать равноправия [3, с. 76–122].

Среди предвестников, предзнаменований эмансипации находилось также занятие Оппенгаймом темой образования, особенно его дискуссия с Гёте. Он вновь и вновь представлял Гёте как бюргерского духовного героя (полубога); наконец, в историческом моменте, когда ему играет Феликс Мендельсон Бартольди («Мендельсон играет перед Гёте» [1865 г.]). Композитор и поэт здесь противопоставлены друг другу и таким образом представляют идеал удавшейся эмансипации. Эти изображения показывают, что Оппенгайм целенаправленно делал акцент на портрет исторической личности, чтобы представить образ нового еврейского бюргерства [2, с. 250].

Следующее за Оппенгаймом поколение еврейских художников известно, прежде всего, Максом Либерманом (1847–1935 гг.). Он родился в семье крупной берлинской еврейской буржуазии, которая успешно преодолела эмансипацию без того, чтобы отказаться от еврейской идентичности. Либерман в начале своей карьеры дискутировал со своей еврейской идентичностью как художник, но после скандала насчёт его картины «Христос в храме» (1879 г.) в Мюнхене, который разгорелся из-за того, что он как еврей отважился представить своё понимание спора Христа с фарисеями, он отвернулся от библейской исторической живописи. Школа Барбизона, французский импрессионизм и голландско-еврейский художник и график Йозеф Исраэльс (1824–1911 гг.)

предопределили его центральный интерес к новой ландшафтной живописи и новому образу человека, который соответствовал светскому жизненному ощущению образованного германского бюргерства. Либерман стал выдающимся портретистом этого бюргерства, для которого религия, одинаково еврейская или христианская, означала только лишь конфессию. Он рассматривал себя как еврейско-немецкий художник, который черпал свою идентичность из симбиоза обоих элементов. В этом свете появляются его многочисленные автопортреты как непрерывная дискуссия с собственным образом как художника, немца и еврея [5, с. 37–49].

Наряду с еврейскими художниками в XIX веке впервые появились еврейские архитекторы. Некоторые из них, как например, Альбрехт Розенгартен (1803–1893 гг.), Эдвин Опpler (1831–1880 гг.) и Людвиг Леви (1854–1907 гг.) стали важными теоретиками синагогального строительства, которые программно в отношении совершенствования синагог отстаивали в жёстких дискуссиях и осуществили на практике использование особого подчёркивающих исторический момент строительных стилей [7, 6, 8]. Субъекты дискуссий по-разному отвечали на следующий вопрос: «Как архитектура синагог будет коррелироваться с местом еврейских общин в буржуазном обществе?» По мнению авторитетных теоретиков, синагоги должны отчётливо выступать вовне как сакральные строения; поэтому для городских синагог стала правилом известная из христианского церковного строительства форма трёхнефной базилики. Одновременно синагоги должны были отличаться от христианских церквей, поэтому в интерьере избегалась основа с крестообразной формой.

Но решающий аргумент прослеживался отныне извне. Альбрехт Розенгартен решил при строительстве синагоги в Касселе в 1834 году на стиль полуциркулярной арки как межконфессиональный сакральный строительный стиль [7, с. 233]. Напротив, Эдвин Опpler построил в 1863–1870 гг. с ссылкой на средневековую вормскую синагогу первую неороманскую синагогу [41, с. 107]. С другой стороны Людвиг Леви предпочёл в наследство от Дрезденской синагоги Готтфрида Земпера и роскошной синагоги Эдуарда Кноблауха на Ораниенбургер-штрассе в Берлине в 1866 году мавританский строительный стиль, который должен демонстрировать восточное происхождение еврейства [6, с. 38]. Различные стилевые направления свидетельствуют, как интенсивно еврейское бюргерство участвовало во всеобщей дискуссии о строительных стилях. Стилевой плюрализм в синагогальном строительстве был выражением воли к интеграции и самосознания в публичном пространстве.

Список использованных источников:

1. Herzig, Arno: *Judische Geschichte in Deutschland - Von den Anfängen bis zur Gegenwart* / Arno Herzig. – München: Beck, 1997. – 654 S.
2. Eschwege, Helmut. *Die Synagoge in der deutschen Geschichte*, 3. Aufl. / Helmut Eschwege. – Dresden: Verlag d. Kunst, 1988. – 641 S.
3. Heuberger, Georg. *Moritz Daniel Oppenheim – Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewußtseins in der Kunst* / Georg Heuberger, Anton Merk. – Bonn: Wienand Verlag, 1999. – 286 S.
4. Michael Brenner, Stefi Jersch-Wenzel, Michael A. Meyer (Hrsg.): *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*, Band 2: 1780–1871. – München: C. H. Beck, 1996. – 432 S.

5. Küster, Bernd. Max Lieberman. Ein Malerleben / Bernd Küster. – Hamburg : Ellert & Richter, 1988. – 387 S.
6. Hammer-Schenk, Harold: Edwin Opplers Theorie des Synagogenbaus. Emanzipationsversuche durch Architektur / Harold Hammer-Schenk // Hannoversche Geschichtsblätter. – 1979. – N.F. 33. – S. 99–117.
7. Rohde, Saskia. Albert Rosengarten (1809–1893). Die Anfänge des Synagogenbaus jüdischer Architekten in Deutschland / Saskia Rohde // Menora, Jahrbuch für Deutsch-Jüdische Geschichte. – 1993. – S. 228–258.
8. Böcher, Otto. Der Architekt Ludwig Levy (1853–1907) / Otto Böcher // Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins. Neue Folge. – 1992. – Band 77. – S. 33–46.

М.И. Матюшевская (Могилев, Беларусь)

МЕТОД СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ПОРТРЕТИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО РАЗНООБРАЗИЯ В МОСКОВСКОЙ ШКОЛЕ ИСТОРИКОВ КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКА

Основатель московской школы историков рубежа XIX-XX веков школы В. О. Ключевский, методологию своего научного творчества наиболее точно описал в следующем афоризме: "Развивая мысль в речи, надо сперва схему ее вложить в ум слушателя, потом в наглядном сравнении предьявить ее воображению и, наконец, на мягкой лирической подкладке осторожно положить на слушающее сердце, и тогда слушатель – Ваш военнопленный и сам не убежит от Вас, даже когда Вы отпустите его на волю, останется вечно послушным Вашим клиентом" [3, с. 400].

Анализируя творческое наследие московского профессора, один из самых известных религиозных мыслителей, историков и публицистов русского зарубежья Г. П. Федотов в статье «Россия Ключевского» (Париж, 1932 г.) отмечает: «...с 1880 года...читающая Россия впервые ознакомилась, в художественном воплощении, с совершенно новой схемой русской истории...С этих пор схема Ключевского царствует почти неограниченно. Это не одна из многих, а единственная Русская История, на которой воспитаны два поколения русских людей...» [4, с. 329]. «...Для поколения начала XX века Ключевский был еще современным, передовым. Его история удовлетворяла не только художественным, но и социологическим потребностям русского интеллигентного читателя времен первой революции. Это значит..., что Ключевский, как всякий большой человек, во многом упредил свое время – был зачинателем, а не завершителем эпохи...» [4, с. 331].

По оценке автора, важнейшее достоинство трудов В. О. Ключевского – мастерство преподнесения им исторического материала. «...В обращении со словом Ключевский может найти себе равных только среди символистов XX столетия ...» [4, с. 334].

Новация теоретического наследия В. О. Ключевского – исторический экономизм. «...Ключевский опередил расцвет исторического экономизма на Западе...Задолго до Макса Вебера, Ключевский, не теоретизируя, нащупал религиозно-психологические основы хозяйства...Экономизм Ключевского, в отличие от западной науки, связан не с юридическими формами хозяйства и не с